

Urban Art & Non Art

Panel discussion

a cura di **Luciano Marucci**

È noto che, specialmente dalla seconda metà degli anni Sessanta, nell'arte visuale sono avvenute significative trasformazioni sia dal lato linguistico e concettuale sia nell'utilizzo di location alternativi a quelli convenzionali. Le realizzazioni artistiche, poi, sono sconfinite negli spazi pubblici per interagire con la gente, dando origine alla cosiddetta Urban Art. Per ora tralascio i vari passaggi di questo sviluppo – peraltro non lineare – e di analizzare le motivazioni di fondo che accompagnano il processo di democratizzazione-fruizione dell'arte, per affrontare i principali aspetti della tendenza che si va propagando con vistosi riflessi sulle città. Si fanno notare gli interventi di artisti che, nell'operare al di fuori del sistema espositivo codificato, meritano di essere conservati degnamente, ma anche quelli – insignificanti o addirittura deturpanti – di dilettanti privi di talento. In altre parole si assiste a una disinvolta concessione di spazi pubblici a uso privato, quindi mi pare giunto il momento di chiedersi se sia lecito lasciare la massima libertà di azione a chiunque, senza prevedere progetti di riqualificazione e committenze non clientelari. Il fatto che l'argomento sia complesso e che giustamente non si possano imporre regole fisse, non deve fornire l'alibi per permettere l'utilizzo dei muri anche a chi li imbratta con gesti vandalici. Così, in mancanza di un'ampia e articolata riflessione sul fenomeno, abbiamo ritenuto urgente promuovere un'indagine sull'Arte Urbana di

oggi, distinta dalle altre pratiche artistiche nel tessuto cittadino, ormai istituzionalizzate, e dal graffitismo storico. L'iniziativa intende dare corso a un vasto dibattito, non demagogico, a partire dal contributo di idee di personalità, italiane e straniere, appartenenti ad ambiti culturali diversi, chiamati a rispondere alle seguenti domande-stimolo:

1. *Come vede il diffondersi dell'Arte Urbana?*
2. *In generale, come valuta la qualità delle rappresentazioni individuali o dei progetti collettivi dal punto di vista estetico e sociale?*
3. *Le autorità competenti dovrebbero disciplinare le realizzazioni degli street artist?*
4. *I loro interventi potrebbero snaturare o potenziare i caratteri identitari delle città?*
5. *Ritiene che la questione debba essere affrontata dagli addetti ai lavori insieme con i responsabili della cosa pubblica?*

E, affinché l'inchiesta non resti un'astratta esercitazione intellettuale ma possa generare effetti concreti, avremo cura di comunicarne gli esiti a quanti sono più interessati alla delicata questione, senza tralasciare autorità locali e centrali.

Faith Ringgold "Groovin High" 1986 / 2014, veduta dell'installazione esposta dall'1 maggio al 2 giugno 2014 in High Line, Edison ParkFast, West 18 Street/10 Avenue, New York (courtesy Friends of the High Line, N. Y.; ph Timothy Schenck)
[vedi a pagina 85 l'immagine dell'opera di Sheila Hicks, anch'essa in High Line]



Cecilia Alemani, *critica d'arte e curatrice, art director di High Line Art a New York*

Come si sta sviluppando il programma di High Line Art?

Ogni anno presentiamo circa venti nuovi progetti artistici, che includono sculture, installazioni, *murales* e performance. L'arte sulla High Line è spesso integrata nel paesaggio circostante, nella vegetazione o su palazzi vicini. Mi piace pensare di usare la città come un grande piedistallo dove esporre opere di giovani artisti che non hanno mai fatto lavori di arte pubblica.

1. Penso che New York sia un po' un'eccezione: da tanto tempo ha una grande tradizione di arte pubblica, e i newyorchesi sono abituati a incontrare arte da sempre: in piazze, metropolitane, palazzi pubblici e parchi. Spesso l'arte pubblica, attraverso organizzazioni come Creative Time o Public Art Fund, si insinua in luoghi sconosciuti o inusuali, dando l'occasione al visitatore di scoprire anche spazi al di fuori dei circuiti dell'arte: un modo nuovo di riscoprire la storia della città.

2. Credo che se l'arte è di alta qualità sia anche socialmente rilevante.

3. Dovrebbero dedicare alla Street Art spazi appositamente concepiti, così che gli artisti possano esprimersi liberamente senza rischiare il vandalismo.

4. Potenziare e arricchire.

16 dicembre 2017

Renato Barilli, *critico d'arte e critico letterario*

In genere diffido delle frasi fatte che suonano come imposizioni obbligatorie. Quella di "arte pubblica" non fa eccezione. Sarebbe meglio far uso di etichette storiche, anche per far capire che il fenomeno esiste da decenni. Diciamo dunque Muralismo, Graffitismo, Wall painting e così via, col che si riconosce anche che si tratta di qualcosa di molto importante e con lunghe radici. Molte delle cose che ora vengono poste sotto questa sigla sono di scarso valore, come tutte le forme di "Writing" che ripetono stancamente i modelli già resi celebri da Keith Haring e compagni. Non parliamo poi del brutto para-surrealismo di tante creazioni. Gli interventi su pareti esterne sono un obbligo, una necessità fisiologica, ma purché siano affidati ad artisti patentati e non improvvisati. Purtroppo mi rendo conto che non è facile stabilire chi si debba fare carico di scelte e selezioni; in ogni caso ci si deve tenere lontani da autorità pubbliche. In fondo la famigerata categoria del critico militante in materia dovrebbe avere voce in capitolo. Aggiungo che in questo ambito ci vorrebbe molta apertura mentale. Non ci stanno solo interventi di pittura, ma di mosaico, di pannelli in ceramica e anche di proiezioni video, ovviamente da eseguire nottetempo. Infine, accanto alle produzioni bidimensionali, dovrebbero trovare posto quelle a tre dimensioni, volgarmente dette sculture, che potrebbero essere issate a dominare piazzette, slarghi, rotonde spartitraffico. Ci sarebbe insomma un bel lavoro da compiere, in nome del rilancio delle periferie. Naturalmente da interventi del genere si devono preservare con cura le pareti dei monumenti storici nel centro delle città: quelli bisogna lasciarli stare, magari proteggendoli con un sistema di videosorveglianza.

9 dicembre 2017

Achille Bonito Oliva, *critico d'arte e curatore indipendente, saggista*

1. L'arte è urbana e inurbana nello stesso tempo. "Urbana" in quanto ha sempre bisogno di un contesto, di un interrogatore,

di una risposta, di una contemplazione, di una partecipazione. "Inurbana" perché rompe le convenzioni, supera i codici e sviluppa nuovi processi di conoscenza.

2. Li valuto volta per volta se sono valide e interessanti a seconda del progetto, perché affrontano delle problematiche, anche se l'arte pubblica, nel momento in cui si pone in rapporto in scala con il paesaggio, con i problemi del sociale, ecco che viene a sviluppare sul piano formale la capacità di saperli rappresentare. In questo senso l'arte acquista una funzione e parallelamente produce uno scambio e un dialogo con un largo pubblico. Dunque, direi che il rapporto tra Arte Pubblica e il suo pubblico è divenuto sempre più sofisticato, in quanto il pubblico non è qualificabile in termini di estrazione sociale, non è di un ceto privilegiato a cui appartengono i collezionisti ma è un pubblico – come io lo definisco – istantaneo, che si sfarina immediatamente; che guarda, passa e attraversa. Per quanto mi riguarda io ho una conoscenza e una esperienza profonda del fenomeno, essendo responsabile culturale per l'arte nella metropolitana di Napoli, dove ci sono ormai centocinquanta opere di artisti internazionali che ho scelto in rapporto alla tipologia architettonica. Quindi grandi architetti e grandi artisti che circondano il passaggio del pubblico viaggiante della metropolitana. Diciamo che oggi l'arte urbana deve sempre più imparare a intersecare la disattenzione collettiva, a produrre degli inciampi visivi e mentali. La sorpresa dell'immagine crea quella visiva e quella mentale sorge, appunto, dalla costruzione dell'opera al suo interno.

Più precisamente, com'è avvenuta la scelta a Napoli?

Ho scelto sempre opere di artisti che hanno realizzato il prodotto a partire dal dialogo con il sottoscritto e con l'architetto, come in un laboratorio di idee. Non sono opere frutto della legge del 2% che si applicava durante il Ventennio fascista e oltre, in cui veniva premiato il lavoro decorativo di un pittore o di uno scultore. Nel nostro caso è frutto di una autonomia creativa che si pone in rapporto dialettico con la stazione. Non è un addobbo, ma un approfondimento dell'idea di viaggio, di accoglienza, di attraversamento e, dunque, l'affermazione, la conferma di quello che io definisco l'arte contemporanea. L'arte pubblica, in particolare, è un massaggio per il muscolo atrofizzato della sensibilità collettiva.

Questi interventi artistici nella metropolitana rappresentano un modello quasi impossibile da imitare a livello internazionale.

Modestamente...! Dico che c'è stato un concorso di fattori: la volontà politica, quella delle istituzioni pubbliche e alcuni fondi europei. Il programma di Napoli è frutto di un intreccio in cui, finalmente, delle menti sono state coordinate fra loro: gli architetti sono stati sensibili ad elaborare degli interventi interessanti e gli artisti a partecipare.

Il programma va avanti?

Sì, stiamo completando le ultime stazioni, poi tutto il progetto sarà concluso.

Anche nel parco del quartiere Chelsea di New York si sta attuando un progetto, l'High Line Art, ma ha un altro carattere, quasi da museo diffuso, dando spazio pure a performance, a forme spettacolari...

È chiaro che lì manca l'atteggiamento pragmatico, progressivo e creativo che c'è a Napoli. A New York c'è, appunto, un elemento museale, un senso celebrativo più che una presenza di opere che dialogano con il territorio.

In molti altri casi si hanno interventi dilettantistici che deturpano invece di abbellire e riqualificare.

Ma sì, la Street Art, purtroppo, ha questa facilità e, alcune volte, una sorta di teppismo di fondo che la domina, che le permette le incursioni maleducate anche su monumenti precedenti.

A Milano di recente hanno esaltato gli interventi nelle periferie, che sono di pessimo gusto e non trasmettono alcuna idea.

...Eppoi non è detto che le periferie vengano riscattate con la presenza estetica di un'opera di qualità. Il discorso è molto articolato; non è detto che la bellezza ci salverà. La bellezza ci accompagnerà.

Secondo te, ha senso esporre i quadri degli street artist nelle gallerie o nei musei?

No. Sono come gli strappi dei mosaici di artisti che diventano oggetto di collezionismo.

Tutto diventa oggetto di mercato...

Qualche volta di mercatino..., solo raramente di qualità. Non dimentichiamo, per esempio, che Basquiat aveva una qualità pittorica che assolutamente non ha nulla a che fare con le improvvisazioni pittoriche degli street artist.

...Così si incrementa la tendenza per finalità diverse da quelle originarie.

Sì, e non solo. Quando diventa esercizio manuale fine a sé stesso, stantio, è inutile.

3. Certo!

Se i risultati fossero accettabili sarebbe meglio evitare, ma quando si deturpa scandalosamente è giusto intervenire.

Non solo: dovrebbero controllare le notti degli street artist, anche perché certe volte interviene il discorso della dimensione, di voler stupire, colpire. Allora l'estensione dell'immagine serve a catturare l'attenzione e a imbrattare ancor di più le pareti pubbliche.

4. Io non ritengo che la Street Art sia come la peste che si diffonde a vista d'occhio e danneggia tutto. No! C'è anche la Street Art che vanta qualche opera significativa ed è giusto che resti, ma bisogna evitare che alcune opere siano invase da altre opere. Come dire: non è giusto che un pittore invada la cornice della *Tempesta* del Giorgione con un suo intervento.

5. È ovvio. Più che la forza pubblica ci vorrebbe la forza morale. Contentarsi di evitare la demagogia, il qualunquismo e agire con decisione, con senso di responsabilità. E la critica è questa: sono necessarie pratiche che mettono in azione la moralità, che in questo momento potrebbero migliorare il nostro sistema di vita. Ovviamente anche "i responsabili della cosa pubblica" dovrebbero essere impegnati a partecipare.

A volte per privilegiare il messaggio ideologico non si considera la qualità...

La "qualità" è la linea di tutto: rinsalda l'opera, la riscatta, le permette di durare nel tempo. Sostanzialmente, senza qualità non c'è niente; c'è la semplice imitazione...

19 dicembre 2017

Pablo Echaurren, artista

Nell'ampia esposizione a Palazzo della Cultura di Catania – curata da Francesca Mezzano per la Fondazione Terzo Pilastro Mediterraneo – cosa hai voluto focalizzare principalmente?

Non io ma l'ideatore della mostra, il Professor Emmanuele F.M. Emanuele, e la curatrice hanno inteso sottolineare il fatto che tutto il mio agire (non solo attraverso le opere concrete), in Italia, in qualche modo ha anticipato e fiancheggiato il linguaggio della Street Art, la pratica di un'arte de/bordante e deragliante dai binari fissati da un mercato sempre più invadente.



Pablo Echaurren nel 2016 mentre esegue un suo murale al Museo dell'Altro e dell'Altrove di Metropolitz a Roma (courtesy l'Artista)

Quali motivazioni ti hanno spinto ad esprimerti con il linguaggio evidenziato da questo tipo di lavoro?

Mi sono sempre, da sempre, posto fuori dalla cornice dorata cui ambisce il mondo dell'arte ormai devoto al Corpus Christie's e al Corpus Sotheby's.

1. Vedo la Street Art come un antidoto a ciò che chiamo la Wall Street Art, almeno nelle intenzioni iniziali. Ma sappiamo che il mercato è sempre in agguato, pronto a reificare e recuperare ogni cosa.

2. Mi è sempre interessato l'aspetto collettivo dell'arte più che quello individuale e individualista. Non mi piace particolarmente chi si rivolge al pubblico specializzato; mi piace di più chi agisce verso l'indifferenziato, motivato solo dal bisogno di comunicare e creare collegamenti visivi e mentali.

3. Non credo che il problema della Street Art sia quello di essere disciplinata, incanalata, valorizzata. Mi piace pensare che viva e si sviluppi spontaneamente. Indipendentemente dalla presenza o meno di sovvenzioni e riserve indiane.

4. Direi che gli interventi degli street artist sono un valore aggiunto e in qualche caso forniscono una nuova identità. Basti pensare a Valparaiso in Cile, dove un'intera città in declino è stata rivitalizzata dai graffiti, o al muro di Berlino crollato sotto il peso del colore e dei segni che vi sono stati lasciati e tracciati sopra da writer e graffitisti.

5. Non credo nelle regolamentazioni. Credo invece che la cosa dovrebbe essere affrontata culturalmente. Con la consapevolezza che l'espressione umana non può essere né fermata né imbrigliata, ma può e deve essere compresa nella sua complessità, nella sua sorgività, nella sua capacità di raccontare la contemporaneità.

Le risposte mi sollecitano una riflessione: dal punto di vista di uno come te, capace di esprimersi visivamente e che privilegia il concept del fenomeno in questione, le dichiarazioni sono condivisibili, però, se guardiamo le realizzazioni di chi non ha l'abilità linguistica, né i contenuti da comunicare, scopriamo che spesso certi operatori, per la vanità di autoesporsi finiscono per deturpare i beni comuni. Ovviamente non alludo agli infantili atti vandalici. In altre parole, pensi che tutto possa essere

giustificato?... che in questi casi non si rischi di abbattere anche i muri eretti dalla nostra civiltà? Essendo io interessato al progresso umano e culturale, considero pure la necessità di trasformare in meglio il mondo reale, ma ciò dovrebbe avvenire con i nostri gesti responsabili. Lo dico non per difendere certi valori del passato e basta.

Impossibile istituire una commissione che giudichi e decida cosa è arte, cosa è Street Art e cosa non lo è. È il problema di sempre. Solo la storia, i posteri, i postumi potranno sciogliere il dilemma.

16 dicembre 2016

William Kentridge, artista

Queste sono le risposte alle domande di Luciano Marucci sull'inchiesta riguardante l'Urban Art. Sono William Kentridge e registro nel mio studio a Johannesburg in Sud Africa; 11 dicembre, intorno alle 4 del pomeriggio.

[Kentridge, di volta in volta, legge sottovoce le cinque domande-stimolo]

Non sono certo di comprendere cosa tu voglia intendere con "diffondersi dell'Arte Urbana". Non mi sembra che sia in aumento. C'è un fenomeno di graffiti e di *tagging* [muri imbrattati] che attraversa le città, più oggi che cento anni fa, ma la pratica dell'arte pubblica c'è stata dai tempi più remoti, quando la maggior parte dell'arte prodotta stava proprio negli spazi pubblici piuttosto che nei musei o nelle case private. In un senso più ampio del termine, da un punto di vista estetico e sociale, penso che, se prendiamo i graffiti come esempio, ne posso fare uno parallelo. Sappiamo che capita a tutti gli

alunni della scuola di scrivere poesie, ma non è detto che ognuno sia un poeta. Un gran numero di poesie scritte dai bambini è da buttare. Poi c'è chi inizia a scrivere poesie da piccolo e diventa un grande poeta. La stessa cosa accade per i graffitisti. Ce ne sono tanti. Parecchi generano solo degrado nel paesaggio urbano, ma alcuni – veramente pochi – si distinguono per i bellissimi lavori sugli edifici e negli spazi pubblici. Questo non vuol dire che in ogni intervento ci sia qualità nella creazione. Come per le poesie, nessuno direbbe che solo perché si chiama "poesia" sia bella e valida tanto da essere letta con entusiasmo, o perché si chiama graffito sia degno di approvazione. Direi che un lavoro collettivo, come lavoro collaborativo, raramente è interessante, perché nasce da decisioni estetiche prese da una commissione che discute quali immagini ci dovrebbero essere e come metterle insieme. Di solito c'è mancanza di idiosincrasia, della sorpresa d'immagine, che sarebbe l'unica ragione per guardare i vari lavori o leggere i diversi testi. Manca, cioè, quella sorpresa che non ti aspetti e che ti coinvolge. Forse ci possono essere graffiti e *murales* belli, lavori collettivi dove contano di più gli artisti partecipanti che l'idea artistica, ma io fino ad ora non li ho visti.

Direi che l'80% dei lavori è assolutamente deleterio e che solo il 20% è buono. Ma vorrei esprimere un altro concetto: le opere d'arte pubblica che rimangono per lungo tempo nella città diventano parte del quotidiano di tutti noi. Come per gli edifici non si sta a guardare se sono belli o brutti, allo stesso modo non si pensa ai lavori nel contesto urbano come arte, ma come dei punti di riferimento per orientarsi, per comprendere dove uno si trova e per spostarsi da A a B;

William Kentridge "Triumphs and Laments" 2016, particolare del *murales* su un muraglione del Tevere a Roma (courtesy Studio Kentridge, Johannesburg e Tevereterno, Roma; ph Marcello Leotta).



lavori che sono diventati parte dell'ambiente in cui uno si muove. Molti interventi di arte pubblica hanno solo la funzione di assicurare alla gente una familiarità con il luogo. Spesso penso che amo anche quelli brutti e che vorrei proprio lasciarli dove stanno.

Non so come si possa avere una buona regolamentazione. Suppongo che in ogni città ci siano edifici che non possono essere imbrattati con colori forti e altri in cui la cosa è meno importante. Però sono certo che sia necessaria qualche forma di protezione delle realizzazioni artistiche e degli edifici privi di opere. Ci si può chiedere: è vero che i graffiti di tipo casuale svolgono un ruolo di rivolta politica contro le autorità della città? Personalmente trovo molto debole questa forma di protesta, e non andrà da nessuna parte, più o meno come quando un cane urina ai pali della luce o agli alberi per marcare il territorio, come per dire: "Eccomi, esisto pure io". E capisco anche il bisogno di questa esternazione. La differenza sta in uno degli obiettivi del luogo pubblico: la gente può attraversarlo o andarci a vivere e sentirsi legata a esso. Il che non vuol dire che migliori per questo. Ovviamente è una affermazione politica, un atto di resistenza: "io non sono niente e dovrei essere in ogni cosa, perciò qui voglio manifestarlo". Forse la gente perbene che attraversa in modo confortevole questi luoghi pubblici della città ha bisogno di ricordare che ci sono anche gli altri, persone che si sentono alienate dal luogo. La deformità di un luogo che potrebbe essere di interesse, è anche una sfida. Ma è difficile immaginare come potrebbe funzionare se si lasciasse decidere a una commissione pubblica il tipo di graffiti da realizzare. È ovvio che io stesso a Roma ho beneficiato di una relazione simile, anche se, per guadagnarmi la possibilità di realizzare il mio lavoro, non ho dovuto inviare a una commissione pubblica i disegni dell'opera che avevo pensato.

Perché per la tua attività è importante creare lavori in spazi pubblici?

L'Arte Urbana è uno dei tanti differenti tipi di lavori che creo, ma non è la mia pratica principale perché la maggior parte delle opere nasce nel mio studio e finisce sulle pareti di musei o case private. Poi ci sono i miei spettacoli pubblici in teatri e nelle sedi dell'opera o in spazi casuali. Altri lavori sono ideati proprio per gli spazi pubblici come quelli per le stazioni della metro a Napoli, la statua equestre sempre a Napoli, l'effimero lavoro pubblico di arte sul Tevere a Roma che sparirà entro un paio di anni e alcune sculture all'OGR [Officine Grandi Riparazioni] di Torino. Generalmente ho timore nel creare un'opera che deve rimanere per sempre negli spazi pubblici perché, quando l'ho terminata, io devo lasciarla, mentre il pubblico deve convivere con essa per un periodo più o meno lungo. Mi auguro che i miei lavori che si trovano negli spazi pubblici piacciono. Mi rendo conto che essi possono essere visti dalla gente che si muove in quei luoghi anche come elemento di degrado. Non credo neanche nella sacralità di un'opera finita; potrebbe benissimo essere criticata, rimossa o sfidata. Ci sono spesso tanti lavori pubblici brutti che non sarebbero stati posizionati in determinati spazi se la gente che vive in quell'area avesse avuto voce in capitolo. Sto cercando di pensare a quanti di questi lavori potrebbero diventare un bene negli anni a venire. Alcuni sì, ma certamente non tutti, né in modo automatico solo perché è stato un artista a crearli e devono essere guardati come creazioni divine da considerare icone religiose intoccabili. L'arte deve essere tanto forte da sopravvivere alla critica, ai diversi punti di vista di chi la circonda.

Con ciò spero di aver risposto chiaramente alle domande.

