Scienze sociali
30

prima edizione novembre 2025
© NOVALOGOS/Ortica editrice soc. coop., Aprilia
www.novalogos.it
ISBN 9788831392433

CECILIA GRAZIOLI CARLO GENOVA

GRAFFITI

UNA RICERCA SUL CONTESTO ITALIANO

NovaLogos

SOGGETTIVITÀ E POTERE
Ricerche di teoria sociale

Collana diretta da
Emiliano Bevilacqua
Davide Borrelli

Comitato scientifico
Alberto Abruzzese
Laura Bazzicalupo
Luca Benvenga
Massimo Canevacci
Paolo de Nardis
Andrea Fumagalli
Vitantonio Gioia
Giacomo Marramao
Enrico Mauro
Massimo Pendenza
Marco A. Pirrone
Cirus Rinaldi
Emanuela Spanò
Emanuela Susca
Mario Aldo Toscano
Elisabetta Trinca
Dario Verderame

La collana ospita contributi dedicati al rapporto tra il soggetto e il potere.
La società mostra uno scenario nel quale gli individui sviluppano, seppur contraddittoriamente, percorsi di vita e relazioni sociali estranee ai valori dominanti. Il potere, d'altro canto, si riproduce orientando il soggetto verso idee, comportamenti e modelli individuali compatibili con l'ordine sociale. La globalizzazione evidenzia conformismi culturali e diseguaglianze sociali le quali, tuttavia, sono sfidate dalla consapevolezza di nuove opportunità, rappresentate dall'enorme ricchezza materiale a disposizione dell'umanità e da una crescente aspirazione all'autodeterminazione individuale. L'economia come infrastruttura della vita materiale e la cultura come teoria e pratica dei processi di soggettivazione emergono come ambiti privilegiati per indagare possibilità di emancipazione tanto individuale quanto collettiva. Le scienze sociali, pur essendo parte dell'ordine sociale, possono aprire la strada alla sua critica.

Tutti i volumi della Collana "Soggettività e Potere"
sono soggetti a un processo di *double blind review*.

Indice

7 Introduzione

11 Capitolo 1
Il graffiti writing

39 Capitolo 2
I writer, un ritratto

85 Capitolo 3
I graffiti e lo spazio

118 Capitolo 4
I writer e gli altri

155 Riflessioni finali
167 Glossario
176 Riferimenti bibliografici

Introduzione

Il graffiti writing in Italia ha percorso una traiettoria complessa, che lo ha portato nel corso del tempo ad essere prima etichettato come atto vandalico, poi valorizzato come innovativa forma espressiva, poi congiuntamente trattato come reato penale e al contempo utilizzato nelle strategie di riqualificazione urbana. Il suo svilupparsi nello spazio urbano e il suo esprimersi attraverso codici culturali spesso indecifrabili per i non iniziati ha infatti da sempre alimentato una polarizzazione dei giudizi, in una costante tensione tra valorizzazione e stigmatizzazione.

Ad uno sguardo attento, il graffiti writing si rivela subito quale cultura di elevata articolazione, con proprie pratiche, stili e prospettive, attraverso cui i suoi protagonisti – i writer – affermano la propria presenza, costruiscono identità individuali e collettive, e interagiscono con l'ambiente urbano, ri-appropriandosene in modi non convenzionali.

Di origine statunitense, i graffiti arrivano nel contesto italiano tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, attraverso riviste, film, racconti. Le prime manifestazioni sono sporadiche, e ostacolate dalla difficoltà di reperire informazioni e strumenti adeguati, ma durante gli anni Novanta il fenomeno si espande su scala nazionale. Si formano così le prime crew organizzate, si diffondono le fanzine, vengono organizzati i primi eventi, e nasce progressivamente una declinazione nazionale del writing. Con l'ingresso nel nuovo millennio poi, la rivoluzione digitale e l'avvento dei social media trasformano progressivamente

le dinamiche di produzione, documentazione, diffusione e fruizione, e la scena nazionale entra sempre più in connessione con altre su scala globale.