Sono curioso di vedere come sarà l'intero *panel discussion*.
(Traduzione di Kari Moum da file audio inviato l'11 dicembre 2017 dallo Studio William Kentridge)

[Link per ascoltare le risposte in inglese:

http://www.lucianomarucci.it/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=695&Itemid=1116]

Gian Ruggero Manzoni, poeta, narratore, teorico d'arte, pittore

1. Direi più che bene, considerato che sono di quella generazione che l'ha vista nascere. Considerato che sono stato amico di Francesca Alinovi. E considerato che, a Londra, ho avuto la fortuna di conoscere di persona Keith Haring e Kenny Scharf, a Berlino ho incontrato Penck, nonché, quando espose e lavorò a Modena, da Emilio Mazzoli, Jean-Michel Basquiat. Inoltre ho scritto due libri che, tra i tanti fenomeni di creatività giovanile degli ultimi quarant'anni, parlavano anche della stessa, mi riferisco a "Pesta duro e vai tranquillo", uscito con Feltrinelli nel 1980, e "Peso Vero Sclero", uscito con Il Saggiatore nel 1993.

2. Devo ammettere che col passare degli anni su una certa qualità di chi pratica questa forma d'arte ho molte perplessità, soprattutto nei confronti di coloro che lavorano su scritte o loghi, che infine ormai più nulla hanno da dire, almeno creativamente parlando, divenendo, unicamente, bisogno di fermare o confermare una propria identità e niente più, invece, quando in Italia si viaggia ai livelli di un Blu, di un Kenny Random, di un Opiemme, di una ditta come fu quella Cuoghi-Corsello, il discorso cambia e si incide, non solo artisticamente, ma anche socialmente parlando, a livello di dinamiche esistenziali, non solo tue, ma di tutti. Si ferma un'epoca. Si fermano delle prese di coscienza. Si descrivono un clima e un'estetica generali.

3. Sì, per i motivi che ho detto sopra, infatti molti che usano bombolette o altro imbrattano la città, non l'arricchiscono, la sporcano solo, come sporcano le pareti esterne dei treni, i vagoni delle metropolitane, gli autobus, le mura di antichi palazzi o chiese, deturpando il patrimonio pubblico, non aggiungendo alcunché, ma togliendo storia e decoro. È finito il tempo in cui si tentava di sconfiggere il conformismo anche in questa maniera. Ormai quelle pulsioni sono da decenni rientrate se non tramontate. Le opere dei graffitisti già si trovano nei musei o vengono battute in asta a valanghe di dollari.

Jean Michel Basquiat "Untitled" 1982, pennarello a olio su pannello, venduto per telefono a un anonimo acquirente alla Casa d'aste Christie's di Londra il 25 giugno 2013 per 29 milioni di dollari (courtesy Christie's Londra)



4. Li snaturano se non si ha, in sé, una visione totale dello spazio in cui si agisce; se, invece, si è in completa simbiosi col campo d'azione e si abbandona la spasmodica necessità di protagonismo, affidandosi a un progetto forte e ricco di professionalità, la città acquista, e molto, soprattutto nei quartieri periferici o a livello di archeologie urbane. Del resto l'interagire con lo spazio, in accezione totale, è uno dei pilastri su cui poggia l'arte urbana.

5. Oggi come oggi sì, visto che l'arte urbana ha perduto, appunto, il suo primo, immediato, anarchico e quel tanto naïf significato ribellistico, infatti di ribelli se ne vedono ben pochi in giro. Quindi dovrebbero essere le amministrazioni a commissionare certe opere, indicando gli spazi e poi lasciando fare a chi di pittura e di muri se ne intende.

9 dicembre 2017

Laura Salas Redondo, critica d'arte e curatrice indipendente

1. La diffusione dell'Arte Urbana è davvero importante, perché credo che l'arte non debba essere solo per le élite. Quando gli artisti fanno le loro realizzazioni per strada (per qualsiasi motivo: protesta, estetica, ecc.) compiono una significativa affermazione politica e sociologica. Quasi sempre questa azione genera dibattito e consapevolezza sull'intervento.

2. Nell'arte contemporanea molto spesso l'artista lavora con un assistente o chiede l'aiuto di un artigiano o di altri esperti per concretizzare le opere, ma la cosa spesso non è evidenziata. Penso, invece, che in arte i progetti collettivi siano interessanti e necessari, soprattutto se hanno una visione sociale, di arte per gli altri.

A Cuba c'è la libertà di praticare l'Arte Urbana?

La Street Art è regolamentata come in altre città del mondo ma – come ovunque – certi la praticano correndo il rischio. A Cuba vedo sempre più interventi di Street Art. Ovviamente lì il contenuto ha una connotazione speciale. Purtroppo, se è politico e non c'è una certa tolleranza, viene cancellato immediatamente.

3. Se esse commissionano un'opera, potrebbero stabilire un dialogo con gli autori, ma quando gli artisti di strada partecipano con più impegno, le autorità stesse non approvano i loro metodi.

4. Naturalmente dipende dal luogo e con chi realizzano il lavoro. Nello spazio pubblico si possono vedere bellissimi interventi "spontanei" (intendo non commissionati) di operatori noti. A livello internazionale mi riferisco a Space Invaders o a Banksy; a Cuba a due giovani street artist ormai affermati: Luis Casas e Yulier Rodríguez.

5. A volte è necessario regolamentare, prima di tutto perché lo spazio pubblico è uno spazio condiviso. Tutti abbiamo la responsabilità di vivere nella società, quindi dobbiamo rispettare gli altri stabilendo alcune regole di convivenza, al fine di creare interventi non solo piacevoli ma intelligenti.

20 dicembre 2017

Marco Scotini, critico d'arte e curatore indipendente, direttore artistico FM Centro Arte Contemporanea e direttore Visual Arts al NABA di Milano

Il vero problema con cui oggi si dovrebbe confrontare la cosiddetta Public Art è il senso del "pubblico". Mi domando: che cosa possiamo chiamare ancora "pubblico"? La progressiva privatizzazione dello spazio urbano sottrae ogni possibilità di uso comune e alternativo a ciascun ambiente. Una strada,

un parco o una piazza non sono meno disciplinati e regolati di un luogo carcerario, di uno spazio di reclusione. La sola differenza è che non lo sovrasta l'interdizione o il divieto autoritario (direttamente espresso). Si tratta del vecchio problema della "governamentalità". E cioè del fatto che, nel potere attuale, non è più in gioco la strategia di sottomettere, ordinare e dirigere ma quella di controllare e organizzare le cose così che l'individuo reagisca in un modo piuttosto che in un altro. A Milano è escluso che si possa vedere bambini giocare per strada in un quartiere, anziani che stanno fuori della porta a parlare, mercati improvvisati o situazioni spontanee. La vecchia retorica della città più bella, più sana e più sicura fa sì che nessuno la usi, eccetto gli speculatori che – a breve – commerceranno anche l'aria. Diciamo pure che lo spazio urbano è il campo privilegiato dell'esercizio del potere dove procedure di assoggettamento (dirette e indirette) sono al lavoro sui corpi, sul linguaggio, sui luoghi. Ce lo hanno insegnato bene i situazionisti con largo anticipo e con la loro critica radicale. Succede che una strada pedonale sia esclusivamente un brillante *shopping mall* dove si può solo consumare (economicamente) e che una distesa a prato si trasformi in un grattacielo vegetale per élite finanziarie. L'azione consentita ai *graffiti writer* è sempre più patetica se pensiamo che viene concessa loro la sola possibilità di esprimersi (di essere espressivi) purché questo non intacchi i diritti proprietari. Sempre meno patetica però di quella dei grandi artisti che lasciano sparse sculture come monumenti isolati. Dunque, che fare? Ho dedicato molti anni all'idea di un'arte pubblica in compagnia di un grande interprete dell'urbano come Bert Theis, che da poco ci ha lasciato. Non contenti di quello che in arte si chiama opera "site-specific" eravamo passati a un'idea di intervento "audience-specific". Poi ci siamo ritrovati a coniare un nuovo termine che è quello di "fight-specific" che vede il lavoro di un artista al servizio di una comunità o di un quartiere. Ma, come dice il nome stesso, nella lotta. Perché riappropriarsi di un uso della città che ci è quotidianamente sottratto non può essere indolore, tantomeno avere una forma "legale". In fondo tante realtà dell'arte contemporanea più radicale lavorano in modo abusivo, parassitario e capillare, occupando spazi di risulta, trasformandoli in orti comunitari, in riserve pedagogiche, ecc. L'unica speranza è che questa pratica agopunturale possa trovare una propria affermazione su macroscale. Altrimenti c'è il museo come spazio da forzare. La città attuale non è altro che una sua estensione.

Nota che le tue considerazioni radicali in difesa di principi ideali prescindono dalla qualità degli interventi negli spazi urbani.

Sicuramente in gioco c'è una dimensione di tipo paradigmatico, non linguistico. Non si tratta di valutare la qualità degli interventi ma la tipologia, la differente tattica con cui si calano nel contesto urbano. Dunque non tanto il "che cosa" ma il "come" dell'intervento. Mi viene in mente l'idea di *Participatory Design* di un grande artista internazionale come Marjetica Potrč.

Nel seminario tenuto a metà del novembre scorso all'FM Centro per l'Arte Contemporanea di Milano cosa è stato ricordato di Bert Theis che io avevo intervistato sull'attivismo?

Nei due giorni a lui dedicati sono stati riletti molti suoi interventi spaziali (soprattutto quelli di sovvenzione pubblica per parchi francesi, musei svizzeri o biennali cinesi). La radicalità appartiene all'ultima fase della ricerca di Theis e corrisponde all'inasprimento del contesto operativo (sia artistico sia delle politiche pubbliche). Insieme dividevamo il fatto che nel

1997 con Skulptur Projekt di Münster, al quale egli aveva partecipato, si fosse conclusa una fase della ricerca dello spazio urbano: quella nata con l'estetica relazionale. Poi ci sarebbe stata la fase dell'impegno politico e del "fight-specific".

18 dicembre 2017

Oliviero Toscani, artista della fotografia

1. Cos'è l'Arte Urbana? Dov'è? Non ne vedo tanta! Non c'è niente d'interessante in Italia. L'arte pianificata dalle amministrazioni locali fa schifo. A Milano ci sono la *Ruota Solare* di Arnaldo Pomodoro, qualche altra scultura qua e là. I graffiti della Street Art al 90% imbrattano i muri... L'unica cosa buona potrebbero essere i manifesti pubblicitari, ma fanno schifo pure quelli.

2. Lei mi pone delle domande come se nell'Arte Urbana ci fosse qualcosa di importante...

Ci sono anche dei murales, dei graffiti da salvare.

Ma dove in Italia? Non siamo a New York. Milano è miserabile...

...Il Comune, che ha preso l'iniziativa di far inventariare i graffiti e i murales delle periferie sulla base delle segnalazioni dei cittadini, sta quasi idealizzando le brutture che 'abbelliscono'...

Ci sono tantissime imbrattature, tutte uguali, siglate o firmate da incapaci che si copiano a vicenda. Non ricordo niente di grande qualità. C'è stato un momento in cui al Centro Sociale Leoncavallo qualcosa si faceva, ma poca roba, mediamente di mediocri.

A Roma, invece, l'intervento lungo il Tevere di William Kentridge è un ottimo esempio, così pure le opere d'arte nella metropolitana di Napoli, dove figurano i suoi volti della "Razza Umana".

Quella dentro la metropolitana non è proprio Street Art. È un caso particolare, di un altro valore.

Pensa che le immagini fotografiche di una certa qualità, legate alla vita reale, avrebbero un impatto percettivo più efficace rispetto ai soggetti ottenuti con altri linguaggi dall'iconografia anacronistica e marcatamente autoreferenziale?

Mi piacerebbe avere tutti gli spazi pubblici da gestire, ma non c'è qualcuno responsabile di ciò. I burocrati degli uffici comunali non s'intendono di cultura e non hanno niente a che fare con essa: sono come dei portinai, dei vigili urbani...

Ma la fotografia, per i motivi che dicevo, potrebbe essere più adatta?

È logico. Mi piacerebbe che tutti gli spazi fossero riservati ai manifesti pubblicitari. Quando io ne ho avuto qualcuno a disposizione, non era male.

Probabilmente la comunicazione del messaggio visivo e concettuale con la gente sarebbe più diretta.

Ciò che è sui muri potrebbe essere interessante, ma ci mettono solo dei prodotti con il costo, lo sconto e quanta quantità si può avere allo stesso prezzo, due al prezzo di uno. L'unico messaggio che arriva è questo.

Poi l'immagine fotografica non sarebbe deteriorabile perché oggi ci sono tecniche che possono garantirne la buona conservazione.

Potrebbe essere molto bello, ma non è così.

Non parliamo della manutenzione, perché nessuno la pratica sulle opere pubbliche, pure se sono di un certo valore.

In ogni caso, per i manifesti fotografici non ci vorrebbe la manutenzione. Il valore di un manifesto è niente. Vale solo per ciò che esprime.

Ha senso esporre questi lavori come quadri nelle gallerie private o nei musei?

I graffiti per me sono una tecnologia fatta sui muri e non vanno portati nei musei. Hanno valore se stanno per strada. Ci sono dei grandi artisti che hanno fatto questo, ma non in Italia. A Napoli ci sono stati degli interventi; a Genova qualcuno li ha fatti sul lungomare, però non vengono apprezzati.

A New York, sull'ex ferrovia sopraelevata, nel quartiere Chelsea, con il progetto High Line Art si sta attuando un programma piuttosto importante.

Certo, lì c'è un curatore, cosa che in Italia non succede.

3. Le autorità competenti sono dei politici; meglio che non disciplinino niente, perché disciplinano sempre al ribasso.

4. Chi decide che sono "indiscriminati"? Non c'è nessuno che può farlo. Da che punto di vista?

Dal lato architettonico, per esempio, oppure della storia della città.

Sono parole; ci vuole qualcuno che decida cosa è la qualità e non l'abbiamo. I burocrati producono solamente la mediocrità.

Però si potrebbero servire dei critici d'arte.

"Potrebbero", purtroppo non lo fanno!

5. "Regolamentare" è anche un problema. I "responsabili della cosa pubblica" chi sono? Se mettessero Sgarbi, diventerebbe una cosa, se mettono un altro pinco pallino qualsiasi, ragioniere o geometra comunale, sarebbe un disastro...

Comunque, dovrebbero chiamare dei curatori...

Oliviero Toscani "Razza Umana" 2013, LED light box - stampa inkjet su PVB, metropolitana di Napoli, stazione Toledo (courtesy Studio Toscani)



Figuriamoci...! Al massimo coinvolgono qualcuno del loro partito politico con la tessera.

In effetti, spesso, la cultura diviene oggetto di operazioni clientelari che lasciano la libertà di fare qualsiasi cosa.

Cosa c'è in Italia di non clientelare!? Siamo un Paese di corrotti, corruttori, corruttibili. Se è stato fatto qualcosa di interessante, è avvenuto per sbaglio.

Ho promosso questa indagine proprio per creare una riflessione sulle criticabili operazioni in crescita in rapporto ad esempi di artisti che meritano approvazione.

Non sono contrario all'abusivismo, se è di qualità. Tante volte l'architettura autorizzata è peggio di quella abusiva.

15 dicembre 2017

Valentina Valentini, docente di *Arti elettroniche e digitali e di Arti performative*, Dipartimento Storia dell'Arte e Spettacolo, Sapienza, Università di Roma

Con la denominazione di arte pubblica si indica una specifica modalità di presentazione e fruizione dell'arte che trova dimora nella struttura urbana della città. Arte Urbana è sinonimo di arte pubblica. A sua volta la definizione di arte pubblica è simmetrica alla definizione di teatro sociale. Ambedue gli aggettivi fanno ridondanza con arte e teatro: il teatro in quanto evento che convoca spettatori è fenomeno che ha di per sé una connotazione sociale (dai riti tribali, alle sacre rappresentazioni, alle feste barocche nelle corti, alla commedia dell'arte, etc, etc). L'arte plastica – quadro, *murales*, scultura, bassorilievo, cariatide, monumento funebre, mosaico, giardino giapponese, architettura – svolge la sua funzione in modo manifesto e in luoghi abitati da esseri umani. La dicitura arte pubblica (come quella di teatro sociale) è incominciata a circolare negli anni Novanta del secolo scorso, anni di crollo delle ideologie e di revisionismo intellettuale, in cui viene riassorbito ciò che nei decenni passati era stato in conflitto e in antagonismo. Dunque le domande interne a questo dibattito rientrano in una logica che accetta le espressioni di arte pubblica (come la Street Art, ad esempio), come un nuovo genere/prodotto (non importa se dentro o fuori il mercato), comunque un fenomeno *dentro* il sistema dell'arte. C'è da chiedersi: le istanze che muovono a occupare spazi all'esterno e non dentro l'apparato espositivo di un museo o di una galleria sono di natura sociale e politica? I contenuti mirano a sabotare l'apparato artistico, di mercato, fanno emergere nuovi modi di sentire, che configurano esperienze altre ed esprimono soggettività politiche? L'arte urbana è una pratica che si propone come "rivolta estetica"? Al contrario, da un piccolo sondaggio effettuato con gli studenti del mio corso, trova conferma la tesi che si tratta – genericamente – di azioni di autoaffermazione di sé, volte a marcare un territorio e a sfidare individualisticamente e infantilmente una norma, senza contenuti antagonisti. L'intervento di William Kentridge, *Triumphs and Laments*, sulle sponde del Tevere, è paradigmatico nella prospettiva di "rafforzare" l'identità di una città. La narrazione procede per antinomie tragiche, ascesa e caduta: la vittoria (Garibaldi), il fascino potente di Roma (le scene dalla *Dolce vita* di Fellini con Anita Ekberg e Marcello Mastroianni nella fontana di Trevi trasformata in vasca da bagno) e il dolore della perdita, della morte (l'assassinio di Pier Paolo Pasolini e quello di Aldo Moro). In ottanta figure l'artista ha disseminato e concentrato volti e personaggi che rappresentano il suo immaginario legato a Roma, alla sua storia, alle sue mitologie remote (Marco Aurelio, la Lupa, Remo ucciso da Romolo), antiche (Giordano Bruno, la Santa Teresa di Bernini) e recenti (Moro,

Pasolini). Questa opera effimera tiene insieme mirabilmente i tratti profondi del sentire artistico di Kentridge: la dimensione magico-poetica con cui rende visibile-udibile una storia nutrita di immaginario popolare, capace di convocare una comunità, fisica e virtuale, e creare la dimensione di ritrovarsi insieme in uno spazio pubblico.

16 dicembre 2017

Giorgio Verzotti, critico d'arte e curatore indipendente

1. Lo vedo bene come un segno di vitalità creativa collettiva.
2. Questo è il problema. Le nostre città sono invase dai writer che fanno cose orribili e danno subito l'impressione di degrado. Dobbiamo giustificare anche questo?

3. Assolutamente sì per ragioni estetiche, ma naturalmente sorge subito il problema: chi si arroga il diritto di valutare il bello e il brutto? E, soprattutto, come disciplinare una forma di espressione che nasce proprio al di fuori di ogni disciplina? Resterei allo stato attuale delle valutazioni: i writer sono "vandali" e vanno perseguiti; i pittori di *murales* o altro, almeno per l'impegno che ci mettono, vanno salvaguardati. Sempre sapendo che le loro opere vivono la natura dei fenomeni effimeri.

4. Diffido delle istanze identitarie; esiste una "identità" di Milano o di Novara? Ne esistono molte, e da sempre, non solo da oggi. Quindi, ora più che mai "che i cento fiori fioriscano" e, per inciso, i writer sono proprio tutti uguali dappertutto.

5. Sì, lo ritengo necessario; sono stufo di vivere nel brutto delle scritte sui muri delle case cittadine. I nostri imparassero dai writer del Bronx che hanno inventato un'arte; da noi sono solo dei frustrati.

Proprio il giorno in cui mi sono giunte le tue prime risposte, "la Lettura", allegato del "Corriere della Sera", dedicava due pagine alla mappatura della Street Art in cinque zone di Milano, finanziata e pubblicizzata con orgoglio dal Comune, anche in realtà aumentata... con app gratuita. Secondo te, si tratta di una svolta positiva verso la disciplina di certi interventi o della legittimazione di azioni che deturpano i luoghi e rafforzano il cattivo gusto, grazie pure alla cronaca disimpegnata dei quotidiani?

Rispondo positivamente perché vedo bene ogni intervento istituzionale volto al riconoscimento del valore sociale ed estetico della street art, sempre che ci siano dei distinguo, i quali però sono difficili da porre. L'arte che nasce dal basso è per definizione inamministrabile, ma le istituzioni la devono amministrare. Insomma, è un problema insolubile che però deve trovare soluzioni; le uniche possibili sono quelle provvisorie, che valgono a seconda dei contesti, delle situazioni, dei soggetti coinvolti. Se fossi il direttore di un museo farei una mostra storica sull'arte che nasce dalla strada (dagli *affichistes* ai graffitisti fino a Francis Alÿs) e mi aspetterei come reazione inevitabile che il museo stesso sia assaltato dai writer come loro risposta polemica. Farei ripulire i muri e organizzerei un convegno internazionale che ci aiuti a capire le differenze, e magari a insegnare un po' di storia ai sedicenti creativi di periferia.

Per concludere con la situazione milanese: tutte le altre aree non censite, imbrattate senza alcun riguardo per il decoro urbano, saranno ignorate? Insomma, se ho ben capito, si tratta ancora di un'operazione demagogica inventata per lasciare le cose come sono e tirare avanti indisturbati... Sei d'accordo?

Posso solo rispondere che concordo pienamente...

10 e 11 dicembre 2017

1a puntata, continua

Sheila Hicks

“...Fuga dalla gravità”



Sheila Hicks
“Hop, Skip,
Jump, and Fly;
Escape From
Gravity” 2017.
Committenza
High Line, NY;
visibile da
giugno 2017
a marzo 2018
al Western
Rail Yards
(courtesy
Friends of the
High Line;
ph Timothy
Schenck)

Urban Art & Non Art

Panel discussion (II)

a cura di **Luciano Marucci**

L'indagine sull'Arte Urbana procede attraverso le testimonianze di quanti sono stati coinvolti per fare chiarezza sulle problematiche connesse al fenomeno in espansione, che si manifesta in forme piuttosto diversificate in Italia e altrove. Alcuni contributi tendono a definire, anche ampiamente, i caratteri più o meno comuni del movimento, sia dal lato estetico sia ideologico, in relazione alla situazione sociopolitica e culturale dei luoghi; altri analizzano singoli interventi, esemplari in senso positivo o negativo. Ovviamente non vengono trascurate le motivazioni degli operatori visuali che agiscono nel settore. Quindi lascio spazio alle risposte che seguono, riferite a queste domande-stimolo intenzionali:

1. *Come vede il diffondersi dell'Arte Urbana?*
2. *In generale, come valuta la qualità delle rappresentazioni individuali o dei progetti collettivi dal punto di vista estetico e sociale?*
3. *Le autorità competenti dovrebbero disciplinare le realizzazioni degli street artist?*
4. *I loro interventi possono snaturare o potenziare i caratteri identitari delle città?*
5. *Ritiene che la questione debba essere dibattuta dagli addetti ai lavori (artisti, critici, curatori...) insieme con i responsabili della cosa pubblica?*

In merito non aggiungo altro, anche perché le mie osservazioni sono esplicitate dalle domande supplementari rivolte a certi interlocutori.

Stefania Angarano, direttrice di *Mashrabia Gallery a Il Cairo* e curatrice

In Egitto c'è una tradizione di Urban Art?

Se intendiamo opere commissionate da un'autorità seguendo una progettualità precisa, cioè come risultato di un pensiero e di un'intenzione, la risposta è sicuramente no. Malgrado la quantità di possibili fonti di ispirazione provenienti da altri paesi ed esperienze, a tutt'oggi in Egitto le decisioni ufficiali riguardo alla realizzazione e alla collocazione di un'opera rimbalzano da un ufficio all'altro, non seguono nessun piano globale a lunga scadenza, non si basano su chiari criteri di scelta, non tengono conto delle esigenze della comunità destinata a ospitarla: sono lasciate insomma al capriccio di un funzionario privo di competenze specifiche o a interessi clientelari che danno vita a interventi casuali e privi di significato, o addirittura brutti e offensivi per il paesaggio urbano e per chi vi transita. Non sono previste gare d'appalto. Né la qualità delle opere né la necessità di un loro rapporto col territorio sembrano rappresentare una preoccupazione. Come dimenticare i vasi giganti tappezzati di mosaici gialli verdi e blu che hanno infestato per anni l'area di fianco al Museo Egizio a Il Cairo, o gli scarabocchi che a tutt'oggi deturpano le pareti di molti dei sottopassaggi obbligati in punti nevralgici della città? Nel migliore dei casi ci si imbatte in monumenti celebrativi eretti al centro delle piazze, come nell'Ottocento, dedicati a personalità di rilievo: la cantante Omm Kolthoum o lo scrittore Naguib Mahfouz, ma ridotti a

statue rachitiche senza un grammo della nobiltà dei condottieri di una volta. Non essendo la situazione a livello istituzionale favorevole a proposte private, né a organizzare un sistema di commissioni trasparenti, negli ultimi anni l'unica strada da percorrere è rimasta quella dell'avventura, cioè di piccoli progetti indipendenti, non voluti dalle autorità e quindi di natura necessariamente effimera. Esempio in questo senso rimane, alla fine degli anni Novanta, il progetto Kom Ghorab, creato da un gruppo di artisti nel quartiere omonimo, in collaborazione con gli abitanti del posto: una lunga serie di interventi sulle facciate delle case, visibili dalla strada sottostante e dalla vicina sopraelevata, che rappresenta un unicum nella storia dell'arte pubblica in Egitto. D'altra parte vale la pena di segnalare, fuori dall'azione consapevole dell'arte contemporanea, il fenomeno dei *murales* eseguiti da pittori naïf sui muri esterni delle case di persone facoltose rientrate dal pellegrinaggio. Più frequenti nelle campagne e nei villaggi, questi dipinti sono veri e propri racconti di viaggio che possono raggiungere punte narrative e compositive di notevole complessità e bellezza. Malgrado sia attualmente in via di sparizione, questa branca dell'arte popolare ha contribuito per decenni a creare forse l'unica vera tradizione di arte pubblica.

Gli artisti reagiscono alla situazione di degrado, non soltanto del paesaggio urbano, attraverso interventi nelle aree pubbliche?

Lavorare nello spazio pubblico all'interno di una città come Il Cairo ha il sapore di una *mission impossible*. La sua crescita è fuori controllo, umiliata da un abusivismo dilagante grazie a leggi ignorate o addirittura inesistenti, e da progetti di nuovi quartieri dove lo spazio pubblico è ridotto a striminziti corridoi tra gli edifici, senza piazze, né servizi, né aree verdi, né giochi per bambini; cioè senza quei luoghi necessari alla vita sociale dei suoi abitanti. Ma anche la conservazione del tessuto già esistente non è garantita, anzi è costantemente minacciata da una speculazione senza freni che serve esclusivamente gli interessi privati, sventrando senza pietà i vecchi quartieri per innalzare torri senz'anima al posto delle villette con giardino e dei palazzi d'epoca, in una corsa all'omologazione che ha reso la città irricognoscibile. Inoltre, nel passaggio dall'antico al moderno e al contemporaneo niente è aggiustato, e l'impressione è sempre più quella del non finito o del precario: i residui inutilizzabili, in arabo i "karakib", occupano lo spazio estensivamente, come un rumore di fondo. L'integrità delle facciate è stata sistematicamente corrosa. Il tessuto urbano nella sua totalità è talmente degradato, sconnesso e sovraffollato che viene naturale chiedersi: perché e per chi concepire un intervento artistico che passerà con tutta probabilità inosservato? Certo non mancano tentativi, da parte di ONG che lavorano nel sociale, di organizzare teatro di strada e performance nei quartieri, ma più con l'intento di coinvolgere le comunità che di presentare l'ultima provocazione in fatto di arte, o di avere un impatto incisivo al punto da mettere in moto un cambiamento. La città inghiotte tutto



Hatem Mousa "City Face 3" 2016, tappi di bottiglie, ferro, metallo, plastica e gomma, 160 x 130 x 150 cm, opera esposta a Il Cairo nell'ambito del progetto "From Rags to Riches", a cura di Stefania Angarano (courtesy l'Artista e la Curatrice)

in un sol boccone e ci vorrebbero, forse, interventi spettacolari e permanenti come quello, recentissimo, nel quartiere dei raccoglitori di immondizia, dell'artista tunisino El Sid – non a caso uno straniero – che si dispiegava sulle pareti di diversi palazzi richiedendo però di trovarsi sulla collina di fronte per cogliere l'insieme, con una visibilità davvero impressionante, che per diversi mesi lo ha reso l'intervento artistico più chiacchierato, anche se molto controverso.

Le autorità temono di più le deturpazioni delle testimonianze storiche o i messaggi dei dissidenti?

L'atteggiamento delle autorità verso il patrimonio storico si palesa molto di più con l'abilità nell'aggirare le leggi che dovrebbero garantirne la conservazione che non nell'incoraggiare una cultura e una pratica del rispetto. Alla concessione fin troppo generosa di permessi per edificare nei quartieri storici, compromettendone l'unità territoriale, corrisponde un'ostentata negligenza nei confronti di qualunque forma di bellezza proveniente dal passato, come se essa non costituisse un valore e soprattutto non rappresentasse un bene collettivo. Questo si traduce, solo per fare qualche esempio, nel mancato stanziamento di fondi per il restauro dei monumenti islamici, che vanno in rovina; nel non impedire che

ogni sorta di costruzioni selvagge si moltiplichino intorno alla zona delle Piramidi fino a soffocarle, o che i negozi dai profili più disparati ricoprano il pianterreno dei palazzi inizio secolo e chiudano i passaggi del centro città; nell'ordinare senza motivo l'abbattimento di alberi secolari, senza poi rimpiazzarli, e molto altro ancora. In questo contesto non è certo un'eventuale scritta sui muri ad apparire come dannosa, a meno che non contenga un messaggio politico. E d'altra parte chi rovina un'opera pubblica in Egitto in genere non lo fa per compiere un atto di vandalismo, in cui si mescolano esibizionismo e frustrazione personale, bensì per appropriarsi dei pezzi che la compongono, riusarli o rivenderli, cioè occasionalmente spinto dalla sua povertà, o perché incurante del bene comune. Al momento in ogni caso la questione della dissidenza non si pone, perché con l'attuale governo le voci critiche vengono sistematicamente messe a tacere prima ancora di raggiungere una visibilità, sia essa materiale, con pubblicazioni o manifestazioni artistiche, sia virtuale, con interventi nei social media. La gloriosa stagione dei graffiti – di cui abbiamo vissuto con trepidazione e stupore le ondate successive a partire dal 2011, l'anno della rivoluzione, nella quale sogni, ricordi, proteste, rabbie e utopie a lungo covate nell'immaginazione erano finalmente esplosi popolando i muri della città – è decisamente tramontata. I graffiti "storici" – fortunatamente fotografati e ora riprodotti e resi immortali in alcuni bellissimi volumi – sono stati sistematicamente cancellati dai muri, qualche volta risorti, e poi

definitivamente scomparsi, così come la carica di ribellione politica che li motivava.

Il progetto *From Rags to Riches* come e dove è stato attuato? Lascia ben sperare?

In questo difficile contesto, con l'Associazione Culturale Baad El Bahr ("oltremare" in italiano) e con la mia curatela, abbiamo concepito questo ambizioso progetto artistico (www.projectfrtr.org), ispirato alla formula, semplice e utopica al tempo stesso, che "la bellezza è un diritto di tutti". Il nucleo fondamentale dell'idea, infatti, è nato nei primi mesi del 2011, subito dopo la rivoluzione, e prevedeva un progetto indipendente, mirato a contribuire ai cambiamenti positivi in atto, attraverso opere di arte pubblica fabbricate con materiali riciclati: un progetto pilota basato più sull'intuizione della possibilità di sfruttare un momento storico eccezionale che su rigorose premesse teoriche. L'impatto sulle coscienze del grande rivolgimento politico infatti si era manifestato subito, con la volontà di dare un corpo allo spirito collettivo appena ritrovato. La piazza riconquistata, ben oltre il suo valore iconico, era diventata il fulcro di un interesse quotidiano nuovo e appassionante. In modo spontaneo e autogestito gruppi di giovani e meno giovani avevano iniziato a prendersi cura dell'ambiente circostante, erano scesi nelle strade per ripulirle, riparare le insegne danneggiate, dipingere di bianco i bordi dei marciapiedi, trasformare le scale in arcobaleni. Piccoli toccanti interventi di grande portata simbolica, dettati dalla rinata fiducia nel fatto che il destino di un popolo può anche essere deciso dal basso. La fierezza di compiere uno sforzo per il bene comune, il sentimento privo della retorica di appartenenza a un luogo, a una nazione, avevano restituito alla parola "cittadino" il suo pieno significato. In questo clima di effervescenza sociale senza precedenti abbiamo potuto concepire un progetto di portata innovativa, che ha affrontato e riunito due questioni di cruciale importanza: l'uso dello spazio pubblico e quello dei materiali di scarto, il cui impressionante volume, in una megalopoli come Il Cairo, pone un problema di smaltimento che ha trovato finora solo soluzioni parziali e temporanee. Nel 2011 con il progetto abbiamo vinto un bando dell'Unione Europea per le attività culturali, ma a causa del divieto governativo – tuttora in vigore – alle ONG di accedere ai finanziamenti stranieri, il fondo ad esso assegnato è rimasto congelato per due anni ed è stato poi restituito. Dopo una lunga e ostinata ricerca abbiamo trovato il supporto della cooperazione svizzera, intorno al quale si sono coagulati gli aiuti di altri paesi (Spagna, Austria, Olanda) e di alcuni privati. Quando a metà del 2016 abbiamo lanciato il bando di concorso aperto alle proposte di artisti, architetti, designer e studenti d'arte, erano passati ben cinque anni dalla prima formulazione del progetto. Per evitare lungaggini burocratiche e incomprensioni abbiamo deciso di procedere nella fabbricazione delle opere senza aspettare le risposte delle autorità competenti alle richieste di collocamento delle stesse nei luoghi di destinazione finale. Il progetto FRTR ha offerto ai partecipanti soprattutto l'occasione di accorgersi che esiste uno spazio pubblico, riflettere sul senso di un intervento in esso e concepire una struttura coerente con la loro visione, accettando il rischio che il rapporto col territorio diventasse ipotetico e incerto, dipendente dal conseguimento di un permesso a posteriori. Infatti, tra le condizioni per partecipare agli artisti non era tanto richiesta una particolare esperienza precedente nel campo, ma di suggerire un luogo d'elezione adatto ad accogliere il prodotto della loro fatica. D'altra parte l'uso, vincolante, di materiali

riciclati all'interno del progetto (erano esclusi tutti i tipi di pittura e tutti i materiali "nuovi" che non fossero indispensabili per garantire la stabilità delle opere) ha messo il pubblico e gli stessi artisti di fronte all'obbligo di riconsiderare i criteri con cui si stabiliscono le gerarchie di valori estetici. Le venti opere selezionate sono state realizzate durante l'estate del 2016 in un hangar nel centro città aperto al pubblico, in una sorta di happening collettivo dove tutti aiutavano tutti, e in seguito esposte in una grande mostra nel meraviglioso giardino della sede della cooperazione svizzera, l'ultimo rimasto nel quartiere di Garden City, una volta interamente costituito da ville e sontuosi giardini. Certo, una cornice fin troppo idilliaca rispetto a qualunque scelta nel caos della città, ma da una parte c'era l'esigenza di mostrare i lavori – tutti pezzi tridimensionali, tra la scultura, l'installazione e l'arredo urbano – l'uno accanto all'altro prima che venissero distribuiti nel tessuto cittadino e in qualche modo persi o dispersi, per richiamare l'attenzione delle autorità sull'entità del progetto, e dall'altra per offrire, sia a un pubblico generico sia ad altri artisti, una dimostrazione concreta di quale immenso potenziale racchiudessero i materiali impiegati, da riprendere e imitare, in una delirante speranza di contagio... Malgrado l'esito della mostra, che pure aveva avuto un'ottima accoglienza di critica e una gioiosa partecipazione del pubblico, i mesi ad essa successivi, in cui i pezzi erano ancora lì, parcheggiati nello stesso giardino, e dovevano comunque essere tolti senza sapere dove sarebbero andati a finire, sono stati il momento più duro. Alcuni sono stati riesposti in mostre temporanee, e si continua a farlo, altri hanno subito 'incidenti' che ne hanno segnato la fine, o meglio il ritorno ad essere spazzatura. Ben quattro di esse, tematicamente connesse all'acqua, hanno prima ottenuto il permesso per essere collocate nello storico giardino dell'Acquario Civico, poi revocate da una ministra in visita. Uno, in particolare, composto da ossa e pelli di animali scuoiati, dopo alcuni dinieghi – segno di non dichiarato ma evidente disgusto – ha preso la via di un deposito compiacente. Che dire? I tempi non sono maturi? Aldilà del destino delle singole opere, in generale si può affermare che negli ultimi due anni, in parte anche sulla scia dell'impatto di questo progetto, l'interesse verso il riciclaggio e quindi anche verso un possibile uso artistico dei rifiuti è letteralmente dilagato. L'attenzione verso lo spazio pubblico, però, soffocata dal capillare controllo dell'attuale regime militare, è senz'altro entrata in una fase di paralisi alla quale, per il momento, non vedo nessuna via d'uscita.

Personalmente come valuti la qualità di tali rappresentazioni dal punto di vista estetico e sociale?

Le realizzazioni del progetto *From Rags to Riches* condividono una serie di caratteristiche che mettono in luce abbastanza chiaramente l'atteggiamento degli artisti verso lo spazio per il quale sono state concepite e verso il pubblico al quale sono rivolte: circa metà dei lavori, infatti, come il labirinto e il ponte di bottiglie di plastica, sono interattivi e/o funzionali; molti di essi sono oggetti di uso comune ma di dimensioni enormi, il cui effetto però non è mai minaccioso, ma riconduce al cambiamento di scala presente nelle favole, dove il troppo piccolo e il troppo grande sono sempre rapportati all'uomo per creare un senso di meraviglioso spaesamento, come lo sgabello del macellaio, la sedia o la pentola giganti; quasi tutti poi presentano una componente ludica o, come il backgammon da stendere sul pavimento, sono addirittura giochi veri e propri, il cui lato festoso ci proietta in un mondo infantile o che richiama la cultura popolare. Del tutto assenti gli aspetti

provocatori, polemici e di natura direttamente politica, che erano appannaggio dei graffiti, come se l'intenzione fosse quella, consapevole o inconsapevole, di creare un contraltare gioioso alla durezza di un'esistenza peraltro non messa in discussione o criticata. Se uno degli scopi del progetto era quello di riscoprire e far scoprire, esponendole agli sguardi di tutti, le qualità estetiche nascoste nei materiali considerati di scarto – colore, leggerezza, flessibilità, trasparenza, ruvidità – senz'altro gli artisti hanno accolto l'invito a sperimentare con risultati davvero notevoli, soprattutto per il trattamento di carta, ferro e copertoni d'auto. D'altro canto è stato per me interessante vedere come l'approccio artistico fosse in generale spontaneo e non condizionato dal "peso specifico" di un certo materiale nella storia dell'arte, un impiego che definirei quasi innocente, in quanto ignaro dei riferimenti culturali. Come ogni elemento nuovo inserito in un contesto conosciuto, i lavori che hanno trovato una collocazione temporanea o permanente, hanno suscitato reazioni diverse, nel nostro caso soprattutto curiosità e sorrisi. Avendo raggiunto una rapidissima popolarità, sono stati assimilati al trend più diffuso del momento, quello dei selfie sempre e comunque, entrando di diritto a farne parte come sfondo.

4 febbraio 2018

Andrea Bellini, critico d'arte e curatore, direttore Centre d'Art Contemporain Genève

A distanza si ha l'impressione che nella Svizzera, così ordinata, non venga dato molto spazio all'Arte Urbana. Anche per te, che ci lavori da un po' di tempo come critico d'arte e curatore, è così?

Qui a Ginevra le opere di arte contemporanea nello spazio pubblico sono molte, poco meno di trecento, anche troppe direi, perché spesso sono imbarazzanti. Per esempio, vicino al Centre d'Art Contemporain, nella sola piazza di Plainpalais, ce ne sono almeno una decina. Se per arte urbana intendiamo il graffitismo, almeno in questa città non ci sono molti interventi del genere, e quei pochi fanno pena.

Se non interpreto male, l'attività che svolgi come direttore artistico del CAC di Ginevra – con i programmi che tendono a incentivare soprattutto la creatività dei giovani operatori visuali che usano nuovi linguaggi – in una certa misura aggiorna anche il gusto convenzionale di altri ambienti della Nazione. Questo, indirettamente, potrebbe limitare le azioni abusive degli street artist...

Mi sembra un'ambizione troppo grande per noi "limitare le azioni abusive", insomma non credo che abbiamo questa capacità, nemmeno indiretta. In generale io non considero tutte le azioni (abusive e non) dei graffitisti qualcosa di significativo, di interessante, di auspicabile o di necessario. Come avviene nell'arte contemporanea o in qualsiasi altra disciplina, non tutto è valido. Gli interventi dei cosiddetti graffitisti sono per la maggior parte cose di poco conto, degli imbrattamenti inutili di spazi borghesi o di proprietà pubbliche ad opera dei figli della borghesia. Questo non significa che io non trovi interessanti il graffitismo, anche quello contemporaneo. Per esempio, mi sembra straordinario il movimento dei writer di San Paolo, in Brasile, il cosiddetto Pixação, un graffitismo originale, uno shock estetico-calligrafico su scala urbana, talmente potente da aver causato la trasformazione profonda dell'immagine stessa della città. Si tratta di una inattesa evoluzione dell'alfabeto latino, qualcosa di autoctono e visivamente molto incisivo.



Edificio di San Vito nel centro di São Paulo con graffiti realizzati da circa cinquanta gruppi di writers

Storicamente, più del graffitismo newyorchese, trovo significativo il cosiddetto Cholo di Los Angeles. Molto prima che apparissero le Tag a New York nei primi anni Settanta, a Los Angeles si è sviluppata questa Street Art come espressione territoriale delle gang messicane, basata su una calligrafia con caratteri gotici, arrivata in Messico nel 1600 con i primi predicatori cristiani.

2. Credo che le città abbiano bisogno di arte, di segni contemporanei. Però è anche vero che nella maggior parte dei casi il tutto è lasciato all'improvvisazione dell'assessore alla cultura di turno e, nel caso degli interventi di Arte Contemporanea, questo spirito d'improvvisazione produce spesso grandi disastri. Nel graffitismo – ripeto – le cose significative sono veramente rare, ma non mi sentirei di censurarlo solo per questa ragione. Ognuno fa quel che può, e poi con i graffitisti i danni sono limitati. Una parete si può pulire o ridipingere, sono cose che vengono prodotte senza l'ambizione della lunga durata; mentre una brutta scultura del cugino dell'assessore sopraccitato rischia di restare nello spazio pubblico qualche secolo...

3. In tutto il mondo ci sono diverse esperienze in questo senso, anche se "disciplinare" ciò che per sua natura dovrebbe essere spontaneo, potrebbe sembrare una contraddizione in termini. Talvolta questi interventi di graffitismo 'comandati'

dall'alto in un modo o nell'altro funzionano: penso al Musée Urbain Tony Garnier a Lione.

4. Se gli interventi degli street artist esprimono un vera qualità, diventano essi stessi segni identitari del quartiere o della città – come ho già detto – per i writer di San Paolo. Ma, anche qui, tutto è legato alla qualità degli interventi.

5. Non so se è possibile immaginare un protocollo valido e coerente per tutti i casi e per tutte le città. Per quanto riguarda gli interventi di arte contemporanea nello spazio pubblico, certamente è fondamentale che siano gestiti da addetti ai lavori in collaborazione con le autorità. Secondo me, uno dei “protocolli” migliori è quello dei Nouveaux Commanditaires, messo a punto negli anni Settanta dall'artista francese François Hers. Si tratta di un protocollo che definisce i ruoli e le responsabilità dei diversi attori coinvolti nella realizzazione di un'opera d'arte nello spazio pubblico: dai committenti stessi, spesso privati cittadini, ai curatori, ai mediatori fino agli artisti. Circa il graffitismo ho risposto già sopra: è nato come qualcosa di spontaneo, di illegale, come una pratica di contestazione stessa dell'autorità civile. Oggi è in gran parte addomesticato, reso ufficiale e alla moda, e questo non è necessariamente un bene, anche se non è necessariamente un male.