Oggi il graffiti writing in Italia si configura così come un universo eterogeneo di stili, pratiche e attori, che interagisce in modo peculiare con paesaggi urbani ricchi di storia e di monumenti, ma anche di zone marginali e aree industriali dismesse. I writer sviluppano uno sguardo distintivo, capace di interpretare le città in termini di spot potenziali, valutandone visibilità, accessibilità, e rischio: muri, treni e arredo urbano si trasformano così in supporti per esprimere la propria identità e creatività, per comunicare con i propri pari o con il pubblico più ampio, e per sfidare le norme consolidate su usi e significati dello spazio.

Come si è detto in apertura, la sua visibilità e la sua natura trasgressiva generano reazioni fortemente contrastanti, che spaziano dalla condanna come vandalismo e sintomo di degrado all'apprezzamento come forma d'arte urbana ed espressione di vitalità. Le istituzioni pubbliche, a loro volta, oscillano tra strategie di controllo – la cosiddetta "guerra ai graffiti", con intensificazione della sorveglianza, inasprimento delle sanzioni e campagne di pulizia – spesso alimentate da narrazioni mediatiche improntate al "panico morale", e tentativi di cooptazione attraverso la concessione di muri legali, l'organizzazione di festival, o la commissione di murales per progetti di riqualificazione. I writer sono ben consapevoli di questa ambivalenza, e così in alcuni casi rivendicano l'autenticità e l'adrenalina dell'azione spontanea e trasgressiva, che resiste all'addomesticamento; in altri sfruttano gli spazi di espressione legittimata quali opportunità di visibilità o di professionalizzazione, confrontandosi con dinamiche di artificazione e commercializzazione che sollevano interrogativi sulla capacità del writing di mante-

nere la propria "autenticità". Il graffiti writing si manifesta così, di volta in volta o congiuntamente, come espressione artistica individuale e collettiva, codice comunicativo interno a una cultura specifica, gesto di riappropriazione e marcatura dello spazio, forma di resistenza e critica all'ordine costituito e alle narrazioni dominanti.

Il volume si propone di esplorare questo complesso e dinamico fenomeno sulla base dei risultati di una ricerca condotta in Italia attraverso interviste a writer. Il primo capitolo è dedicato a fornire delle coordinate generali per comprendere il fenomeno, esplorandone le forme fondamentali e alcune linee del suo percorso storico, dalle origini negli Stati Uniti alla diffusione globale, con una sezione specifica dedicata al percorso in Italia.

Il secondo capitolo apre la presentazione dei risultati della ricerca, a partire dal tentativo di capire "chi sono i writer". Si analizzano i percorsi biografici e le ragioni che portano ad avvicinarsi alla pratica, e gli obiettivi di miglioramento. Si approfondiscono le dinamiche di apprendimento, prevalentemente informali, basate sull'esperienza e il confronto tra pari, e il ruolo delle crew come contesti di socializzazione, collaborazione e trasmissione di saperi. Si esplorano pratiche distintive, rappresentazioni, modelli culturali di riferimento.

Il terzo capitolo si concentra sulla relazione tra graffiti writer e spazio urbano. Si indaga come questi scelgono e interpretano i luoghi, dalla singola superficie all'edificio, dall'area urbana alla città nel suo complesso. Si esplora la dialettica tra la ricerca di visibilità e la necessità di operare senza essere scoperti, tra l'intervento illegale e l'utilizzo di luoghi autorizzati. Si analizza come la pratica del writing modifichi la percezione e la mappatura mentale della città, e il significato del "lasciare tracce" nel contesto urbano.