15 gennaio 2018

Martina Corgnati, storica dell'arte, critica e saggista, docente all'Accademia di Brera

1. Nessuna novità; è in atto da tempo, da diversi decenni. Ormai mi sembra un genere consolidato, con un proprio teatro, la città, anzi lo spazio urbano, modalità di fruizione

Arys, murales 2010, Palazzo Nuovo (sede dell'Università degli studi, Torino)



e “vita” proprie e diverse. Per quanto riguarda me personalmente lo vedo dunque piuttosto come un nuovo genere artistico, o espressivo, che affonda le radici nella nostra modalità di vivere associato, nei nostri spazi, tempi, bisogni. 2. Dipende. Alcuni sono belli, attenti al luogo, site specific, ironici ed esteticamente godibili, addirittura sorprendenti; altri assai mediocri o decisamente solo “imbrattamenti”. Ma non è così per tutte le forme e le esperienze del visivo? Dal punto di vista sociale invece credo che l'arte urbana sia fondamentalmente una positiva appropriazione, valorizzazione e trasformazione di spazi, sia per chi la pratica sia per chi ne è “pubblico”.

La tendenza alla museificazione degli interventi di Street Art è tollerabile?

La “museificazione” in parte, certo, snatura la qualità e la natura originaria dell'esperienza di Street Art – del resto è inevitabile e non è la prima volta. Anche le pale d'altare nate per l'esposizione su altari barocchi, in determinate condizioni di luce, di emozione, etc. sono assai snaturate quando inserite in un museo (v. *Madonna Sistina* di Raffaello). Anzi l'esperienza di museificare la Street Art mi pare meno traumatica... e anche auspicabile per conferire all'esperienza uno statuto diverso, evolutivo, per inserirla in un discorso che contribuisce anche a trasformarla.

3. Forse dovrebbero ma è quasi impossibile – a me dà fastidio vedere delle brutte scritte su un monumento, sul bell'intonaco di un palazzo antico o peggio su un sito archeologico. Questa non è arte urbana, è semplicemente vandalismo: sono fenomeni distinti. Si tratta poi di capire come fare a intervenire in maniera efficace e non banalmente repressiva (che non funziona). Peraltro ci sono interventi molto belli fra quelli nati spontaneamente così come fra quelli nati in spazi designati, per esempio, mi vengono in mente Palazzo Nuovo a Torino e l'HangarBicocca a Milano.

4. Piuttosto aiutare, se sono intelligenti, snaturare mi pare una parola forte. Certo, la città è un palinsesto e la sua identità deriva sempre, provvisoriamente e precariamente, dall'insieme degli strati sovrapposti gli uni agli altri. L'arte urbana forse può essere intesa come l'ultima di queste pelli di senso, quindi partecipa e contribuisce, come peraltro un nuovo edificio o un progetto urbanistico di altro tipo.

5. Sì, assolutamente. Artisti, critici e curatori dovrebbero essere invitati a partecipare.

30 gennaio 2018

Joseph Kosuth, artista

Al di là del messaggio linguistico concettuale, tipico del tuo lavoro, con le installazioni in spazi urbani cerchi sempre di stabilire un rapporto culturale con il luogo?

Nella mia attività ho detto molto presto che certi artisti non lavorano con forme e colori, ma con il significato, e questo è il caso anche quando forme e colori partecipano alla produzione di quel significato, come fanno di solito. Questa idea è centrale nella mia pratica. Opere che si basano esclusivamente sulla manipolazione di forme e colori sono su un percorso che porta a un significato culturale di decorazione e design finì a sé stessi. Questi certamente hanno il loro posto e un valore nel nostro mondo, ma l'arte ha un altro ruolo, quello che le dà radici politiche: deve avere un rapporto riflessivo con la cultura stessa, quindi deve porsi domande su sé stessa, come è generata – anzi, come il significato stesso viene prodotto nella cultura e come lo si mette in mostra. Ciò le conferisce un valore politico come pure filosofico.



1. È una forma radicalmente più democratica di ciò che abbiamo sempre avuto. Ed è certamente un progresso rispetto ai monumenti dei Generali sui cavalli. Il potere della sua forma recente sta nell'esistere senza il coinvolgimento e il permesso delle istituzioni. Ma anche questo ora sta cambiando.

2. Entrambi danno importanti contributi. Io ho provato a lavorare in gruppi collaborativi, diciamo, non sempre con lo stesso successo. Certamente il risultato è un diverso tipo di arte.

3. L'assenza di regole e leggi rischia di creare il caos, questo è certo, ma il caos non è sempre negativo – ormai lo abbiamo imparato. Il vero problema è che entrambi i lavori, all'interno e all'esterno, il più delle volte sono poco originali e ripetitivi. L'originalità (altra parola per autenticità) è scarsa all'interno e all'esterno dell'edificio.

4. Chiaramente entrambi, come sta succedendo.

5. Questo sembra eccessivo. Probabilmente abbiamo solo bisogno di migliorare il dialogo al riguardo.

20 febbraio 2018

(Traduzione dall'inglese di Kari Moum)

Andrea Lissoni, Senior Curator International Art (Film), Tate Modern di Londra

1. Credo sia un fenomeno che nei nodi urbani che si ritenevano centrali abbia dato molto, se non tutto quello che poteva dare. Evidentemente questo non è il caso nelle città in rapido sviluppo, abitate da tensioni sociali e culturali.

Joseph Kosuth "A Monument of Mines" 2015, installazione nel Krona Cultural and Educational Centre di Kongsberg, Norvegia (courtesy immagine Galleri Brandstrup, Oslo e Joseph Kosuth Studio)

Joseph Kosuth nel Krona Cultural and Educational Centre ha creato un'installazione con 136 nomi scritti al neon sulle pareti interne della struttura. Essi indicano le miniere d'argento aperte in quella zona nel tempo e ogni numero a fianco l'anno di chiusura. L'artista concettuale spiega: "È come un cimitero delle miniere d'argento. Quando si osserva l'opera, qui ci si rende conto dell'intera storia".

2. È una domanda interessante ma troppo vasta. Sarebbe problematico focalizzare un insieme di pratiche disparate sotto una definizione, correndo il rischio di generalizzare o ghetizzare.

3. No. Non vorrei mai sentire il termine "disciplinare". Credo debbano proporre, accogliere, dialogare ed eventualmente agire, quando il dialogo viene ignorato o deriso. Ovviamente molto sta nella credibilità di chi media e come.

4. Nessun intervento snatura, tutti riflettono e rappresentano la storia presente e l'identità della città.

5. Sì. Con apertura e fondandosi sul coinvolgimento di figure con competenze reali e fuori dai conflitti di interessi.

14 gennaio 2018

Alessandro Mendini, architetto, designer, artista, scrittore

1. Più che arte urbana la chiamerei arte all'aria aperta. È un modo dell'arte che è sempre esistito, un collegamento con le varie epoche storiche. Dal Barocco a oggi l'arte negli



Murales del writer inglese Banksy, in omaggio a Jean-Michel Basquiat, nei pressi del Barbican Centre di Londra che ha dedicato una grande mostra allo street artist newyorkese

spazi esterni ha una lunga storia. Land Art e Street Art sono i casi estremi, ma vale anche il concetto dei monumenti, che diventano icone e simboli urbani. L'inizio della Street Art a New York fu una rivoluzione totale del sistema pittura/mercato.

2. Il fare arte all'esterno è sempre e comunque un fatto positivo, perché coinvolge direttamente ma anche stimola indirettamente gli abitanti.

3. Disciplinare le realizzazioni degli street artist è un controsenso. D'altra parte, di fatto, sembra utile che le Amministrazioni definiscano degli spazi dove delimitare e valorizzare queste espressioni.

4. Con delle mosse indirette i critici d'arte oppure anche dei gruppi di street artist, possono puntualizzare il loro lavoro attraverso discussioni e pertanto renderlo più complesso. Il lavoro di grandi artisti nelle città può trasformarne radicalmente l'identità e la natura, e può fare da guida al lavoro capillare dei più giovani street artist.

5. Il problema generale dell'arredo urbano, e in particolare quello dell'arte all'aria aperta, è di delicatissima risoluzione. Ci vorrebbe una corresponsabilità paritetica fra Artisti/Critici/Amministratori.

9 gennaio 2018

Tomaso Montanari, storico dell'arte e docente universitario

Gentile Marucci, purtroppo devo dedicarti a un lavoro lungo e complesso. Poiché le "Conclusioni" del mio ultimo libro parlano proprio di ciò che mi chiedi, le accludo il file word. Se lo ritiene utile, può estrarre dei brani.

Tomaso Montanari

[...] Banksy & Co. *L'arte allo stato urbano* (Bologna 2016) [...] è

stata la prima grande retrospettiva dedicata alla storia della street art. [...] Un fenomeno che – si sa – ha valenze estetiche e politiche. Il risultato di quella tendenza al reinkantamento urbano che da qualche anno va diffondendosi in molti Paesi del mondo. A diverse latitudini, prevale la volontà di trasformare alcune zone – soprattutto quelle più periferiche e disagiate – in spazi capaci di attrarre. Si perseguono l'insolito, la sorpresa, lo stupore. Si ricercano emozione ed empatia. Da più parti, si avverte il bisogno di riscoprire una sorta di *diritto alla bellezza*, anche dove la bellezza sembra non avere più dimora. Ci si affida, perciò, a figurazioni dominate da cromie accese – implicite risposte all'impoverimento della "stinta realtà" di pasoliniana memoria. [...]

"Le strade sono i nostri pennelli e le piazze le nostre tele", aveva scritto Majakovskij agli inizi del Novecento. Una profezia che si è avverata oggi. Tracciate con i pennelli e con lo spray, comunicazioni selvagge e spontanee, irruente e vitalistiche, poco docili e impervie, si depositano su facciate di palazzi, su muri, su cassonetti dell'immondizia e su vagoni delle metropolitane. [...] Individui, oggetti, messaggi. Rivelazioni dipinte con la pistola a spruzzo. Che periodicamente affiorano. Come illuminazioni policrome. O come inciampi visivi, che catturano subito gli sguardi – talvolta l'irritazione e l'indignazione – dei cittadini. Sfidano beneficamente le regole del decoro e dell'ordine pubblico. Ed entrano nel paesaggio urbano – e lo connotano – impreziosendolo, con un ricamo di icone che sembrano scorrere sotto i nostri occhi. [...]

Decisiva soprattutto la funzione del colore. Che, nei dipinti degli street artist, non è decalcomania da appiccicare sui palazzi, ma virus benefico capace di rendere evidente, sulle superfici delle case, grazie a centinaia di piccoli gesti, il possibile cambiamento del volto della città.

[...] L'arte non viene più relegata dentro le pareti protettive di siti museali e di gallerie. Ma abita ora un museo ubiquo, diffuso, democratico, "senza pareti" (per dirla con Malraux). Vi è possibile accedere senza pagare nessun biglietto. Le sale

di questa dilatata pinacoteca sono rappresentate da strade e da palazzi interamente affrescati. I cittadini diventano involontari critici d'arte. [...] negare il nesso arte-mercato è un altro tratto che nega tutta la tradizione moderna, tornando al nesso medioevale arte-comunità. E anche per macchine tritattutto come il mercato dell'arte e l'industria delle mostre non è facile digerire la street art: perché quando la sradichi, ne uccidi anche il valore estetico.

In questo gioco di contrari, il divismo esasperato dei Jeff Koons, Damien Hirst o Maurizio Cattelan (un divismo cavalcato dalle infinite mostre 'personali') trova un corrispondente perfetto nell'anonimato di Banksy.

Dei *writers* – come di molti artisti medioevali – conosciamo solo le firme, e – proprio come accade per l'arte europea dell'alto Medioevo – non possiamo interpretarne l'arte alla luce delle biografie: non possiamo individualizzarla, e dunque siamo 'costretti' a leggerla come un'arte davvero collettiva. [...] Non di rado i *writers* italiani mettono in atto progetti di notevole valore civico, oltre che artistico: come il collettivo FX, che ricopre con il testo dell'articolo 9 della Costituzione i muri di cemento che l'hanno violato distruggendo il paesaggio. O come il Gridas (Gruppo Risveglio dal Sonno), che ha raccontato l'epopea collettiva dei cittadini di Scampia non «coprendo le brutture» del quartiere, ma «usandole in modo creativo» (lo raccontano Alessandro Dal Lago e Serena Giordano in *Graffiti. Arte e ordine pubblico*, il Mulino 2016). A Napoli, nel quartiere difficile di Materdei l'artista argentino Francisco Bosoletti ha dipinto una meravigliosa *Partenope*, alta quindici metri, sul muro di un palazzo. [...] questo grande dipinto non è stato il frutto di una commissione calata dall'alto [...] ma è stato voluto dal basso, dal comitato «Materdei R_esiste» [...] ed è stato finanziato con quello che in inglese si chiama *crowdfunding*, e che in Italia dovremmo imparare a chiamare 'mecenatismo popolare'. [...] Che formidabile schiaffo morale ai politici che continuano a gettare fondi pubblici nell'industria desertificante delle mostre private. [...]

E ancora: 2016. Altri due casi. Bari: con il permesso delle autorità locali, 40 *writers* hanno operato nel sottopasso di via Brigata, determinando le (prevedibili) reazioni dei residenti e l'intervento dei vigili. Palermo: un gruppo di giovani epigoni di Banksy ha "adottato" le villette abbandonate di Pizzo Sella, edificate selvaggiamente alla fine degli anni settanta con la complicità di Vito Ciancimino. La cosiddetta "collina del disonore" è stata trasformata così nel Pizzo Sella Art Village. Un contesto da *ghost towns* – fatto di appartamenti devastati, di mura ferite, di finestre violate – è diventato un originale museo d'arte pubblica, che ha il valore innanzitutto di un *memento*: un modo per ricordare anni dominati dal terribile intreccio tra politica, mafia, corruzione e abusivismo. [...] Attraverso le loro sgrammaticature dissonanti e irrequiete, gli spray artists di Bari e di Palermo scelgono di agire in alcune zone dimenticate delle loro città, afflitte da un drammatico senso dell'emarginazione. Utilizzano un mobile archivio di grafie e di icone di matrice neoespressionista, per suscitare attenzione verso alcune specifiche emergenze urbane e sociali. Inoltre, nell'affidarsi al potere dell'immaginazione pittorica, mirano a promuovere il riscatto ambientale e culturale di quelle aree anonime e disaggiate, esaltando lo spirito identitario e la dignità di chi vi abita. [...]

Per ottenere questi esiti positivi è necessario che la street art sia in dialogo con sindaci avvertiti e sensibili. Ma c'è da chiedersi se una street art che si fa orientare dalla politica non rischi di indebolirsi e di contraddire se stessa. [...]

(Stralci da TOMASO MONTANARI e VINCENZO TRIONE, *Contro le mostre*, Einaudi 2017, in accordo con il professor Montanari)

Hans Ulrich Obrist, critico d'arte e curatore, direttore artistico delle *Serpentine Galleries* di Londra

1. Considero molto importante uscire con l'arte dagli spazi che sono attribuiti a Musei e Kunsthallen. E, quando la gente scopre delle opere in un contesto insolito, possono capitare incontri inaspettati. Ti faccio un esempio: l'anno scorso, tornando da New York alle 7 di mattina, mi son fatto portare nel mio ufficio alla "Serpentine" da un taxista di Uber. Mi diceva che avrebbe voluto parlare da tempo con qualcuno della Galleria, ma che non aveva avuto mai l'opportunità di farlo. L'ho invitato ed è tornato con sua figlia, che si è messa a correre nel parco e ha visto il nostro padiglione temporaneo di architettura. Così voleva parlare solo di arte e architettura, perché desiderava fare l'architetto. Le ho chiesto se avesse mai visitato la Galleria e il padre mi ha risposto di no, pensando che un museo non fosse per gente come loro, anche se da noi c'è l'ingresso libero. Allora ho capito che tra il museo e le persone comuni c'è un diaframma, una barriera mentale e che la figlia non avrebbe mai fatto quell'esperienza se non fossimo usciti dal museo con il Padiglione che ogni anno includiamo nel parco. Questo capita molto spesso: se mettiamo delle opere in uno spazio pubblico, milioni di persone si imbattono con l'arte. Robert Musil – il grande scrittore austriaco che ha scritto *L'uomo senza qualità*, uno dei più grandi capolavori letterari del XX secolo – diceva che l'arte può arrivare dove e quando non ce l'aspettiamo.

Pensi che la Street Art sia più estesa nei paesi con minore libertà di espressione?

La Street Art è un altro aspetto di arte pubblica: c'è quella organizzata come il Padiglione annuale della "Serpentine", ci sono i tanti progetti di New York, ma anche quella autorganizzata. Proprio oggi ho visitato alla Barbican Art Gallery di Londra la mostra di Basquiat e di altri come Keith Haring, ecc., che hanno cominciato con l'arte pubblica senza permesso, senza essere invitati. Anche quella autorganizzata è una forma di espressione assolutamente valida.

2. Non posso parlare di questa cosa "in generale". La valutazione

Tsang Tsou Choi (1921-2007) davanti a uno dei suoi graffiti nel quartiere di Kowloon a Hong Kong





Graffito di Harald Naegeli (soprannominato "Sprayer von Zürich") sul muro di una palestra in Heimplatz della città svizzera

dipende dal contesto.

Ovviamente dipende anche dal talento degli autori...

Assolutamente.

Secondo te come si va evolvendo questa pratica artistica?

Si è sviluppata in differenti parti del mondo e in diversi periodi: a New York negli anni Ottanta; nella mia città di Zurigo c'era già quando ero bambino; all'inizio degli anni Duemila, quando sono stato in Brasile, c'era tutto un movimento e così via. La Street Art appare in modo inatteso. Non è una cosa che si può predire. Capita!

Ora ti pare meno spontanea e motivata rispetto al graffitismo della prima ora?

Nella prima ora si è sviluppata soprattutto nel mondo occidentale; oggi la troviamo in tutti i continenti dove il fenomeno assume forme differenti. Mi sono reso conto di ciò negli anni Novanta, quando ho organizzato con Hou Hanru la mostra itinerante *Cities on the Move* e a Hong Kong ho incontrato il graffitista, poeta e artista, Tsang Tsou Choi. L'abbiamo invitato a partecipare alla mostra che gli ha dato visibilità internazionale e nel 2003 ha esposto alla Biennale d'Arte di Venezia. Veniva chiamato "The King of Kowloon". Ogni giorno, per oltre trent'anni, ha espresso la sua insoddisfazione per la società nelle strade del quartiere dove abitava, lasciando sui muri poesie, disegni. Mentre a New York negli anni '90 c'erano Basquiat e Haring, a Hong Kong c'era Tsang Tsou Choi, che nel mondo occidentale è rimasto sconosciuto fino al '97. Adesso di molti suoi lavori restano solo frammenti. Perciò al termine della sua vita (è morto nel 2007) mi è sembrato opportuno documentare la sua attività di street artist in un libro intitolato, appunto, *The King of Kowloon* con oltre cento riproduzioni di suoi lavori che oggi esistono quasi solo in fotografia. Scrivendo la storia della Street Art, si dovrebbe far notare il centrismo occidentale e la polifonia di altri centri come quelli dell'Asia, soprattutto della Cina e di Hong Kong, dove The King of Kowloon ha trovato la possibilità di esprimersi con un'arte molto pubblica, che non è disegno, né pittura, non è calligrafia, non è poesia: è un ibrido, un'opera monumentale.

Gli interventi estemporanei dei giovani che usano scritte e colori liberi dai linguaggi artistici convenzionali possono

avere un'efficace valenza sociale e politica?

L'impatto sociale e politico è certamente possibile; dipende dal contesto. Non dobbiamo dimenticare che in molte città questi spazi di libertà d'espressione sono spariti perché, per esempio, l'artista francese Bernard Bazille, già negli anni Novanta faceva la ricerca sugli antigraffiti, 'pitture' che in certe città rendono impossibili i graffiti, in quanto la texture dei muri non permette che vi siano applicati. Il caso di Tsang Tsou Choi parla chiaro. Anche dopo la sua morte l'impatto continua. Le sue opere sono diventate una leggenda urbana. Come diceva Mario Merz, "È duro durare". Alcuni street artist creano un'esplosione momentanea, che però diventa leggenda, rumore che continua a crescere e, anche se le opere spariscono chimicamente perché sono cancellate e i muri vengono puliti, continuano a vivere in maniera sotterranea, in forma di memorie, di storie che si raccontano, di documentazioni. Ho scritto tutto questo nel mio libro e penso che certi artisti vadano rivisitati.

Ha senso esporre i lavori degli street artists nelle gallerie private o nei musei per farli diventare oggetti da collezionare?

Non so quale potrebbe essere l'impatto introducendo certe opere in una sala di museo. Non è bene farlo contro la volontà dell'artista. Dipende da lui decidere se trasportare le opere dal fuori al dentro, ma non so dire se certi lavori funzionino in una galleria. Per esempio, Banksy molto spesso si è opposto (come del resto altri) all'idea che le sue opere vengano recuperate e messe in spazi chiusi. C'è anche speculazione su queste opere. I graffiti appartengono a tutti e l'idea che vengano rubati al pubblico, tolti per ragioni di mercato, messi all'asta, è un problema. Non la trovo un'operazione giusta. Alcuni artisti non accettano che le loro opere divengano permanenti al chiuso; per altri ciò può essere un passaggio. L'importante è non violare i diritti e le intenzioni degli artisti, invece il recupero di certi graffiti può portare a questo.

Forse sarebbe più logico esporre le riproduzioni fotografiche come si sta facendo con le azioni effimere delle performance.

Abbiamo fatto il libro *The King of Kowloon* anche per tale motivo. Vi si racconta la storia della mitologia urbana, si mostrano le fotografie di alcune opere che T. T. Choi aveva autorizzato a presentare all'interno: calligrafie per musei, per mostre. Le sue opere di Street Art sono riprodotte come documentazione. C'è anche una mappa, che permette al visitatore di scoprire le ultime tracce dei suoi lavori che non sono permanenti: cambiano sempre, perché nel tempo si stanno deteriorando.

3. Cito ancora Musil il quale, sempre ne *L'uomo senza qualità*, sosteneva che per la Street Art è fondamentale l'aspetto della sorpresa. Non si può trascurare l'imprevedibile, quindi, non si può regolamentare.

4. Tsang Tsou Choi ha dato proprio una connotazione al quartiere Kowloon di Hong Kong contribuendo a caratterizzarlo al pari di un architetto; ha creato "la città come testo" (questo è pure il titolo di un bellissimo libro di Michel Butor). E, anche se oggi le sue opere vanno sparendo, la mitologia continua. Non è solo questione di materiale; ci sono situazioni che le trascendono.

Per concludere: come ti sembra la Street Art a Londra?

Recentemente, a East London, su un muro ho visto un graffito che diceva "L'oceano non è in vendita"...

Nella tua Svizzera forse è più "disciplinata"?