Il quarto capitolo, infine, è dedicato allo sguardo dei writer sugli "altri" e alle complesse interazioni che ne derivano. Si esamina il rapporto con il pubblico e come la presenza di osservatori influenzi la pratica, sia in contesti legali che illegali. Si indagano le dinamiche di interazione con le forze dell'ordine, esplorando le esperienze di controllo, le strategie di evitamento e l'impatto delle sanzioni. Quindi si analizzano i discorsi riguardo al ruolo delle istituzioni pubbliche, che operano tra strategie di contenimento e tentativi di cooptazione; del mercato dell'arte, tra opportunità professionali e rischi di commercializzazione; e dei mass media, spesso criticati per rappresentazioni superficiali o sensazionalistiche.

Nel complesso il volume offre quindi una ricostruzione finora inedita del graffiti writing in Italia visto attraverso gli occhi dei suoi protagonisti.

La ricerca qui presentata è stata condotta con la collaborazione di studentesse e studenti, che si coglie l'occasione per ringraziare.

Un ringraziamento speciale va poi a Berny, Ruben, Shad, Vandalo, Moe, Esa aka El Presidente, e alcuni membri della NTHG crew, per il confronto su questi temi.

Per la parte fotografica si ringraziano Ingrid Bellelli, Lorenzo Cavallo, Simona Colicchio, Sebastiano Cristaldi, Francesco Montini, Alessandra Pierucci, Francesco Rubattu, Genna Solera, Vips Crew.

La stesura del volume è frutto di lavoro congiunto dei due autori; tuttavia, i capitoli 1 e 4 e le sezioni introduttive ai diversi capitoli possono essere attribuiti a Carlo Genova, i capitoli 2 e 3 a Cecilia Brazioli, mentre le Riflessioni finali sono frutto di elaborazione comune.

Capitolo 1
Il graffiti writing

1. Il graffiti writing oggi

1.1. Di che cosa parliamo

Camminando per le nostre città, è quasi impossibile non imbattersi in segni, scritte, disegni che ricoprono muri, serrande, vagoni ferroviari, arredo urbano. Segni calligrafici quasi indecifrabili, lettere elaborate e colorate, o dipinti complessi che dialogano, o confliggono, con l'architettura circostante. È il mondo del graffiti writing: per alcuni una forma d'arte, espressione di creatività e vitalità urbana; per altri un atto di vandalismo, un sintomo di degrado e illegalità. Questa polarizzazione dei giudizi non è peraltro casuale, ma riflette la natura stessa del fenomeno: una modalità espressiva che si sviluppa nello spazio pubblico, ma è spesso legata a codici che ne rendono difficile la fruizione al di fuori della "scena", della cerchia di chi ne conosce la cultura sottostante (Halsey, Young, 2002; Waclawek, 2011; Dovey et al., 2012; McAuliffe, 2012; Young, 2012). I graffiti si rivelano così come una complessa pratica culturale e sociale, un linguaggio con codici e stili propri, un modo con cui i writer affermano la propria presenza, costruiscono identità, individuali e collettive, interagiscono con lo spazio urbano, (ri)appropriandosene (MacDonald, 2001; Merrill, 2015). Per questo costituiscono un terreno di ricerca tanto stimolante quanto difficile, che interseca temi cruciali come le culture giovanili e le forme di aggregazione, la costruzione

dell'identità in rapporto alla comunità dei pari, la dialettica tra devianza e norma, la creatività e l'espressione artistica al di fuori dei circuiti istituzionali, la percezione e l'uso dello spazio urbano, le dinamiche di conflitto e negoziazione con le istituzioni e i cittadini, i processi di commercializzazione e mediatizzazione. D'altra parte, le stesse risposte istituzionali che il graffiti writing suscita – dalle strategie di controllo sociale alla sua valorizzazione culturale – sono un punto di osservazione privilegiato su come le società contemporanee definiscono l'ordine estetico urbano e attribuiscono valore alle diverse forme di espressione (Dickinson, 2008; Waldner, Dobratz, 2013; Ross, 2016; Ross et al., 2017).