No, non è così. C'è il famoso Harald Naegeli, chiamato lo

“Sprayer of Zürich” (poi trasferitosi a Düsseldorf) che fin dal 1977 ha creato delle immagini filiformi in tutta Zurigo. E l’uso degli spray in città è divenuto una tradizione soprattutto con lui.

(Conversazione via Skype, 6 gennaio 2018, ore 0.55-1.17)

Francesco Poli, storico e critico d’arte, docente all’Accademia di Brera e all’Università di Torino

Poiché hai effettuato uno studio approfondito sull’arte urbana, puoi dire se nella nuova generazione di *street artists* italiani è individuabile un orientamento estetico e sociale abbastanza comune?

Mi sono sempre interessato a questioni relative all’arte urbana in tutti i suoi aspetti perché il rapporto fra arte e contesto urbano è una questione centrale della storia dell’arte, e non solo quella contemporanea. La Street Art (che deriva da quella che in passato era chiamata Graffiti Art, o più precisamente Writing che ha caratteristiche peculiari sociologiche connesse alla tradizione della cultura *hip-hop*) è un fenomeno ormai dilagante, con caratteristiche stilistiche e di contenuto abbastanza simili a livello internazionale. Non mi sembra si possa precisare un orientamento estetico e sociale specificamente italiano, se non per quello che riguarda la peculiarità dei contesti urbani e le occasioni di intervento legate a vicende e problematiche nostrane.

Il rientro di certi artisti nella cornice di sistema è dovuto più al mercato che sottrae indipendenza o alla mancanza di una dialettica con la realtà urbana?

In tutte le città la quantità di interventi di street art è inversamente proporzionale alla loro qualità: è segno che l’energia espressiva di base è vitalissima, come forma di protesta sociale anche motivata o come semplice sfogo di frustrazioni più o meno individuali che si scaricano lasciando segni sul territorio collettivo. Questa produzione, nel suo complesso, ha un certo fascino socioculturale se la si guarda come elemento di vivacità destabilizzante l’ordine perbenista, ma è allo stesso tempo un po’ desolante perché si tratta, per lo più, di segni mediocri che trasmettono un’angoscia di impotenza senza prospettive. Una minoranza di *street artists*, (quelli tecnicamente e culturalmente più sofisticati) utilizza strategie di intervento urbano per farsi notare, per far parlare di sé, con lo scopo di affermarsi nel circuito dell’arte, e nel mercato. Sono quelli che curano con altrettanto impegno siti internet documentatissimi e interattivi. Niente di male: ce ne sono di bravissimi, ma il loro comportamento è obiettivamente ambiguo.

Ciò può favorire l’aspetto estetico-commerciale del loro lavoro ma depotenziare il messaggio ideologico...

È proprio così. È vero che il sistema tende per sua natura a neutralizzare gli aspetti eversivi di interventi creativi troppo indipendenti e anarchici, sfruttando eventualmente le loro potenzialità solo dal punto di vista della qualità estetica. Questo processo sembra oggi piuttosto gradito agli artisti stessi (ma lo era, in modo meno evidente, anche in passato). **Ovviamente si è stemperata la carica anarchica che caratterizzava anche l’impegno sociale dei primi *writers*, nonostante l’attuale situazione socio-politica e culturale non sia rassicurante per tutti...**

La rivoluzione della società è un mito ormai lontano. E anche gli artisti più coscienti credono poco all’effettiva incidenza politica dei loro messaggi...

Secondo te l’esperienza di Banksy rappresenta una modalità

alternativa che può attrarre i giovani artisti?

Li ha già attratti e affascinati. Banksy è un artista che tutti conoscono (anche il grande pubblico che non sa niente di arte) grazie all’astuta costruzione del suo personaggio come ‘eroe invisibile’, alla sua abile e efficacissima strategia mediatica che innesca per ogni suo intervento una catena virale di interesse, entusiasmo, curiosità. Si dichiara come artista contro il sistema e il mercato, ma chissà come mai le sue opere sono in commercio e raggiungono quotazioni altissime. È il mito di tutti gli *street artists*, una specie di Andy Warhol *on the road*. Detto questo i suoi lavori sono spesso notevoli, e sono un contributo positivo alla cultura artistica. Sono, in qualche modo, una nuova forma di pop art impegnata.

Per gli operatori che intendono relazionare gli interventi nello spazio urbano sarebbe utile stabilire regole operative?

No. Viva la libertà. L’unica regola che vorrei fosse applicata è quella di impedire di imbrattare in modo stupido i muri, perché questo genere di attività rischia di squalificare e far mettere al bando anche gli interventi intelligenti e creativi.

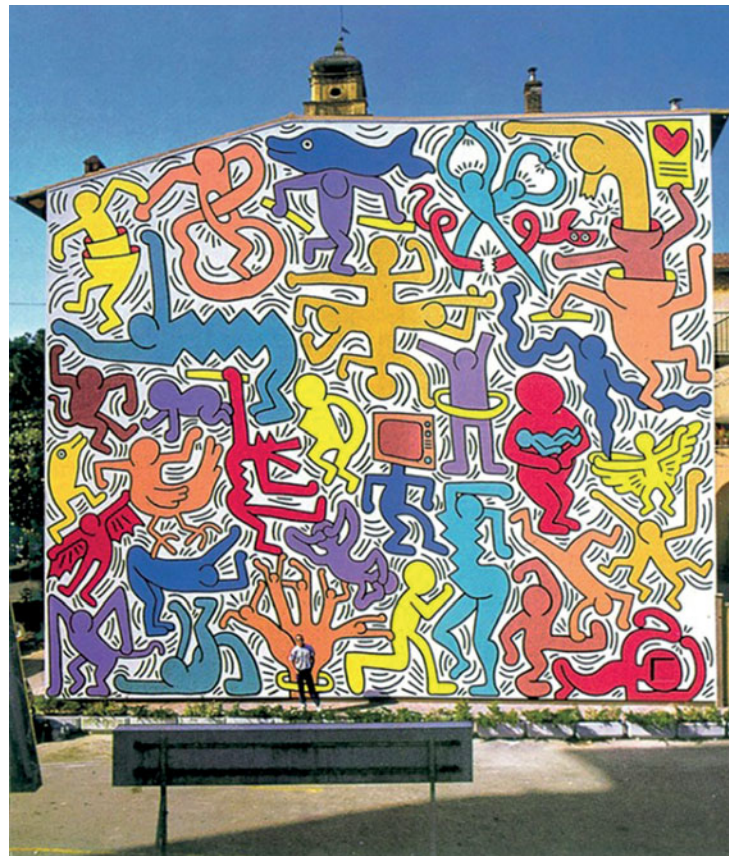
In genere come si percepisce la Street Art nelle città?

Quando i lavori sono creativi, stimolanti, di qualità, vedo che la gente curiosa li guarda quasi sempre con interesse e li apprezza, e cerca anche il nome degli autori. Altrimenti li ignora o è ostile e se la prende con il degrado urbano, si indigna, ecc.

8 febbraio 2018

2a puntata, continua

Keith Haring “Tuttomondo” 1989, murales 18 x 10 m, realizzato sulla parete esterna della canonica della Chiesa di Sant’Antonio abate di Pisa, ultima opera pubblica dell’artista statunitense (courtesy Comune di Pisa e parrocchia della Chiesa)



Urban Art & Non Art

Panel discussion (III)

a cura di **Luciano Marucci**

Come evidenziato nelle due puntate precedenti, l'indagine sull'Arte Urbana è nata dalla necessità di provocare un'articolata riflessione sugli interventi artistici nei centri abitati, per dare corso a un più ampio dibattito. In questa terza uscita sono emerse differenti valutazioni derivanti dall'ambito professionale in cui gli interlocutori agiscono.

Già nel 1990 Gillo Dorfles, con l'abituale capacità analitico-comunicativa e le finalità formative, faceva il punto sul pervasivo fenomeno nel testo *Graffiti europei*, pubblicato, unitamente ad altri contributi, nel libro *Graffiti Metropolitani: arte sui muri delle città* (ed. Costa & Nolan, courtesy Biblioteca Statale, Macerata), del quale si riporta qualche stralcio ancor oggi attuale:

«[...] tra le infinite immagini che i graffiti dei nostri giorni – in America come in Europa – ci offrono (spontanee e naïves, elaborate e culte, politiche e ludiche, pornografiche e dissacratorie, blasfeme e malefiche, o soltanto giocose e scurrili) ce ne sono di decisamente “artistiche”, degne di essere poste alla pari con molte creazioni dell'arte contemporanea; mentre altre – le più mediocri, velleitarie e imitative – si possono considerare, a ragione, semplici sfoghi emotivi, interessanti da un punto di vista sociologico e psicologico piuttosto che estetico. [...] Il fatto che nomi come quelli di Basquiat, di Keith Haring, di George Lee Quinones, di Rammelzee, di A-One, di Ronnie Cutrone, di Kenny Scharf, di Richard Hambleton... siano stati accolti da gallerie d'avanguardia ed entrati a far parte del grande mercato artistico internazionale, non deve far specie ed è già una riprova dell'osmosi, oggi più evidente che in un recente passato, tra l'arte “popolare” (o inizialmente tale) e quella d'élite. [...] È senz'altro evidente, in definitiva, che gli europei presentano una minore aggressività degli americani; che le loro composizioni godono d'una maggior logica strutturale; che nei loro lavori aleggia ancora, nonostante ogni volontà rivoluzionaria e dissacratoria, una certa quale aura “classicizzante” del tutto assente dalle opere d'oltreoceano». Tuttavia si discute su quale potrebbe essere lo sviluppo della Street Art: da un lato i graffiti ortodossi tendono a stabilire con la città un dialogo serrato, evitando il discorso della commercializzazione dell'opera; dall'altro gli operatori del sistema culturale ed economico, per motivi speculativi, cercano di esporre i messaggi visivi e ideologici in spazi convenzionali, o di trasmetterli via internet e con altri moderni mezzi di comunicazione. L'efficacia mediatica avuta dal recente *murales* solidale di Banksy a New York e da quelli realizzati in 3D da JR (in collaborazione con l'inventiva regista Agnès Varda) dimostra che certe opere possono eludere le leggi del mercato e conquistare una visibilità globale. Quindi l'arte di strada non ha esaurito le sue energie rappresentative e la voglia di sperimentare nuove vie espressive, forse anche con il possibile uso delle nuove tecnologie.

Le seguenti domande comuni, dirette alla maggior parte degli intervistati, vengono integrate da altre per dare modo di affrontare problematiche diversificate:

1. Come vede il diffondersi dell'Arte Urbana?
2. In generale, come valuta la qualità dei lavori dell'ultima generazione degli street artist dal punto di vista estetico e sociale?

3. Le autorità competenti dovrebbero disciplinare le realizzazioni degli street artist?
4. I loro interventi possono snaturare o potenziare i caratteri identitari delle città?
5. Ritieni che la questione debba essere dibattuta dagli addetti ai lavori (artisti, critici, curatori, architetti...) insieme con i responsabili della cosa pubblica?

Fabio Cavallucci, critico d'arte e curatore

2. La composizione della Street Art attualmente è molto variegata. Dal punto di vista estetico ha acquisito delle metodologie provenienti dall'arte concettuale, così che spesso scende dai muri per utilizzare le forme più disparate di comunicazione artistica, dagli *stickers* ai poster, dalla scultura all'installazione. Da un altro punto di vista sembra che ci sia una sempre maggiore attenzione alle questioni politiche e sociali. Se si guarda all'Italia, l'artista storicamente più impegnato è Blu, che non solo rappresenta un'umanità dedita ad attività lubriche e meschine, politici rapaci e militari viscidati, ma di frequente lo fa in luoghi che sono già culle di violenze e di ingiustizie, dal Messico alla Palestina. Notissima, e tutta di carattere politico, è stata la sua presa di posizione qualche tempo fa sull'intenzione di Genus Bononiae di staccare alcuni dei suoi murali con l'intento di salvaguardarli. La risposta di Blu non si è fatta attendere, cancellando tutti i propri dipinti dai muri di Bologna, a intendere che le sue opere non potranno mai trasformarsi in oggetti, entrare nel sistema della proprietà, in linea con i principi dei *creative commons* a cui quasi tutti questi artisti in qualche modo intendono rifarsi. Tra i più giovani spicca Bianco shock, che tocca temi tipici della situazione giovanile, con velate e ironiche critiche ai social media e alla civiltà dei consumi. Lo street artist milanese utilizza una quantità di strumenti: dai tombini aperti allestiti con case di bambole a fantocci che simulano *homeless* seppelliti sotto il peso di un intero palazzo. Andreco, invece, si cimenta perlopiù sulle questioni ecologiche, creando immagini e parate tese a sostenere la necessità dell'uomo di rispettare la terra, attraverso un immaginario di forme geologiche che acquisiscono un senso fortemente simbolico. L'attenzione alle questioni socio-politiche non evita però che ci sia anche un confronto con il mondo dell'arte, nel quale molti di questi artisti vengono inclusi, con lavori in galleria e vendite online.

3. Non so se le autorità dovrebbero disciplinare le realizzazioni di Street Art. Di certo gli street artist cercherebbero di aggirare le regole. Non bisogna dimenticare che una buona parte dell'impulso della Street Art viene proprio da una posizione critica rispetto alle regole sociali. Non sono rari i casi di scontro diretto tra le posizioni degli street artist e le regolamentazioni dello spazio pubblico, basti tornare al caso ancora una volta di Blu, quando un suo lavoro, raffigurante delle file di bare con delle banconote di un dollaro sopra ciascuna, vicino a un memoriale dei caduti di guerra, fu censurato a Los Angeles dall'allora direttore del MOCA Jeffrey Deitch. La politica non ama la satira, ma la Street Art deve avere uno spirito sovversivo, altrimenti perde la sua forza.



4. Gli interventi artistici, o semplicemente le espressioni creative, hanno sempre caratterizzato l'identità delle città. Quando Edi Rama, artista albanese oggi primo ministro del suo paese, allora sindaco di Tirana, fece dipingere di colori sgargianti gli edifici della sua città, in qualche modo segnò la volontà di rinascita urbana e sociale che oggi giunge a compimento con la sua attività politica nazionale. I panorami rigidi e grigi delle città razionaliste (che poi significa soprattutto brutti casermoni nelle periferie e grattacieli affiancati quasi a togliere il respiro nei centri delle metropoli) non ci piacciono più. Qualche tempo fa mi trovavo a San Paolo del Brasile. Più mi guardavo intorno, più trovavo questa città triste e grigia. E non riuscivo a capire perché, essendo l'immagine che abbiamo del Brasile una festa di colori. Ebbene, a un certo punto realizzai qual era la ragione: mancavano del tutto i *billboard* pubblicitari e i *murales* di Street Art. Una decina di anni fa è stata approvata una legge che vieta le manifestazioni pubblicitarie urbane e il sindaco della città ha deciso di far dipingere di grigio i *murales* che rallegravano l'Avenida 23 de Maio. È uno di quei casi in cui un intento positivo produce invece un effetto negativo inaspettato. Una città senza colori e senza forme creative è morta. È vero che ora questa funzione, che una volta era propria dell'arte, è stata assunta dall'architettura, dai grandi edifici delle archistar che non rispettano più la conformazione cubitale dell'architettura razionalista, ma si danno in forme mosse e colorate. Anche modalità più libere e spontanee possono avere una funzione fortemente caratterizzante.

5. Tutto ciò che avviene nello spazio pubblico ha il dovere di lasciarsi sottoporre a un possibile dibattito. Così come non sono più i tempi di interventi calati dall'alto, di erezione di monumenti che non abbiano avuto perlomeno l'approvazione del consiglio di quartiere, anche gli interventi di Street Art devono accettare

di essere discussi e sottoposti a critica da parte degli abitanti e dei responsabili politici. Trattandosi di spazio pubblico, non ritengo che questa discussione debba limitarsi agli addetti ai lavori. La politica, però, su questi argomenti, dovrebbe avere la capacità di mettersi di lato, non avere la pretesa di decidere da sola, data la pressoché generale incompetenza degli amministratori pubblici rispetto a questi temi.

Secondo te, in quale direzione sta andando l'attuale Street Art rispetto a quella storica? È possibile individuare un orientamento prevalente?

Difficile dire dove sta andando in questo momento, così come

sopra: Blu, *murales* contro la guerra realizzato a Campobasso per il Draw the Line Festival 2011

sotto: Fra.Biancoshock "In-Globalized", installazione, Praga, 2013
L'autore a proposito di questa opera ha dichiarato: "È la mia interpretazione personale del concetto di globalizzazione, che non risparmia niente e nessuno, nemmeno quelli che non hanno niente"





Tvboy [Salvatore Benintende] "Amor Populi" [bacio Di Maio-Salvini] (dettaglio), 23 marzo 2018, via del Collegio Capranica (nei pressi di Montecitorio), Roma

è difficile dire dove sta andando l'arte in generale. Di solito ci si accorge dove l'arte è andata solo qualche tempo dopo. Da un certo punto di vista si osserva un ingigantimento delle forme, con pitture sempre più grandi. Dall'altro c'è lo sviluppo di effetti ottici che diventano interventi concettuali, come nel caso di CT, Alberonero o Moneyless. Ma si arriva anche a forme di astrazione, di pittura informale, come nel caso dei *writers* Poesia e Moses & Taps.

L'uscita dagli spazi espositivi convenzionali, specie da parte dei giovani operatori visuali, è sempre un fatto positivo?

La Street Art nasce in strada. In qualche modo non si sviluppa come forma d'arte, almeno nella consapevolezza dei suoi autori. Spesso rientra nel sistema dell'arte solo in seguito, quando viene raccolta da una galleria. Viceversa l'arte, quella proveniente dal sistema, tende talvolta a uscire fuori. I due fenomeni si incontrano in strada. L.O.V.E. di Maurizio Cattelan di fronte al Palazzo della Borsa di Milano e il murale di Banksy che riproduce una frattura del muro che divide Israele dalla Cisgiordania si congiungono, pur provenendo da due opposti punti di partenza. Credo che il mondo dell'arte debba ritrovare un rapporto più stretto con la società, e quindi non si può che guardare con favore all'intervento degli artisti nello spazio urbano. Ovviamente, anche qui, come in ogni altra manifestazione dell'espressività umana, è poi una questione di qualità.

La Street Art riflette in qualche misura la situazione socio-politica e culturale del momento?

Tutta la cultura visiva riflette il tempo in cui si trova. La Street Art lo fa sia in modo generale sia, talvolta, in modo più specifico, commentando i fatti contingenti. Del resto i muri, fin dall'antichità sono stati il luogo per una comunicazione immediata, diretta e rivolta a un pubblico ampio. Penso, per esempio, al lavoro di Tvboy apparso solo pochi giorni fa a Roma, vicino a Montecitorio, con il bacio tra Di Maio e Salvini che ricordava quello tra Breznev e Honecker dipinto da Dimitry Vrubel sul muro di Berlino. Il bacio tra il capo del Movimento 5 Stelle e quello del Centrodestra, subito cancellato, tutto sommato è stato visibile poco meno delle nozze di miele tra i due leader per la nomina dei presidenti di Camera e Senato. La politica, oggi, manifesta una notevole volubilità. E l'arte non può che adeguarsi alla fluidità del mondo in cui viviamo.

24 aprile 2018

Mario Cucinella, architetto

1. L'argomento dell'Arte Urbana mi piace, perché dimostra che nelle città occorre più arte. Esprimersi con altre forme è la dimostrazione di una necessità, forse anche di una reazione alle città costruite negli ultimi anni in maniera un po' troppo razionale. La tendenza è pure il sintomo che la parte sensitiva è stata carente e che si è pensato solo all'aspetto strutturale trascurando altri bisogni. Quindi si avverte l'urgenza di bilanciare...

Il fenomeno può favorire anche gesti vandalici sui muri!?

La cosa fa parte del gioco. È il prezzo da pagare! Difficile separare l'atto artistico da quello vandalico. Evidente che quest'ultimo è anche l'espressione di un malessere. Le pratiche più interessanti sono quelle delle facciate dipinte nei vuoti lasciati dall'edilizia: in qualche modo sopperiscono a un bisogno di spazi che favorirebbero una lettura più artistica della città.

Un architetto innovativo e civilmente impegnato quale è lei come valuta la qualità dei graffiti attuali?

Come ho detto, ci sono degli atti di vandalismo che testimoniano il disagio, uniti a una buona dose di maleducazione; però dobbiamo ammettere che le barriere acustiche, i ponti, i sottopassaggi sono luoghi molto tristi, poco frequentati. L'azione artistica potrebbe aiutare a dar loro un'identità. A Bologna, come a Milano, ci sono esempi interessanti. Credo sia un'opportunità che nasce dalla necessità di esprimersi anche in modo narrativo per raccontare qualcosa a una città che non è riuscita a interpretare certe istanze.

Quindi, in un certo senso condivide anche le esperienze dilettantistiche degli esordienti?

Bah, sì. In fondo sono atti che fanno meno male della violenza fisica, molto più grave. Vedi il bullismo, ecc. Il fatto che alcuni giovani nutrano speranze artistiche e si esprimano attraverso la Street Art mi sembra il male minore per una città. Anche qui entrano in gioco dei precedenti. Pensi a quello che è stata Berlino prima della caduta del Muro e a quello che è accaduto subito dopo con certe azioni molto importanti in una sociologia della città.

Riscontra un eccesso di libertà tra quanti realizzano graffiti sulle proprietà private o sugli spazi pubblici?

È difficile dire; quando sei sulla strada bisogna distinguere se certi interventi da artistici diventano vandalici. Vedi le scritte di pura violenza fatte di recente contro Biagi. Le parole possono essere più violente delle immagini.

Mario Cucinella Architects, 3M Italia Headquarters (nuova sede, veduta frontale), Pioltello (MI), 2008-2010 (courtesy MC A, Bologna; ph Daniele Domenicali)



Per porre rimedio i comuni potrebbero anche aprire degli spazi espositivi non profit gestiti dai giovani che non hanno opportunità.

Come già fatto in altri luoghi, dovrebbero mettere a disposizione delle aree dove far esprimere i *writers*. Nel concreto ci sono quelli che hanno voglia e capacità di farlo. Poi i fenomeni artistici non si possono razionalizzare, perché la creatività è una partita aperta.

4. Penso alle architetture degli edifici storici a Bologna. Purtroppo vediamo tanti esempi di vero e proprio vandalismo in palazzi del Cinquecento imbrattati da scritte, mentre ci sono parecchi luoghi della città contemporanea che, se dipinti, potrebbero avere un forte valore di denuncia, compreso il fatto di dipingere in nero, forse per dire che nella città è mancato qualcosa. Purtroppo si evidenzia sempre più la scarsa educazione.