1.2. Definizioni, forme e caratteristiche distintive

Orientarsi nel mondo delle scritte e delle immagini sui muri cittadini richiede anzitutto di fare chiarezza terminologica. Spesso i termini "graffiti writing" e "street art" vengono usati in modo intercambiabile, ma descrivono fenomeni distinti, seppur talvolta sovrapposti. Mentre la street art comprende un'ampia gamma di tecniche (stencil, poster, adesivi, installazioni) e si orienta frequentemente verso immagini figurative o messaggi più espliciti (Lewisohn, 2009), il graffiti writing si concentra primariamente sull'elaborazione stilistica della lettera e del tag (la firma e pseudonimo del writer). Queste pratiche si configurano come interventi "ornamentali" dello spazio urbano, nel senso etimologico di un qualcosa che si aggiunge a una superficie esistente, modificandone l'aspetto e l'ordine visuale (Schacter, 2014), ma ciascuna ha i propri tratti distintivi.

Se di principio i graffiti potrebbero essere pensati come forma espressiva totalmente libera, fatto salvo per i vinco-

li dettati da strumento e supporto, di fatto la grammatica visuale del writing contemporaneo si articola spesso su un quadro di modelli fondamentali, appresi e sviluppati all'interno della scena. Il tag è la forma base, la firma stilizzata, veloce, che mira alla diffusione capillare del nome. Il throw-up (o flop) rappresenta un'evoluzione, lettere più grandi e tondeggianti, spesso bicolori, realizzate rapidamente per coprire più superficie. Il piece (abbreviazione di masterpiece) è l'opera più complessa ed elaborata, dove il writer esprime al massimo la propria abilità tecnica e stilistica, giocando con forme, colori, sfondi ed effetti (come nel wild style, uno stile complesso e intrecciato, quasi illeggibile ai non iniziati). Queste forme, ormai storiche, convivono però con elementi emergenti: nel writing è costante la ricerca di nuovi stili espressivi (Rahn, 2002; Valle, Weiss, 2010; Halsey, Pederick, 2010; Campos, 2015).

Considerando la dimensione estetica di un graffito, non bisogna inoltre dimenticare la sua site-specificity: esso non esiste se non in relazione con il supporto su cui è realizzato – il suo muro, il suo treno, la sua serranda, ne sono parte integrante, non una semplice tela – e con il punto dell'edificio e della città in cui questo si trova (Schacter, 2024). Altrettanto centrale, come già accennato, è la tensione che esso contiene tra accessibilità fisica e cripticità semantica: le opere sono sotto gli occhi di tutti, ma il loro linguaggio e i codici interni rimangono spesso incomprensibili a chi non fa parte della scena (Waclawek, 2011). L'autorialità è un altro nodo cruciale, che si esprime attraverso lo pseudonimo (il tag), in una tensione costante tra l'anonimato necessario per sfuggire al controllo e il desiderio di fama e riconoscimento all'interno della comunità dei pari, oggi amplificata dalla diffusione digitale delle immagini (Ferrell, 1996). Infine, costitutiva è la dimensione della temporaneità: i graffiti

sono opere destinate a scomparire più rapidamente di altre, cancellate dagli agenti atmosferici, dalle autorità o da opere sovrapposte; e proprio questa natura transitoria carica di significato l'atto del "lasciare una traccia" che li caratterizza, segno del passaggio dell'autore in un dato punto della città in un dato momento (Young, 2014; Karlander, 2018 e 2019).

1.3. Attori, pratiche e dinamiche socio-culturali

Comprendere il graffiti writing richiede di andare oltre la superficie dipinta per esplorare il complesso mondo sociale che lo anima. Spesso etichettato in modo semplicistico come forma di devianza o di protesta, esso si rivela ad un'analisi più attenta come un universo complesso di pratiche, significati, modelli culturali, condivisi in reti sociali – e come un insieme di scene locali, oggi connesse, almeno digitalmente, in una scena globale – che offrono risorse di apprendimento, appartenenza, identità (Kramer, 2010b; Rowe, Hutton, 2012; Campos, 2013a).

Le motivazioni che spingono a dedicarsi al writing sono eterogenee e spesso intrecciate. Se la ricerca di fama e di riconoscimento, dentro e fuori la scena, sono motori potenti, come agli albori del fenomeno (Chalfant, Prigoff, 1987), a questi si affiancano il piacere estetico della creazione, l'adrenalina legata al rischio dell'azione illegale, il bisogno di espressione personale, di "lasciare un segno", ma anche il desiderio di comunicare con i propri pari, di costruire un senso di comunità, e di sfidare, più o meno riflessivamente, le norme che regolano l'uso e l'aspetto dello spazio urbano, affermando un punto di vista alternativo (Monto et al., 2013; Awad, Wagoner, 2017).

Non stupisce quindi che spesso non si tratta di un agire solitario bensì organizzato in crew che fanno riferimento anzitutto alla propria scena cittadina ma anche al panorama nazionale (come DLR in Italia) o addirittura internazionale (come la 1UP). Le crew sono gruppi di writer che dipingono insieme, condividono risorse e si supportano, spesso organizzati con gerarchie interne basate sull'abilità, sull'esperienza e sulla reputazione (la distinzione tra king, writer esperto e rispettato, e toy, principiante, è caratteristica in questo senso), e che alimentano dinamiche di competizione che sono anche motore di innovazione stilistica. Nelle crew esiste spesso un'etica interna, un codice non scritto di comportamento: il rispetto per le opere altrui (specialmente i pezzi elaborati), le regole su chi può "crossare" (coprire) chi, la condanna del biting (copiare lo stile altrui). E le crew sono altresì fondamentali contesti di apprendimento, che avviene prevalentemente in modo informale, attraverso l'osservazione, la pratica condivisa, il confronto tra pari (Light et al., 2012).

Il writing rappresenta quindi un'arena significativa per la costruzione dell'identità, individuale e collettiva, con una gestione complessa derivante dalla necessità della segretezza, almeno per chi opera illegalmente, e al contempo dalla ricerca di riconoscimento, dentro e fuori la scena (MacDonald, 2001; Rahn, 2002; Wilson, 2008; Fransberg, 2019). Una complessità che è da un paio di decenni accresciuta dal ruolo sempre maggiore giocato da Internet e social media digitali, che hanno modificato radicalmente le dinamiche di diffusione degli stili, costruzione della fama e circolazione delle immagini: se prima la visibilità era legata alla presenza fisica delle opere in città o alla circolazione di fanzine e fotografie cartacee, oggi un pezzo postato online può raggiungere un pubblico globale in pochi istanti; e questo

accelera i cicli di innovazione e influenza, ma modifica anche i processi di competizione e riconoscimento, rendendo la documentazione digitale dell'opera quasi più importante della sua permanenza fisica nello spazio urbano (Blommaert, 2016; Hannerz, 2016; Simões, Campos, 2017).

1.4. Spazio urbano, potere e significati

Come già sottolineato, il graffiti writing è una pratica intrinsecamente in interazione con lo spazio della città. Per i writer, l'ambiente urbano cessa di essere un semplice sfondo per diventare una tela potenziale, un'arena per l'espressione e la competizione. Lo sguardo del writer decodifica la città in modo differente, leggendo le superfici, valutando la visibilità, la raggiungibilità e il rischio associati a ogni potenziale spot. Luoghi interstiziali, aree in abbandono, muri di cinta, sottopassaggi, edifici dismessi, infrastrutture, diventano spesso i terreni privilegiati per l'azione, perché sfuggono, almeno temporaneamente, al controllo stretto e alla pianificazione ordinata (Young, 2014). Questi luoghi, scelti per la loro posizione ai margini della visibilità normata, diventano il teatro dove la firma del writer si inscrive nel tessuto urbano, in una relazione inscindibile tra opera e sito (Haworth et al., 2013; Megler et al., 2014; Kindynis, 2018; Schacter, 2024). Tuttavia esiste anche una tendenza opposta, che vede i writer prediligere deliberatamente le aree più visibili della città, facciate di edifici in pieno centro, muri lungo arterie ad alto traffico, luoghi di ritrovo o di passaggio. In questi casi, la logica è quella della massima esposizione e della sfida diretta alle norme predominanti e al controllo dello spazio, affermando la propria presenza proprio laddove è più sorvegliata e contestata.