5. Regolamentare mi sembra difficile: è come chiedere ai giovani ribelli di essere bravi. Però ci vorrebbero delle sanzioni per i vandali. Un conto è l'espressione artistica, un altro arrecare danni. Se si imbrattano gli edifici del Cinquecento che bisogna ripulire, ne paghiamo le conseguenze tutti noi con le tasse. **In genere c'è una relazione strutturale o concettuale tra i progetti del suo Studio e l'arte contemporanea? Penso, in particolare, agli aspetti interattivi della fruizione e della funzione.** Sarebbe interessante fare più progetti che mettano in relazione il mondo dell'arte e l'architettura, perché quest'ultima, in fondo, ha un contenuto artistico. Nel suo insieme è un tipo di educazione sostanziale che nella storia ha sempre avuto una connessione con il mondo dell'arte. Pensi a quanta architettura del Cinquecento e del Seicento è relazionata a sculture e affreschi. L'arte è sempre stata una pratica che in qualche modo ha arricchito il lavoro degli architetti. Oggi scopriamo che, senza la legge del 2% degli investimenti sulle opere pubbliche, si fa troppo poco; mentre sarebbe necessario che il collegamento architettura-mondo dell'arte fosse consistente, perché ci accorgiamo che non c'è l'essenziale quota parte dell'educazione artistica. Problema questo riscontrabile un po' in tutto il mondo.

Nei progetti architettonici dei centri urbani, oltre agli interventi di riqualificazione delle zone periferiche, sarebbe logico e possibile prevedere spazi da destinare agli street artist per incrementare la creatività? Naturalmente non si tratterebbe di tornare alla legge del 2% che era stata male applicata, né di promuovere esteriori interventi decorativi. Credo di sì. In questo momento le realizzazioni artistiche all'esterno sono l'inizio di un problema, invece è mia convinzione che bisogna investire molte risorse per aiutare i giovani artisti a formarsi, a trovare nuove strade. L'artista, nel senso più ampio della parola, è una persona che può raccontare delle cose, che può lasciare un segno anche nella vita quotidiana. Aver pensato troppo a un mondo razionale ci ha fatto dimenticare che l'arte ha una funzione fondamentale; che nella città contemporanea si devono riservare degli spazi ai giovani. Penso alle aree abbandonate che potrebbero diventare luoghi straordinari in cui sviluppare le condizioni per farli esprimere al meglio. La creatività è uno strumento che va valorizzato, il tasto più importante dei prossimi anni anche sul tema della rigenerazione urbana della quale si parla troppo in termini funzionali, quando avremmo bisogno di atteggiamenti tranquilli.

Certi luoghi, forse, farebbero diminuire gli interventi selvaggi ai danni degli edifici storici o di pregio e potrebbero rappresentare anche un'attrazione turistica.

Absolutamente. Le zone industriali abbandonate, prossime alla città, si potrebbero riqualificare in modo che diventino delle concentrazioni di creatività. Mi viene in mente una grande



Tesa 2, Sala dell'Arcipelago, Padiglione Italia Biennale Internazionale di Architettura Venezia 2018, Render staff Mario Cucinella (courtesy MCA, Bologna)

fabbrica dismessa vicino Pechino, un'area di un chilometro per un chilometro, dove gli artisti che usano diversi linguaggi hanno il loro atelier, dove si possono visitare mostre, e c'è anche una factory. Il luogo è divenuto un punto di attrazione turistica. Noi dovremmo fare quel passo per offrire alle nuove generazioni la possibilità di costruire anche una rete di relazioni con il mondo dell'arte.

Ovviamente ci dovrebbero essere i concorsi per valutare i progetti anche con l'ausilio di architetti e di designer.

Certo, però i presupposti ci sono. Volendo, alcune cose si possono fare.

Qual è la sua idea di architettura relazionale?

Per me questo tema è legato alle politiche di ascolto. Bisogna ascoltare di più la gente che abita nelle città, nei quartieri periferici, perché – come dicevo – l'architettura è uno strumento molto, molto potente e, se operiamo male, facciamo grandi danni; se invece ascoltiamo la gente, gli architetti potrebbero trovare le giuste soluzioni ai problemi della quotidianità e realizzare delle costruzioni che abbiano un senso civile. Ciò farebbe la differenza.

Ha espresso questo concept nel progetto per il Padiglione Italia della 16. Biennale Internazionale di Architettura di Venezia?

Sì, in *ARCIPELAGO ITALIA. Progetti per il futuro dei territori interni del Paese* è stato costituito un collettivo con sei team di giovani architetti assieme con degli esperti progettisti, tra cui il famoso gruppo "Ascolto Attivo". I progetti proposti, infatti, sono nati da un dialogo con le comunità. Gli architetti hanno ascoltato i bisogni, le necessità degli abitanti e hanno ideato lavori che corrispondono ai loro desideri. Io credo che alla Biennale raccontiamo una storia non romantica, non patetica, in cui il ruolo dell'architetti risulta determinante. Visto che la politica è lontana dall'ascolto, gli architetti possono rappresentare una grande opportunità anche per la politica stessa.

In quali luoghi sono avvenuti gli ascolti?

Abbiamo scelto di fare cinque “Progetti sperimentali”: in Sicilia, a Gibellina, nella Valle del Belice, con l'intervento nel teatro incompiuto di Pietro Consagra; in Sardegna per la piana di Ottana; nelle Marche, a Camerino, all'interno della zona colpita dal terremoto del 2016-2017; poi è stato prodotto anche un lavoro con le scuole di Matera per gli scali ferroviari di Ferrandina e Grassano. Concluderemo andando nelle Foreste Casentinesi fino a Cesena. 9 aprile 2018

Nell'edizione online appare solo una parte di tale intervista con l'aggiunta di un testo introduttivo e il supporto di altre immagini. Questo il link per la versione inglese: <http://julietartmagazine.com/en/arte-architettura-dellascolto-con-mario-cucinella/>

Mimmo Paladino, artista

Da artista che spesso ha fatto dialogare in profondità la propria opera con lo spazio pubblico, come vedi il diffondersi dell'Urban Art?

Io non la vedo. Dove sta?

Però in giro non manca e se ne parla abbastanza...

Si parla di nuovo di monumenti... Tutto diventa un concetto ideologico, invece lo spazio urbano è sì politico e civile ma, come hanno dimostrato i grandi del passato, anche un mezzo di riflessione. Altrimenti tu passi con la macchina, vedi per un attimo il monumento che poi sparisce. Credo che lo spazio urbano debba avere a che fare con l'architettura; non c'è una cosa piazzata lì a prescindere. Si deve cominciare dall'architettura qualora ci fossero luoghi senza, ma anche nei luoghi in cui esiste da molti secoli si deve stabilire una relazione con quello che ci si mette dentro.

L'attualità del Graffiti indica che l'arte si va democratizzando o che è cresciuto il disagio esistenziale?

Seti riferisci ai graffitisti odierni, sono legittimati a graffiare un bel niente. Sono nati come necessità strategicamente eversiva a New York, il che significava dipingere le metropolitane e, notte tempo, qualche muro, ma parliamo di quarant'anni fa. Quando questo è finito, modificato e fagocitato dal sistema, non ha avuto più senso di esistere. Quindi io vieterei a tutti di fare dei graffiti sui muri, se non piratescamente, clandestinamente, anarchicamente. **Comunque, ti pare che dal lato sociologico i graffiti di oggi siano più estetizzanti e meno provocatori?**

L'ho già detto. Non hanno più il valore eversivo di un tempo. Perso quel valore, è chiaro che non si deve confondere il graffitismo con il vandalismo. Una cosa è rompere un dito del piede a una statua di Michelangelo, un'altra è dipingere su un muro di periferia in una città. Sono

due cose ben diverse. Da una parte la coscienza di presentarsi su un palcoscenico sperando nel successo, e questa è la piccola carriera dei graffitari di oggi; dall'altra il vandalismo punto e basta. La scritta “W Bartali!” una volta aveva un senso.

In effetti si registra molta pittura autocelebrativa di cattivo gusto che squalifica i luoghi pubblici e diseduca.

Artisti, o artistoidi che siano, non hanno una vera colpa. La colpa è di quanti hanno pensato di portare certe opere nelle gallerie o in musei; che esse potessero diventare un'altra cosa.

4. O diventano episodi kitsch, come quando si decide di fare un paese di dipinti sui muri oppure decoriamo la parte squallida di una periferia, che però si risolverebbe facendo un'architettura non squallida: non andando a colorare le brutte cose. Queste sono state le peggiori idee degli assessori alla cultura dei comuni italiani. **Sarebbe opportuno riservare degli spazi urbani a qualificati interventi che, tra l'altro, possano favorire la creatività dei giovani talenti?**

I giovani talenti facessero la strada che hanno fatto tutti i talenti del passato!

5. È talmente ovvia la cosa che non merita di essere dibattuta. Occorre solo vietare agli assessori di dare questi muri, dove il gesto eversivo è mortificato dall'assessorato stesso, per cui non è più tale. È decorazione, ma la decorazione non interessa mai la storia. Allora, meglio chiamare i designer a fare certe operazioni. Mendini ha realizzato una bella cosa alla Bicocca. Era all'interno, però si è visto il segno di un designer, di un architetto che capisce cosa è lo spazio.

Mimmo Paladino “Montagna del Sale” 1995, sale e sculture in vetroresina, installazione a Piazza Plebiscito di Napoli, dimensioni ambientali (ph Peppe Avallone)



Entriamo nella specificità della tua pratica artistica. Qual è l'opera più rappresentativa da te realizzata negli spazi esterni? Tutti dicono che la più rappresentativa è la *Montagna del Sale*, anche rispetto a tante altre non fatte da me. È nata come apparizione temporanea, si consuma e sparisce. Ho voluto io che fosse così. Non ce l'ho in magazzino.

L'ho potuta ammirare sia a Napoli sia a Milano. La prima è sorta da una stretta relazione con il luogo fisico e culturale. Certo! È nata in Sicilia, accanto all'opera di Burri, poi è stata costruita in Piazza del Plebiscito a Napoli in un momento magico per la città. C'era una mia mostra a Palazzo Reale e faceva parte di un mio progetto: una specie di "catena di Sant'Antonio" degli artisti. Così ho chiamato Kounellis, Kounellis ha chiamato un altro e via dicendo.

Ovviamente le opere site-specific in particolari ambienti chiusi acquistano un plusvalore intimistico.

Penso che una piazza sia come una stanza.

Però è diverso il rapporto con lo spazio.

Dipende da come la si vive. A Napoli la piazza fu svuotata dalle automobili ed era come un'arena assolutamente silenziosa.

Ma nelle installazioni in ambienti chiusi, come nel caso dei "Dormienti" di Castelbasso, le suggestioni possono risultare più intense.

I "Dormienti" in una piazza avrebbero avuto la stessa forza. Vanno sistemati anche a seconda dell'intensità che vuoi trasmettere.

Le tue opere nascono da un'idea che sviluppi in fase esecutiva o da un progetto più o meno articolato?

C'è prima una visione vaga. Nel caso della "Montagna", dopo averla immaginata, al momento di farla è stato necessario un progetto ingegneristico e architettonico. Per un dipinto no, per una scultura no; mentre li fai, li cambi, aggiungi, levi...

Va calibrata anche nei dettagli.

Certo, è evidente!

In ogni occasione tendi a creare il massimo coinvolgimento emozionale degli osservatori!?

Credo che qualunque lavoro d'arte tenda a questo.

Non sempre si ha lo stesso effetto...

Il cinema, la musica, le arti visive hanno tale potere.

Pure se non assumi chiare posizioni politiche, a volte i lavori alludono alla situazione sociale?

In pochissimi casi il principio e la destinazione erano definiti. **All'Ara Pacis di Roma, nell'installazione situata nella parte bassa del Museo, forse c'era una vaga intenzione.**

No. L'Ara Pacis non aveva questo intento. L'unica opera con l'intenzione dichiarata, ovviamente, è stata la "Porta di Lampedusa"; un'altra era costituita da sette grandi quadri dipinti con la calce:

un po' una dedica a Falcone e Borsellino. Ho chiamato l'insieme *Chorale*, con l'acca, ma non lo sa quasi nessuno...

Pensi che il valore dell'arte in sé e la sua atemporalità vengano prima del messaggio ideologico riferito alla realtà quotidiana? L'arte nasce in una realtà quotidiana, ma è chiaro che il suo destino è quello di sopravvivere a questa realtà, quindi parla anche di altre cose che non sappiamo...

In genere l'iconografia simbolica, anche quando le forme sono oggettive, rappresenta motivazioni soggettive?

Sì, perché io utilizzo altri simboli, che in realtà per me non lo sono: provengono da un serbatoio, da una specie di deposito di cose pensate, viste, immaginate e sovrapposte, dalle quali ogni tanto tiro fuori un elemento che mi serve, come se usassi un collage di carte colorate.

L'installazione realizzata alla Biennale d'Arte di Venezia del 1988 con i segni e le forme geometrizzanti alle pareti rientrava in questo discorso.

Erano le geometrie che hanno più un carattere di ritmo, come un improbabile spartito musicale.

Indubbiamente le opere tridimensionali e installative dai rimandi arcaici e classici acquistano un forte potere attrattivo-comunicativo grazie anche all'impiego di materiali non convenzionali.

Uso tutto quello che mi diverte, che mi incuriosisce. Negli anni Ottanta ci liberammo della costrizione monocorde del mezzo e, per fortuna, abbiamo potuto usare liberamente di tutto: mosaico, vetro, film, video, dipinto a olio... Oggi i giovani continuano a spaziare con qualunque strumento su questa tastiera enorme, fatta, appunto, di segni, immagini...

Ho l'impressione che nelle grandi committenze installative riesci a esprimerti in maniera più compiuta. Probabilmente ci metti maggiore impegno.

Mi piace lo spazio e riesco a usarlo al meglio, anche perché in un altro settore, come può essere il teatro, hai una scatola e quindi lavori con immagini, luci, figure, persone, attori... Ma la tela, anche 30 x 40 è uno spazio, pure se meno faticoso e meno coinvolgente. Paul Klee per tutta la vita ha dipinto degli acquarelli di pochi centimetri.

Ti manca qualche committenza importante per attuare progetti ambiziosi?

In Italia raramente abbiamo questa possibilità, perché i mecenati scarseggiano. Noi artisti abbiamo poche occasioni di vederci offrire un luogo permanente: al massimo può capitare di fare una cosa temporanea, che è più semplice. Penso alla famosa scultura *The Bean*, il fagiolo di Anish Kapoor a Chicago. Quando

Sten Lex "Varco" (dettaglio), *murales* realizzato a Gibellina nel 2016





Banksy, *murales* (dettaglio) New York (tra Bowary Hall e Houston Street), 5 x 20 m, in favore dell'artista curda Zehra Doğan, imprigionata per aver pubblicato sui social la foto di un suo dipinto del 2016 raffigurante le macerie (con l'aggiunta di alcuni simboli turchi) per le strade del paese in cui ella risiede (Nusaybin), colpito dalle truppe di Erdogan. Ogni sera nella parte alta del muro, di proprietà del gruppo Goldman, viene proiettata l'immagine del dipinto.

puoi farlo qua? Mai! Stranamente, all'epoca di Lucio Fontana, egli aveva delle committenze pubbliche o private e per fortuna ci ha lasciato cose notevoli, fosse solo il soffitto luminoso.

Per concludere, quale ruolo attribuisce alle componenti geometriche che entrano nelle opere come nei mandala?

I miei primi lavori fotografici, fatti di frammenti di luce, luna, fuoco e acqua ricordano proprio la geometria dei mandala.

...E da dove derivano le teste arcaiche che ogni tanto ricompaiono come dei mantra?

Dal mio bagaglio di depositi. La civiltà longobarda lavorava con quello che trovava, quindi piazzava nei muri che costruiva anche le teste romane recuperate.

5 aprile 2018

Marco Senaldi, filosofo, ricercatore indipendente, critico e teorico dell'arte contemporanea

1. Un'Arte Urbana è esistita da quando esistono le città. E si chiamava architettura. Ma se invece parliamo di interventi nel tessuto urbano, dove edifici, costruzioni o monumenti sono impiegati come semplici supporti per forme espressive pittoriche o installative, allora è necessario collocare questo neo-fenomeno proprio in rapporto alla crisi dell'architettura. Architettura, urbanistica e monumentalità sono arti legate al potere e alla sua struttura simbolica. Urban Art, Graffiti e Street Art, invece sono forme, si direbbe di "contro-potere", che si oppongono al suo discorso dominante in modi trasversali, di rifiuto, sovversione, o pura negazione. Ma questa collocazione ha davvero un senso? Esiste davvero la possibilità di rovesciare il tavolo del simbolico, con tutte le sue regole, una volta che ci si è messi a giocare?

Qualcuno, da te intervistato su questo stesso tema, ha fatto notare come dei graffiti, andati distrutti, erano stati, per fortuna, prima fotografati, e quindi "salvati". Osservazione perfetta: dunque l'Urban Art è un'arte il cui fine ultimo è sopravvivere a sé stessa (come diceva Hegel...) in forme che la alterano definitivamente, e infatti è perfetta quando diventa oggetto di *altre* immagini, fotografie, documentari, video, o meglio ancora, quando gira su Instagram, o su Pinterest o, semplicemente, la postiamo a un amico via WhatsApp. Il luogo autentico di queste forme non è perciò lo spazio urbano, ma quello mediale; il loro valore non è simbolico, ma il suo residuo ubiquitario e immateriale – *immaginario*.

2. La qualità estetica è un fenomeno rarissimo – talmente raro che, quando la si incontra (e ci si può sovente sbagliare) si è disposti a riconoscerle valori che riescono a rendere insensato persino il metro monetario. In taluni casi questo è accaduto anche per la Street Art ma, se ci si pensa, solo quando è stata in grado di innescare una reazione di senso, qualcosa capace di spostare il nostro asse esperienziale in maniera radicale.

4. Ogni intervento urbano può avere degli effetti identitari, oppure anche disidentitari. L'identità non è un'idea assoluta, ma un concetto relazionale: se un artista sa spostare il focus dell'attenzione dalla perdita di senso urbanistico/architettonico al guadagno di un nuovo significato o di un altro dis-senso, allora tutto è possibile. Anni fa ero rimasto stupefatto osservando a Milano, su un vecchio e inutile muro, una rappresentazione graffittica della *Deposizione* di Caravaggio: sembrava un'allucinazione – non solo la via, ma tutta la città sembrava deformata da quell'incongruo affresco, insieme contemporaneo e senza tempo, popolare e colto, sovversivo e rassicurante. Solo tempo dopo ho scoperto che era opera di Ozmo; e recentemente sempre lui ha infatti realizzato una replica della *Genesi* di Michelangelo paradossalmente sul marmo bianco della Cava Galleria Ravaccione di Carrara... Il problema non è il contenuto, ma la capacità di ribaltare la nostra percezione abituale, di farla filare lungo linee trans-temporali e dis-spaziali, di usare l'immaginario, appunto, non solo come fuga difensiva, ma come arma contundente anti-simbolica.

5. I cosiddetti responsabili si sono dimostrati spesso degli irresponsabili che hanno trattato la cosa pubblica come se fosse privata. I veri sovversivi dell'ordine costituito sono loro, loro gli autentici vandali delle bellezze urbane, anche se si vedono meno di chi occupa qualche muro abbandonato con le sue immagini, fossero anche brutte o persino vandaliche. Per parafrasare Brecht, non dovremmo forse prendercela con chi fonda le banche, invece che con chi le deruba?... Credo che, se la Street Art avrà un senso e un futuro, essi si collocheranno nel suo potenziale post-politico – nel trattare quindi con poteri intermedi, come le collettività, le persone, i privati, ma anche con la temporalità, con l'incertezza, con l'autonomia, con la

sorpresa, e col disorientamento.

Il concetto di museo diffuso per portare l'arte tra la gente è certamente condivisibile, ma la sua attuazione andrebbe regolamentata per garantire un'utile funzione?

Chi ha un po' di memoria ricorderà che esempi di musei diffusi, anche in Italia, sono stati tanti: come dimenticare la Gibellina Nuova dell'indimenticabile sindaco Ludovico Corrao? Proprio recentemente la collezione a cielo aperto della città si è arricchita di un nuovo notevole murale di Sten Lex... A suo tempo ero stato giovanilmente critico nei confronti dell'operazione (e Corrao me la giurò) – in questo, ahimè, seguito da diversi giornalisti che parlarono di una sorta di Brasilia dei poveri. Oggi però occorre rivedere il giudizio ed equilibrarlo: Gibellina c'è, il problema è la cura, l'affezione – o, ancora una volta, l'immaginario. E, se il futuro di Gibellina fosse *social*, se divenisse un luogo follemente utopico nella sua stessa, bizzarra e sconcertante, distopia? Se fossero questi invece – e non gli ormai turisticamente massacrati monumenti canonici – i luoghi deputati al ripensamento culturale del nostro Paese?

Il rilievo che ha avuto la recente opera pubblica di Banksy in difesa di Zehra Doğan sul Bowery Wall di New York dimostra che il graffitismo può essere politicamente graffiante e che attraverso l'arte si può agire a favore della libertà e contro la violenza.

Al pari di quel grande genio dell'arte di strada che è Steven Frayne (in arte Dynamo), anche Banksy possiede il dono naturale di riuscire a trasformare le cose – ad esempio, un anonimo muro, nel muro della prigione in cui è ingabbiata ingiustamente l'attivista e artista turca Zehra Doğan – e ha il merito di ricordare a tutto il pianeta il nome e la vicenda di Zehra, che altrimenti sbiadirebbero subito nella distrazione generale.

Pensi che l'uso dei moderni mezzi di comunicazione di massa possa essere una nuova via percorribile dagli street artist per non farsi imprigionare in spazi espositivi convenzionali e per ampliare l'audience?

Non è affatto un caso che Zehra Doğan sia un'artista che si è messa in luce proprio perché le sue denunce, a volte in forma di schizzi pittorici, hanno iniziato a circolare non tanto per le strade fisiche, ma per quelle digitali della Rete. Questo dimostra, se ce ne fosse bisogno, che la Street Art non è per niente un'arte "di strada" nel senso circense del termine ma, soprattutto quando raggiunge qualità di eccellenza, è arte nata per rileggere le città e i loro spazi come scenografie di un infinito set che si propaga poi nell'iperspazio mediale. Non di media di massa però si tratta, già riterritorializzati dal potere, ma di media individuali, post-sociali, ancora in bilico tra controllo e autonomia, tra mercificazione e libertà, tra banalità totalmente idiota e arte davvero sorprendente.