Questa appropriazione e ridefinizione dello spazio urbano assume quindi una dimensione politica, anche quando non è esplicitamente intenzionale. Intervenendo su superfici – pubbliche o private – senza autorizzazione, il writing sfida le norme sulla proprietà, sul "decoro" e sul controllo visuale della città. Si configura come una forma di trasgressione, quando non di resistenza, all'ordine costituito, che di fatto rivendica il diritto ad affermare la propria presenza, a (di)segnare una porzione di spazio o che si sente propria, o da cui ci si sente esclusi, o che è percepita come anonima e abbandonata. In questo senso, il writing può essere letto come una rivendicazione implicita del "diritto alla città" (Lefebvre, 2014), un atto che contesta chi ha il potere di definire l'aspetto e l'uso legittimo dello spazio (Lennon, 2022), una forma di comunicazione alternativa e un "contro-discorso" visuale che si oppone alle narrazioni (pre)dominanti (Hanauer, 2011; Dal Lago, Giordano, 2016; Serafis et al., 2018; Vogel et al., 2020).

La dialettica generata dal writing si gioca anzitutto sul piano estetico. Le opere dei writer, specialmente le forme più criptiche o invasive come tag e throw-up, sono spesso percepite come "rumore visuale", "disordine", "degrado" che intaccano l'armonia e la pulizia desiderate per l'ambiente urbano. Questo intervento non autorizzato agisce come un elemento che disturba l'ordine e che quindi mette in crisi le distinzioni nette e le gerarchie visuali imposte. La battaglia sul decoro diventa così una battaglia sul controllo estetico e, implicitamente, sociale dello spazio (Austin, Sanders, 2007; Gartus et al., 2015; Ten Eyck, 2016; Bloch, 2020).

Allo stesso tempo, il graffiti writing contribuisce però attivamente al place-making, ovvero alla costruzione dei significati e dell'identità dei luoghi. La presenza costante di graffiti in certe aree può influenzarne la percezione collet-

tiva, connotandole come zone "alternative", "creative" o, al contrario, "insicure". I graffiti contribuiscono così di fatto a modellare l'immaginario urbano e l'esperienza quotidiana della città, creando talvolta "pubblici" specifici che si riconoscono e interagiscono attraverso questi segni condivisi (Bruce, 2019; Campbell et al., 2021).

Con la sua crescente istituzionalizzazione e commercializzazione, il graffiti writing (e ancor più la street art figurativa) viene così sempre più utilizzato anche da attori pubblici e privati proprio per costruire identità per intere aree di territorio, diventando un elemento spesso centrale nei cosiddetti processi di gentrificazione. La presenza di graffiti, di un "certo tipo" di graffiti, è ormai in molte città utilizzata per segnalare la "vivacità culturale" di un quartiere, e quindi attirare investimenti e nuovi residenti, in processi talvolta definiti di "art washing", e questo è sicuramente uno dei nodi caldi nell'analisi del fenomeno contemporaneo (McGaw, 2008; McAuliffe, 2013; Ricardo et al., 2021).