È bene museificare le opere più significative 'strappandole' dalle pareti per salvarle dalla distruzione, anche se agli autori più autentici interessa comunicare solo nel tempo presente?

Lo strappo di un'opera di Street Art, nata per sostare fra le strade e fra la gente, per combattere col suo muto gesto espressivo la routine quotidiana, e la sua deportazione in un luogo museale chiuso, è evidentemente un paradosso, che però, nella nostra epoca di versioni e sovversioni, è assolutamente contemporaneo. La possibile contromossa sarebbe rivoltare il museo stesso come un guanto, portando il suo interno al di fuori, trasformandolo in un luogo di "pubbliche intimità" (come dice Giuliana Bruno, e come hanno fatto Doug Aitken con le sue videoinstallazioni e Jan van der Ploeg coi suoi *murales* astratti). Al tempo stesso occorre chiedersi: perché però nessuno si scandalizzò



Frammento del Muro di Berlino, fotografato nel 2008 da Luciano Marucci nella capitale tedesca

quando nel 1993 l'affresco della *Madonna del Parto* di Piero della Francesca fu trasferito in una scuola media?

Il mercato indebolisce l'azione della Street Art o contribuisce a propagarla?

Il problema qui sta in una diffusa concezione di economia dell'estetica: continuiamo infatti, speranzosamente e coraggiosamente, a ostinarci nel credere che sia proprio il mercato il giudice ultimo, e persino unico, del valore di un'opera d'arte (le ragioni di questa superstizione sono spiegate assai dozziosamente nel libro di Maria Grazia Turri, *Gli dei del capitalismo*, 2011). E se fosse arrivato il momento di rovesciare il ragionamento? E se le crisi dei *subprime*, la svalutazione del mercato immobiliare, le bolle dei titoli tecnologici fossero tutti segni della volatilità ontologica estrema di quella che non è più affatto una certezza, ma una semplice credenza? E se fossimo sull'orlo della catastrofe vera, del superamento dell'economico come pietra di paragone universale? E se fosse l'arte – tutta quanta – il riferimento alternativo, se fosse il mercato a doversi confrontare con l'arte – e non viceversa? Idealismo? Utopia? Anche l'auto elettrica dieci anni fa sembrava impossibile; anche fare una videochiamata, all'epoca di *2001 A Space Odyssey* sembrava fantascienza... Ma ora sono la realtà. Cambiare è possibile. Il denaro è un'invenzione. Potremmo anche non averne più bisogno. L'arte di oggi potrebbe diventare il "mercato" del futuro.

4 aprile 2018

3a puntata, continua

Urban Art & Non Art

Panel discussion (IV)

a cura di **Luciano Marucci**

In questa quarta puntata sull'Arte Urbana ho coinvolto Ugo Nespolo, tra gli artisti italiani relazionatisi con la *Street Art* della prima ora. L'ho frequentato dalla metà degli anni Sessanta, quando esordiva come estroso e ironico operatore visuale, e io iniziavo a recensire mostre su un quotidiano e a curare eventi interdisciplinari. Ugo, oltre a dare sfogo al talento naturale con opere grafiche, pittoriche e plastiche caratterizzate da una cifra stilistica ben riconoscibile, realizzava film indipendenti e altro. Colpivano la sua versatilità e il coraggio di andare controcorrente anche con gli scritti, specialmente rispetto al rigorismo dell'ortodosso gruppo dell'Arte Povera e Concettuale della sua Torino. Ripartendo dal Futurismo, con abilità manageriale ha riversato la creatività pure nell'Arte Applicata. Approdava anche ai murales, in sintonia con i graffitisti americani. I suoi lavori, che si espandono nella realtà quotidiana, rappresentano un orientamento moderno ancora oggi non del tutto condiviso da quanti praticano un'arte autoreferenziale legata alla specificità dei media e da certa critica settoriale. In un lungo dialogo con lui ho voluto rivisitare i passaggi e gli sconfinamenti del suo composito percorso evolutivo. La prima parte, che segue, è incentrata soprattutto sulla *Street Art*; nella seconda, che uscirà successivamente, vengono trattate le problematiche del sistema dell'arte in rapporto al particolare *concept* alla base della sua produzione.

Ugo Nespolo mentre disegna sul manto asfaltato l'ultimo raggio di "Oh le beau soleil!" con la macchina per la segnaletica stradale, VIII Biennale "Al di là della pittura", San Benedetto del Tronto, estate 1969; al centro un ragazzo in bicicletta in attesa di esplorare il sole artificiale (courtesy Studio Nespolo, Torino; ph Emidio Angelini)



Luciano Marucci: Come vedi il diffondersi dell'Arte Urbana?

Ugo Nespolo: Non sono convinto che sia molto diffusa, se si pensa a quanto l'arte può essere legata all'architettura. Negli anni Venti e Trenta, e anche in quelli del Futurismo, in Italia ma non solo, era molto più presente nell'ambiente urbano. Alcune città, tra cui la mia Torino, hanno delle opere, ma non vedo una fioritura così ampia. Parlo di oggetti, di monumenti. Se invece per Arte Urbana si intendono le decorazioni selvagge dei graffitisti per me non hanno senso. Ce lo avevano quelle di Basquiat, Haring e altri, compresi i minori poi scomparsi. Io sono stato a New York nel 1966 e ho visto nascere la *Street Art*. Ricordo i vagoni tutti dipinti dei treni delle metropolitane. E si pubblicarono dei libri con le immagini anche dei grandi autori. Io ho una collezione di 300-400 diapositive di graffiti, scattate a Manhattan.

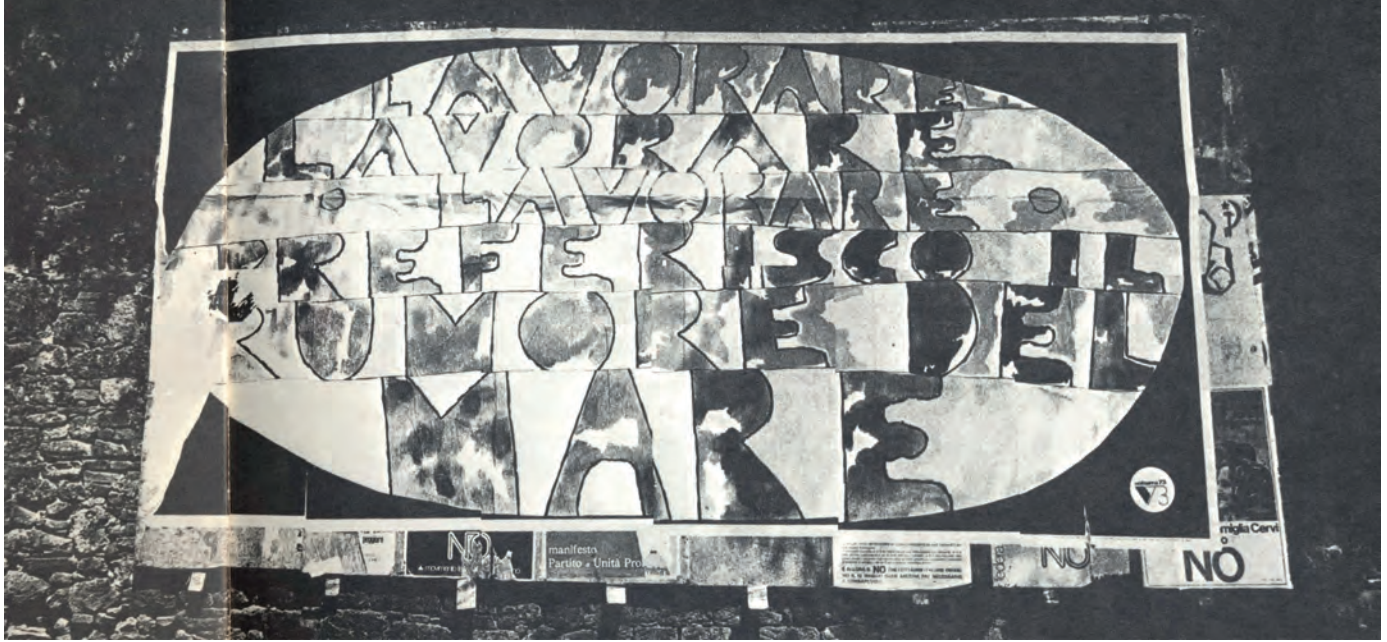
Dal punto di vista estetico e sociale ti sembra soddisfacente la qualità delle rappresentazioni individuali o dei progetti collettivi degli *street artists*? Salvo qualche caso, non vedo grandi esempi, ma solo il rigurgito di quella che è stata la *Street Art*: scarabocchietti con poco significato, modesti prodotti decorativi, nati tutti da una sottocultura. A Manhattan derivavano da progetti che avevano una motivazione non soltanto estetica, ma sociale e politica.

Il fenomeno può favorire anche le azioni che deturpano gli spazi pubblici? In un certo qual modo sì, se non c'è valenza estetica né sociale, come invece c'era nelle scritte del '68 caricate di un valore simbolico, di un gesto "contro". Gli *street artists* di oggi non sono contro niente, ma un po' il frutto degli avanzi della tarda *Street Art* newyorkese.

Certi interventi possono snaturare o potenziare i caratteri identitari delle città? Talvolta possono anche potenziare. Ci sono degli esempi positivi, ma in genere deturpano e basta. A Pisa, nel 1989 Keith Haring, che avevo conosciuto a New York, ha realizzato *TuttoMondo* e dichiarò che l'artista italiano da lui preferito ero io (risulta dai filmati). L'anno scorso nella stessa città ho curato le scene e i costumi de *L'Italiana in Algeri* e il sindaco mi ha incaricato di fare un'opera pubblica. Da poco ho terminato un grande murale su due piani presso il Complesso di San Michele degli Scalzi rivestendo con materiali particolari tutte le facciate del Centro di Formazione Artistica SMS.

Ritieni che le 'azioni' degli *street artists* debbano essere approvati dagli addetti ai lavori (artisti, critici, curatori, architetti...) insieme con i responsabili della cosa pubblica? Sì e no. Occorre capire quale funzione può avere un segno sul muro. Se non ha un'ideologia dietro, di cosa parliamo? Allora c'era il desiderio di portare l'arte per le strade, sui muri, ma oggi mi sembra che il fenomeno sia invecchiato, stanco, che non aggiunga nulla. Il più delle volte ci troviamo di fronte a cose minori. Gli artisti veri difficilmente vanno a dipingere sui muri.

In Italia sei stato tra i primi a riconoscere il valore del Graffitiismo, in particolare delle opere di Basquiat. Ho conosciuto Basquiat a New York nella galleria di Annina Nosei. All'epoca c'era un gran fermento di artisti di quel tipo che venivano da una pittura postinformale o con una certa figurazione ironica. Nel 1981 Michel venne a Modena da Emilio Mazzoli, che lo seguiva fin da quando era giovanissimo e che organizzò la sua prima mostra italiana ed



“Lavorare, Lavorare” 1973, esposizione “Operazione 24 fogli – Dissuasione manifesta” a cura di Enrico Crispolti, affiche, 280 x 620 cm (courtesy Studio Nespolo, Torino)

europea con lavori su carta. La personale fu trasferita a Torino nella galleria di una mia amica. Quando mi disse che non aveva venduto neanche un pezzo, ne comprai dieci, pagandoli centomila lire ciascuno. Nel tempo qualcuno l’ho dato via, qualche altro l’ho regalato, ma ho ancora i più belli. Uno è proprio davanti ai miei occhi. A New York avevo scoperto anche Richard Hambleton e avevo scritto su di lui un articolo per “La Stampa” battezzandolo “il maestro della minaccia”. Di notte dipingeva con il catrame figure nere, paurose, negli antri e nei vicoli. I suoi interventi evidenziavano una spiccata valenza artistica. Quando, però, ha provato a lavorare sulle tele il risultato è stato disastroso.

Non ricordo come si era espanso il movimento nelle altre città italiane. A Volterra nel 1973 c’era stato un intervento di arte pubblica organizzato da Enrico Crispolti. Si chiamava “Operazione 24 fogli – Dissuasione manifesta”. Facemmo dei grandi manifesti da attaccare sui muri, lunghi sei metri, quanto la lunghezza di 24 fogli. Io allora presentai *Lavorare Lavorare, preferisco il rumore del mare*, da cui è derivato l’antimonumento installato sul lungomare di San Benedetto del Tronto. Altri scrissero frasi diverse. Questi “manifesti” furono affissi in varie città italiane. Si trattò quasi di un’anticipazione delle attività muralistiche del graffitismo vero e proprio. **Per certi aspetti forse rientra in questa propagazione anche il tuo “Oh, le beau soleil!”, disegnato sull’asfalto con la macchina per la segnaletica stradale, improvvisato su una grande piazza e sulle strade limitrofe di San Benedetto nell’ambito dell’esposizione “Al di là della pittura” del 1969.** Non era stato fatto con intento graffitistico. Il mio intervento voleva uscire dagli spazi chiusi, per portare l’arte a contatto con la gente, per evadere dall’idea che l’opera doveva stare solo dentro. Tu, che avevi organizzato quella mostra, certamente conservi ricordi e immagini più di me. Francamente rimane uno degli eventi più importanti che sono stati fatti in Italia nel dopoguerra, il primo che ha ‘provocato’ l’incontro-scontro di creativi di ambiti diversi. In essa l’Arte Povera ebbe ampia ufficialità.

Quella ludica messa in scena del sole che con i suoi raggi invadeva lo spazio urbano (subito animato dai ragazzi in bicicletta o sui pattini) resta la tua opera pubblica, performativa e interattiva, più macroscopica e coinvolgente. Senza dubbio; dopo non ne ho più fatte così.

C’erano già i ‘segni’ dell’arte espansa, ironica che caratterizzano la tua multiforme produzione. Sicuramente rientrava in quel discorso.

Quando cercavi di definire la tua eclettica cifra linguistica, quale contributo ti proveniva dalla scena artistica della New York degli anni ‘80? La definizione di eclettismo in senso etimologico non significa che si riferisce a uno che non sa cosa fare e quindi salta di palo in frasca. L’eclettismo è davvero una ideologia, cioè la capacità di rendersi disponibile per un’idea con atteggiamenti differenti. A New York ero andato quando ancora non vi si recava quasi nessuno. Degli italiani c’era stato solo Mario Schifano. Lì ho visto di tutto: l’Informale, gli artisti chiamati ‘germinali’ poi confluiti nella Pop Art che trionfò alla Biennale di Venezia del 1964. **Avvertivi delle affinità tra il tuo di-segno immediato e fluido che esplora le forme della vita moderna e le interpretazioni del contemporaneo in chiave pop di Warhol o le elementari rappresentazioni simboliche di Haring?** Il clima era quello, ma io non mi misi a fare il pop all’italiana. Mi esprimevo con un altro linguaggio dal gusto più europeo; ero amico degli artisti francesi: Ben Vautier, Martial Raysse per esempio; conobbi e frequentai Jacques Monory, molto bravo. Ho sempre avuto uno spirito non voglio dire ribelle, ma insofferente. Non mi piace riaffermare quello che so; meglio una strada libera. Se poi ho fatto bene o male è un altro discorso. Ho avuto sempre l’idea che un artista debba essere innanzitutto un intellettuale. Non ho mai sopportato quelli che si ripetono. A Torino stimavo Giulio Paolini per la progressiva ricerca concettuale e Alighiero Boetti per la sua ironia. Altri erano e sono rimasti meno significativi. Accettavo gli artisti con una operatività più aperta. Io ho mantenuto il mio filone facendo dei salti. Non voglio essere un artista che per tutta la vita fa la stessa opera come tanti che potrei citare. Tra questi anche i bravi Castellani e Bonalumi.

La tua identità linguistica come si è differenziata dall’avanguardia storica italiana e dall’esperienza warholiana? Ho una grande biblioteca dove ho studiato e studio tutti i giorni; leggo per capire cosa stiamo facendo, perché l’intellettuale deve avere dentro di sé delle motivazioni, se vuoi utopiche, ridicole; deve comprendere che sta facendo dell’arte, non un gesto solo per campare. Deve credere che sta producendo qualcosa per sé ma anche per gli altri, sennò l’arte non ha più ragione di esistere.

Mercato a parte, il lavoro di Warhol aveva un senso. Senza aver teorizzato niente è stato un artista che ha veramente inventato qualcosa, quando *d’emblée* ha spostato l’accento sul fatto che gli artisti non erano più solo quelli che dipingevano i quadri, ma anche i divi, gli stilisti... Il suo era già un modo per dire che l’arte deve tornare

un po' alle origini, rappresentare il sociale con tutti i suoi annessi e connessi, così si arriva al tema della sparizione della bellezza e a tanti altri. Oggi l'arte è un elemento nullo. Come sai, in qualunque mostra, da Artissima alla Biennale di Venezia, non si rimane stupiti se si vede che l'arte si manifesta anche in una forma teatrale. Arthur Danto (il grande filosofo e critico d'arte statunitense) si chiede se ci saranno ancora arte e artisti. Certo che ci saranno! Però produrranno un'arte ininfluente. Questa è la verità!

La rilettura del Futurismo di Balla e Depero ti aveva stimolato a dare spazio all'opera dinamica relazionata alla realtà in divenire.

Non mi attraeva il movimento futurista in sé, il cardine *clou* di quella cultura che faceva dire a Marinetti "un'automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bella della Vittoria di Samotracia". Mi interessava Depero che ho approfondito (non a caso ho raccolto quattromila sue carte che ora ho prestato a una fondazione che deve studiarle), l'aspetto totalizzante dell'arte, cioè l'idea che l'arte debba entrare nella vita, debba smobilitare quella concettualità chiusa che in realtà è una tagliola per l'arte stessa, divenuta estranea al sociale. L'arte è un *optional*, perché non ha rapporti reali con la vita; ha perso la sua manualità, il contatto con le persone; si è chiusa in un ambito che è quello del collezionismo guidato dall'investimento. Andrò al Foglio Tech Festival di Venezia a parlare di questo importantissimo tema con Piero Angela, il ministro Calenda e altri. Dirò dell'arte che ha perso la centralità nel sociale, avuta in tutte le epoche, la capacità teorica, e procede con gli occhi bendati, guidata dall'unico assioma che dice: "Ciò che costa, vale". Allora, che senso ha l'arte? Meglio vendere i prosciutti.

"LAVORARE LAVORARE LAVORARE" dicembre 1997, acciaio colorato, altezza 7 metri ca, lungomare di San Benedetto del Tronto (courtesy Studio Nespolo, Torino). Monumento di parole ispirato da un verso di Dino Campana, versione plastica del manifesto-murales esposto a Volterra nel 1973



Ma chi è venuto prima il dinamismo del Futurismo, a cui sei legato, o quello di Nespolo...?

[ride] Mentalmente sono dinamico, penso che occorra portare l'arte fuori dallo studio, in un ambito che non è quello del cerchio magico, specialistico, di cui parliamo solo noi. Scendi per strada, chiedi alle persone che ruolo ha l'arte nella loro vita e quasi nessuno risponderà che ha una funzione, mentre in passato ce l'aveva, quando era legata alla religione, quando c'era il principe e l'arte si identificava in lui.

La versatilità che ti connota si manifesta pure nell'uso di più media, nel "saper fare" e nell'estendere l'attività?

Quello del *savoir faire*, della manualità, è un tema importante. Io ho avuto la fortuna di conoscere Marcel Duchamp. L'ho incontrato nel '63 a Milano, quando venne da Schwarz. Poi sono andato spesso a trovare Man Ray a Parigi con Baj. Insomma, ho frequentato grandi maestri... Il gesto di Duchamp è stato determinante, ma anch'esso ormai è ininfluente. Non si può andare avanti pensando al passato; è un'epoca finita. Lo scientismo è concluso, egli stesso lo aveva detto. Se leggi le interviste che tutti i mercoledì rilasciava in televisione al giornalista Calvin Tomkins di "The New Yorker", emerge che l'aveva fatto un po' sul serio, un po' per ironia perché si era rotto della pittura cubo-futurista. Non possiamo procedere su quella base, perché ciò che vediamo intorno è sempre uguale a sé stesso e quando vai alle mostre hai già visto tutto. Insomma, l'arte va rifondata.

L'arte applicata da te praticata precocemente portando avanti le modalità di Depero (del quale non è stata ben capita la modernità), della Pop Art e del neo Dada-Futurismo, in definitiva era la via naturale per dare sfogo a sconfinamenti linguistici e spaziali.

Dalla buona manualità è derivata anche la produzione di oggetti d'uso. L'ansia di Duchamp si è azzerata anche perché, se l'oggetto è un ready-made, inteso come opera d'arte in quanto te lo dice l'autore, è chiaro che essa può passare pure attraverso un computer, una cinepresa, un qualcosa che implichi la fatica manuale. Non basta più accumulare oggetti. L'idea è diventata vecchia. Depero l'ha scritto mille volte: compito dell'artista è fare cartelloni pubblicitari, cuscini, lampadari, mobili, non opere d'arte perenni, e così faceva. **A ben vedere certe opere bidimensionali dai soggetti astratto-figurali che evocano le icone del quotidiano, fatte con segno dinamico e colori festosi che divengono forma-immagine, si configurano come graffiti in cornice...** Sì, hai ragione! È giusto! **Io le vedrei adatte per riqualificare gli spazi urbani anonimi (sia pure delegandone l'esecuzione) o per effettuare videoproiezioni.** Sono d'accordo.