1.5. Controllo, istituzionalizzazione, commercializzazione

La visibilità dei graffiti nello spazio urbano, e il loro comportare spesso una violazione di norme sociali e giuridiche, producono reazioni, anche intense, da parte dell'opinione pubblica e delle istituzioni. La risposta predominante, storicamente e a tutt'oggi, è quella della criminalizzazione e del controllo: definito come vandalismo, il writing è oggetto di politiche spesso etichettate come una vera e propria "guerra ai graffiti" che si traducono in un inasprimento delle sanzioni, nell'intensificazione della sorveglianza (fisica e tecnologica), nella creazione di strategie specializzate di pulizia si-

stematica e rapida (Iveson, 2010; Moreau, Alderman, 2011; Dal Lago, Giordano, 2016).

Questa enfasi sul controllo è frequentemente alimentata da una costruzione sociale del fenomeno come "panico morale". Mass media e attori politici tendono a rappresentare il graffiti writing in modo allarmistico, associandolo a bande giovanili, degrado urbano e insicurezza, amplificando la percezione di una minaccia all'ordine pubblico e alla qualità della vita. Questa narrazione, che spesso ignora la complessità del fenomeno, è utilizzata per legittimare le misure di contenimento, inquadrando il writing come un problema da estirpare piuttosto che come un fenomeno sociale da comprendere (Kramer, 2010a; Taylor et al., 2012; Ross, 2016).

Accanto alla "repressione", sono inoltre sempre più diffuse strategie di gestione e contenimento che cercano di incanalare il writing in forme considerate socialmente e giuridicamente accettabili, come la designazione di "muri legali", dove i writer possono dipingere liberamente senza timore di sanzioni; l'organizzazione di festival ed eventi dedicati; la commissione di murales da parte di enti pubblici o privati. Queste iniziative da un lato offrono opportunità espressive e riducono i processi dialettici, dall'altro lato costituiscono forme di controllo indiretto, delimitando gli spazi e i tempi consentiti per la pratica, e agendo per controllarne la dimensione spontanea (Young, 2010; Bruce, 2019; Chang, 2019).

Parallelamente, si assiste a un crescente processo di assorbimento del graffiti writing (e ancora di più della street art) all'interno dei circuiti dell'arte istituzionale e del mercato. Opere nate illegalmente per strada vengono esposte in gallerie e musei, gli stili e l'estetica del writing vengono appropriati dalla pubblicità e dalla moda. E questo pro-

cesso di "artificazione" e commercializzazione (del quale il fenomeno Banksy è l'emblema più noto) solleva questioni complesse riguardo all'autenticità della pratica, al rischio di "svendersi" (selling out), e alla possibile perdita del suo significato originario di alterità e resistenza (Dickens, 2008; Lewisohn, 2009; Baker, 2015; Lennon, 2022).

2. Il percorso del graffiti writing

2.1. Origini remote e precursori

Una narrazione ormai diffusa tende a tracciare una linea di continuità tra le pitture rupestri paleolitiche e i graffiti sui muri delle nostre città, tuttavia è fondamentale operare alcune distinzioni per comprendere le origini del graffiti writing contemporaneo, perché le manifestazioni parietali del passato possiedono in realtà caratteristiche e funzioni diverse rispetto alla pratica contemporanea.[1] Se guardiamo indietro nel tempo, troviamo innumerevoli esempi di "scrittura sul muro", dalle pitture preistoriche di Lascaux o Altamira, con le loro scene di caccia prodotte verosimilmente a scopo rituale o propiziatorio, alle migliaia di incisioni rinvenute a Pompei, che raccolgono slogan elettorali, dichiarazioni d'amore, annunci commerciali, riflessioni filosofiche, insulti e prese in giro. Qui però il messaggio era tutto, mentre l'autore e la forma estetica erano elementi secondari, se non del tutto irrilevanti.

D'altronde anche nel passato più recente troviamo forme espressive che anticipano alcuni tratti del graffiti writing. Si

[1] Per la stesura di questa sezione si è fatto principalmente riferimento a Ganz (2004), Pereira (2005), Wacławek (2011), Dogheria (2014), Fontaine (2014), Lovata e Olton (2015), Kramer (2017), Bruce (2019).