Se non sbaglio, i tuoi lavori interagiscono con lo spazio vitale per testimoniare il presente attraverso un'iconografia basata più sull'estetica che sull'ideologia. Hai scelto di tenerti fuori dalle problematiche sociali per fare arte per tutti con spirito ottimistico? Se così fosse, sarei l'artista più "sociale" di tutti. Per me sociale non è quando sventoli le bandiere rosse ai funerali di non so chi. Il mio non è un lavoro che va verso il discorso popolare, ma verso la possibilità di una lettura più espansa, doppia, tripla. Se una persona normale entra nella Cappella Sistina, anche se non sa chi è Michelangelo, resta colpita dalla qualità tecnica, dalla potenza... Poi, se è colta, sa quando l'artista l'ha affrescata e perché, quale rapporto aveva con Raffaello e Leonardo, conosce la differenza tra loro, il periodo in cui hanno operato. Ma, se non sa tutto questo, apprezza lo stesso la Cappella Sistina. Oggi non occorre spiegare in un manuale il 99,99% delle opere d'arte. Spesso non c'è niente da capire, sono solo delle *boutades*, delle cose di una modestia unica. Non voglio dire che sia colpa degli artisti, ma dovremmo analizzare le ragioni filosofiche del nostro secolo, della fine della modernità, dell'antimodernità che comincia adesso. Ecco, io ho sempre pensato che il mio lavoro vada più verso la gente e che si sforzi di compiere un piccolo gesto sociale facendosi apprezzare anche da



“Storie di Oggi” 2017, uno dei 4 pannelli (B) del murales, 365 x 650 cm, SMS – Centro Espositivo San Michele degli Scalzi, Pisa, ente promotore Amministrazione comunale, a cura di Riccardo Ferrucci, supervisione architetto Luca Masi (courtesy Comune di Pisa e Studio Nespolo, Torino; ph Studio Nespolo)

chi non sa dire le cose che stai dicendo tu, che non conosce le radici, gli *happening* americani, quello che ha fatto Christo e via dicendo. **Vuoi far godere la bellezza dell’oggetto artistico senza trasmettere altri messaggi che inducano a riflettere sui condizionamenti esistenziali?** Oggi con un oggetto “bello” comunichi una valanga di cose, talmente nuove che a parlare della bellezza dovresti stare qui a lungo. Tu sai bene che, come dicono alcuni filosofi più avanzati, la bellezza oggi è trasmutata; se n’è andata dalle opere d’arte. Se hai davanti una penna, anche biro, è già un oggetto meraviglioso; se hai un telefono in mano, è un oggetto splendido. La bellezza è passata anche sul corpo: tra i giovani che vanno in palestra trovi dei fisici statuari. Insomma, la bellezza è transitata dalle opere d’arte al mondo reale. Nella stanza in cui mi trovo ci sono oggetti fantastici: un computer, un televisore, una lampada... L’opera d’arte costituisce solo delle frattaglie, degli avanzi. Adoro fare oggetti belli in sé che comunicano un senso di armonia. La bellezza è una promessa di felicità; è come la sezione aurea. Se tu guardi un rettangolo aureo, hai una sensazione di serenità. **La qualità estetica può assumere valore etico?** Assolutamente. L’estetica è la madre dell’etica.

In questi anni, grazie all’esperienza e al dialogo con la realtà in trasformazione, come è cambiata la tua produzione dal lato percettivo? Ho lavorato in direzioni diverse e con media differenti: ancora abbastanza con il cinema, con i vetri, e ora farò mostre importanti per ricostruire il mio percorso, per rimetterlo in chiaro. Sono impegnato anche con dei testi sul mio lavoro. Cerco di spiegarmelo e di dargli una forma razionale, in una idea totalizzante perché, se è vero che negli anni le cose si fanno con fatica, ho messo insieme un ‘teatrino’ complesso. Ci sarà una ragione nel desiderio di vivificarlo, di far vedere che in realtà è un progetto unico?

Attualmente dove va colta la progressione innovativa del tuo lavoro animato dalla libertà e dal piacere di fare ignorando le correnti che si avvicendano? Nel progetto unitario; nell’idea molto generosa, che è stata del Bauhaus, dell’opera d’arte totale (in tedesco *Gesamtkunstwerk*, termine poi utilizzato da Wagner nel suo saggio *Arte e Rivoluzione*, in cui dice che le arti singole hanno un unico fine). Per questo ho fatto anche le scenografie per le opere liriche, le ceramiche... Il progetto deve essere totalizzante, se non

vuoi fare la stessa cosa per tutta la vita. Io ho abbracciato l’idea delle avanguardie storiche, delle Case d’Arte futuriste, venuta da lontano, soprattutto dal Bauhaus e, se vuoi, dalla cultura anglosassone dei post e dei preraffaelliti, delle *Arts and Crafts* che ho trovato sempre molto interessanti.

Stando alle tue propensioni, era naturale che approdassi anche ai cartoni animati (secondo Dorflès, precursori della Street Art), divulgati dal canale televisivo YoYo per bambini. Indubbiamente la programmazione di tante puntate ti ha reso ancor più popolare. Hai sfruttato quest’altro mezzo (piuttosto impegnativo) per proseguire l’azione educativa, che distingue la tua attività, allo scopo di affinare il gusto comune perfino dei più piccoli? È un’idea che prende le mosse da quella del cinema. Ho sempre lavorato su cose in movimento. Questa è stata un’occasione grossa e ora sto realizzando la seconda serie di 52 puntate, poi ne faremo un’altra ancora più importante, di portata internazionale.

A questo punto si può dire che la tua intera opera rientri nell’“arte pubblica”. Il che non mi dispiace. L’arte è bella quando va fuori, gira e si muove in tante direzioni, in tanti canali, non solo in quello specifico dell’arte.

...Con dentro una produzione diversificata. La gente mi conosce per le tante cose messe insieme. La mia idea è un coacervo di attività come in Depero. Anche se non ha fatto il cinema, in lui, come pure in Balla e Prampolini, c’era l’idea della Casa d’Arte; un luogo con l’artisticità da portar fuori, da applicare a tante cose da vendere; un’idea moderna di un’arte alta che vuole uscire dall’*empasse* di uno specialismo che ormai interessa pochi.

Anche se la tua è un’arte colta, può essere considerata “popolare”? Popolarissima! Proprio perché è colta. Invece l’artista, Invece l’artista è convinto di trovarsi su un monte sacro, di essere un sacerdote che celebra un rito che solo lui conosce e che nessuno può capire.

Ti rende orgoglioso essere considerato, ancora oggi, uno degli artisti più attivi e prolifici?

Mi fa piacere, tutti ormai capiscono che faccio oggetti che vanno nel mondo...

9 aprile 2018

4a puntata, continua

JULIETT

192



APR 2019 - ISSN 11222050



9 779771 222051 00

POSTE ITALIANE SPA - SPED.
ABB. POST. 70% - DCB TRIESTE

€ 10,00

Sommario

Anno XXXVIII, n. 192, aprile - maggio 2019

- 34 | Urban Art & Non Art - Panel discussion (V)**
Luciano Marucci
- 42 | Estetica ed Etica degli Archivi Privati - Il ruolo della documentazione fisica in era digitale (IV)**
Luciano Marucci
- 48 | Ugo Nespolo - Dentro e fuori il sistema dell'arte**
Luciano Marucci
- 50 | Nikhil Chopra - rituale e gestuale**
Fabio Fabris
- 52 | Diego Marcon - Non solo animazione**
Ch Schloss
- 54 | Haffendi Anuar - An Anti-Monumental Artist**
Lawrence Pettener
- 56 | Rosanna Chiessi - Pari & Dispari**
Valeria Ceregini
- 58 | Wang Bing - Vite al limite**
Emanuela Zanon
- 60 | Termite art - vs i mega artisti**
Emanuele Magri
- 62 | Emil Lukas - Vedere e udire**
Fabio Fabris
- 63 | Giorgio Ramella - Itaca è un sogno**
Olga Gambari
- 64 | Emilio Vavarella - Interdisciplinarietà artistica**
Emanuela Zanon
- 65 | Ravi Agarwal - Pensiero libero**
Boris Brollo
- 66 | Gualtiero Dall'Osto - La maschera svelata**
Daniilo Reato
- 67 | Jan Van Imschoot - esuberanza e immediatezza**
Roberto Grisancich
- 68 | Roberto Re - Voli nel blu**
Rosetta Savelli
- 69 | Jac Leirner - "Corpus Delicti"**
Giovanni Murtic
- 70 | Stockholm - Design Week 2019**
Chiara Baldini
- 71 | "Essere e dire" - Rita Vitali Rosati**
Gabriele Perretta
- 72 | Giuliano Perezani - Un non-collezionista**
Emanuele Magri
- 73 | Archivio Vincenzo Agnetti - via Machiavelli 30**
Pina Inferrera
- 74 | Naufragi - Comporre una vita**
Anna Chiara Cimoli
- 75 | Julia Gault - Verticalità precarie**
Anna Battiston
- 76 | Arte, cultura, spettacolo - a Bitonto**
Lucia Anelli
- 78 | Maja Ćirić - Autoritratti 6**
Giuliana Carbi Jesurun
- 80 | Adel Abdessemed
Potente ed eversivo**
Ch Schloss
- 82 | Jochen Kienzle - Kienzle Art Foundation Berlin**
Annibel Cunoldi Attems
- 84 | Due Mondi - alla Libreria Bocca**
Rosetta Savelli
- PICS**
- 77 | Kaws - "Untitled"**
- 79 | Haroon Gunn-Salie - "Senzenina"**
- 81 | Lenny Rébéré - "Infras 1"**
- 83 | Mamma Andersson - Konfirmand / Student**
- 85 | Michel Dean - "LL (Working Title)"**
- RITRATTI**
- 86 | Fil rouge - Sylvie Schenk**
Fabio Rinaldi
- 93 | Loredana Longo - Fotoritratto**
Luca Carrà
- RUBRICHE**
- 87 | Sign.media - Ciò che non è mai ancora stato**
Gabriele Perretta
- 88 | Appuntamento con la fondazione - Diana Baldon**
Alessio Curto
- 89 | P. P. dedica il suo spazio a... - Mimmo Rubino**
Angelo Bianco
- 90 | (H) o - del metamodernismo**
Angelo Bianco
- 91 | Neal Rock - Embodied Relations**
Leda Cempellin
- 92 | Arte e... Fede - Padre Luciano Larivera SI**
Serenella Dorigo
- AGENDA**
- 94 | Spray - Eventi d'arte contemporanea**
AAVV
- COPERTINA**
- Ai Weiwei, fotogramma dal docufilm "Human Flow" 2017, durata 140 min, girato dall'Artista in 23 paesi nel corso di un anno. Il lungometraggio, incentrato sul dramma dei migranti e dei rifugiati, vera emergenza globale del terzo millennio, è stato presentato alla 74. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, dove ha ricevuto il Premio UNICEF (courtesy Participant Media, USA)

Urban Art & Non Art

Panel discussion (V)

a cura di **Luciano Marucci**

Si parla sempre più di riqualificazione delle periferie urbane con dichiarazioni d'intenti e proposte che, purtroppo, non bastano a migliorare le condizioni di vita di quanti le abitano, ridurre le disuguaglianze, risolvere problemi ambientali e sociali, garantire la sicurezza. Indubbiamente la questione è complessa e richiede ingenti risorse finanziarie, piani di interventi immediati e di sviluppo a lungo termine, volontà politica. In molti casi la situazione di degrado è strutturale e peggiora con i migranti che fuggono da condizioni disumane e per motivi intuibili si insediano in queste aree delle città. Al di là delle possibilità o delle intenzioni di accoglierli, gli arrivi via mare e via terra non cesseranno: siamo di fronte a un fenomeno naturale inarrestabile, come l'esodo degli animali che percorrono enormi distanze per trovare ecosistemi che assicurino la loro sopravvivenza. Erano spinti da un simile istinto di autoconservazione anche gli italiani che nel dopoguerra, in cerca di lavoro, lasciavano l'amara terra e si imbarcavano per le Americhe. Ma di essi sembra essersi perso il ricordo... Insomma, va considerato che pure l'animale-uomo della nostra in-civiltà non conosce frontiere, muraglie fisiche e ideologiche di antica memoria. Da sempre l'umanità è una sola famiglia che, nel bene o nel male, ormai appartiene alla società globale. Quindi, per vivere in armonia occorre entrare nella logica di adottare programmi di formazione, integrazione e inclusione. L'Italia ha un Ministero ad hoc e le amministrazioni locali incominciano a preoccuparsi dei crescenti accadimenti che provocano instabilità. Che cosa si fa per rimediare? In assenza di progetti che potrebbero garantire esiti positivi, poco di strategico e in forme esteriori. Pure quando gli interventi sono giusti, producono effetti insufficienti. È un'utopia credere che questi mali possano essere facilmente curati senza adeguati finanziamenti e competenze; allora è realistico convivere, mantenendo viva la speranza...

Per provocare una riflessione sulle dinamiche culturali ed esistenziali in atto, questa puntata viene dedicata alle principali problematiche delle periferie, proprio perché sovente si discute dell'uso più o meno strumentale di esse, anche come supporto estetico ed etico della *Street Art*. E, per meglio valutare identità e criticità dei contesti marginali, è opportuno ripartire dalle dimostrazioni di cinquant'anni fa, documentate dai filmmaker del gruppo Videobase (Alfredo Leonardi, Guido Lombardi e Anna Lajolo) che aveva ripreso, autonomamente o su committenza della Rai, le agitazioni popolari sorte per rivendicare soprattutto il diritto alla casa; stesse ribellioni riscontrabili ai nostri giorni. Fanno seguito le illuminanti analisi di tre studiosi (Massimo Cacciari, Goffredo Fofi e Renato Novelli) i quali, insieme con altri, nel 1997 avevano partecipato a *Markingegno*: mostra-inchiesta itinerante, da me curata con personali diverse all'interno di collettive, al fine di approfondire il rapporto Centro-Periferia, quando non era ancora esploso il fenomeno migratorio. Per completare l'exkursus, sono riportate due mie recenti conversazioni con esperti del campo socio-antropologico, prima e dopo l'applicazione del Decreto su Sicurezza e Immigrazione, mentre il Paese è alle prese con serie difficoltà economiche e occupazionali.

Alfredo Leonardi, filmmaker

Luciano Marucci: In questa seconda intervista vorrei approfondire il tuo lavoro di filmmaker sulle periferie romane, di cui ti eri occupato negli anni Settanta nell'ambito del gruppo Videobase. Come ti apparivano quei luoghi? Perché vi eravate orientati verso le disagiate realtà decentrate?

Alfredo Leonardi: Intanto bisogna dire che c'era stato il Sessantotto-Sessantannove. Io tornavo da un anno di lavoro negli Stati Uniti, dove mi ero recato per scrivere un libro sul New American Cinema per Feltrinelli. Lì la situazione era effervescente, sia per la guerra in Vietnam, sia per le proteste della gente di colore rispetto alle indigenti condizioni di vita e soprattutto per la formazione del Black Center. Dal Sessantotto al Settanta vi fu un'esplosione di agitazioni sociali in USA e in Europa alle quali non restò estranea l'Italia. Questa svolta andava abbastanza contro le nostre scelte precedenti di cinema d'autore. Dalle ricerche di tipo decisamente individuali, ci eravamo portati verso altre problematiche. Così abbiamo cominciato a documentare situazioni in quartieri come quello della Magliana a Roma, oppure altri accadimenti sociali in Calabria, Sardegna, e agitazioni e occupazioni di fabbriche. Ci siamo connotati in questo modo rispondendo a uno stimolo molto forte. Eravamo in tre: Guido Lombardi, la moglie Anna Lajolo e io. Realizzavamo, in proprio, ma anche su commissione della Rai, documentari sociali, la cui produzione era agli inizi. Usavamo un'apparecchiatura portatile d'avanguardia che ci permetteva di fare video in formato ½ pollice, di essere più mobili e di relazionarci più da vicino con la gente. Adesso siamo molto più avanti. La tecnologia si è evoluta e si gira anche con i cellulari.

Era uno stimolo vostro che si rifletteva nella situazione generale? Certo, certo, certo! Prima veniva il sociale e la nostra era una delle risposte possibili.

Come vi apparivano quei luoghi? Dipende. Nel caso del lavoro alla Magliana, che a Roma era un quartiere amorfo, ci interessava

Il gruppo Videobase nello studio di Alfredo Leonardi, Roma 1970 (da sx) i filmmaker Guido Lombardi, Alfredo Leonardi, Anna Lajolo e Massimo Bacigalupo (courtesy Lombardi-Lajolo)





Fotogramma dal documentario "Il fitto dei padroni non lo paghiamo più" del Gruppo Videobase sulla lotta per la casa nel quartiere Magliana di Roma, 1972, b/n, sonoro, 30 min (courtesy A. Leonardi)

il carattere socio-politico. Lì c'era un comitato di lotta, a partire dalle case occupate: costruzioni destinate ad appartamenti che venivano abitate abusivamente da persone senza casa e che cominciavano la mobilitazione con assemblee in cui chiedevano di poter restare in quelle abitazioni. Praticamente la Magliana era il luogo più attrattivo, per cui siamo entrati nel comitato di quartiere.

Focalizzavate solo gli aspetti socio-culturali che andavano emergendo? Sì, perché erano assolutamente prevalenti su altre questioni.

Quindi si trattava di una sorta di cinema verità, non soltanto documentaristico, che registrava i comportamenti umani più autentici!? Un po' alla maniera di Jonas Mekas registravamo aspetti esistenziali elementari.

Mekas usava una modalità diaristica evitando la costruzione del filmato. La tecnica era diversa; noi, tranne qualche fotogramma, facevamo quasi tutto a scatto uno. Erano impressioni lampo delle varie situazioni, delle persone. Lavoravamo in modo più documentale, più rispettoso sia delle espressioni sia dei tempi di quegli attori sociali.

...Senza alcun artificio? Al momento no, poi, è chiaro, durante il montaggio si dovevano fare delle scelte; bisognava tagliare e realizzare una costruzione più ragionata anche per dare un filo logico al discorso.

Poiché i film derivavano dal gruppo, le opere erano caratterizzate da una soggettività plurima condivisa? Ne discutevamo prima e anche durante lo sviluppo, stabilendo come intervenire e con chi per strutturare il materiale atipico.

Le abitazioni popolari non venivano prese in considerazione? Le riprese degli edifici erano lo sfondo. Non guardavamo tanto all'architettura, piuttosto ai bisogni della popolazione.

Nei film per la Rai le scene che apparivano troppo audaci dovevano essere filtrate? Per forza! Uno dei film tra i più importanti di quel periodo, *Il fitto dei padroni non lo paghiamo più* del 1972, era un'affermazione polemica, dura; una narrazione inaccettabile per il corrente tenore delle informazioni, che derivava dalle necessità della gente comune. Il più aderente alla realtà, il più esemplare, emblematico del tipo di lavoro portato avanti dal nostro gruppo nelle varie situazioni di lotta sociale. Documentava il modo di reagire delle persone. I fitti richiesti dai padroni di quelle case non erano alla portata di coloro che

le abitavano, quindi si arrivava all'occupazione; seguiva una specie di trattativa per ottenere un canone sociale. Praticamente erano posizioni di forza che si contrapponevano.

La Rai di quegli anni, però, era abbastanza aperta socialmente e politicamente. Con la Rai si potevano fare certi lavori e non altri. Per esempio, quello de *Il fitto dei padroni...* non era una committenza Rai, ma lo avevamo autoprodotta. I lavori autoprodotti avevano una circolazione di tipo sociale presso comitati di quartiere o associazioni politiche. In Rai eravamo riusciti ad avere dei varchi. In generale volevano lavori abbastanza convenzionali, ufficiali, però certi dirigenti rischiavano, senza imporre limiti nella scelta dei temi, senza badare agli ascolti... Per qualche anno abbiamo lavorato veramente bene, poi le porte si sono chiuse.

Avevate rapporti anche con l'associazione Filmstudio 70 di Roma? Certamente! Lì, è ovvio, la libertà era maggiore. Con la Rai, tramite il servizio sperimentale, avevamo la possibilità di lavorare con alcuni canali. Noi proponevamo lavori su determinati soggetti, più accettabili per un ente pubblico, e riuscivamo ad avere dei contratti per programmi di una certa durata.

Nei lavori autonomi mettevate anche la vostra ideologia? L'ideologia c'era sempre, perché condividevamo determinate rivendicazioni.

Venivano prodotti soprattutto lungometraggi? La lunghezza dipendeva dai contenuti. Nel caso di lotte e occupazioni la durata era variabile; non c'era un criterio imposto. Quando si lavorava per la Rai i programmi, grosso modo, erano di un'ora; se più lunghi, venivano divisi in due puntate.

Erano trasmessi una sola volta? Non sempre. Potevano essere riprogrammati a distanza di tempo.

Il progetto e lo sviluppo derivavano da una regia di gruppo? Gli operatori alla macchina, gli intellettuali eravamo Guido Lombardi e io, che ci alternavamo alle riprese; la moglie di Guido – persona intelligente e preparata – collaborava soprattutto all'elaborazione dei progetti, alle interviste in diretta.

Avevate esplorato altri luoghi marginalizzati lontani da Roma? Sì, per esempio, quando facemmo un lavoro sul circo, con una famiglia di circensi toscani che vivevano in povertà. Era un circo piccolo, quasi come quello de *La strada* di Fellini. Non so quanto siano andati avanti dopo le riprese, perché erano veramente ai limiti della sussistenza.

Per quali motivi avevate indagato la condizione dei migranti calabresi, evidenziata nel film *Enua ca simu a forza du mundu*? Allora i migranti venivano dall'interno, oggi da fuori. Sappiamo che dall'Ottocento i movimenti migratori hanno interessato i

Immagine della manifestazione di protesta a Roma per il diritto alla casa, tratta dalla trasmissione "Poveri noi", PresaDiretta, Rai 3, 4 febbraio 2019



paesi esteri. Mi pare di ricordare che il film fosse stato prodotto per la Rai. Sarebbe interessante rividerlo oggi.

Nel Lazio non c'erano ancora i migranti del sud? Non c'era un particolare rapporto con quella regione. A Roma li attirava soprattutto il quartiere della Magliana, in seguito alcuni si spostavano. La cosa è durata nel tempo, tanto è vero che ancora oggi la Calabria è poco popolata. Allora si generò un moto popolare in cui noi ci inserivamo in modo naturale. Non arrivavamo per imporre il nostro punto di vista. Non eravamo solo spettatori; cercavamo di relazionarci nel modo meno invadente, più dolce possibile. Stabilivamo sempre un rapporto amichevole, così loro si aprivano, specie nelle interviste.

Ascoltavate i loro bisogni... Gli intervistati parlavano con grande libertà delle loro difficoltà.

Quali esigenze rappresentavano? La mancanza di lavoro, l'estrema povertà, lo sfruttamento, l'emarginazione.

Grazie alla vostra produzione, soprattutto quella per la Rai, c'era stata una maggiore presa di coscienza da parte della collettività e del potere politico? Penso che qualche influenza ci sia stata, ma non sono in grado di quantificarla.

Perché nel 1975 Videobase si sciolse? Non c'erano più le condizioni per operare costruttivamente con impegno civile?

Il 1975 è stato l'inizio della lottizzazione della televisione con il Partito Socialista; mentre prima esso era abbastanza fuori dalle leve del potere, tenuto in mano soprattutto dalla DC. Il PSI ci lasciava un pochino di spazio, anche se non palesemente. Nel '75 c'è stata proprio la spartizione: la rete Uno era della DC, la Due dei Socialisti, eccetera. Ciò aveva provocato l'arrivo di nuovi dirigenti con tutto il seguito di sostenitori e raccomandati dei partiti e si sono chiusi i piccoli varchi che noi eravamo riusciti ad aprire.

Dopo aver smesso di girare film sei rimasto a Roma fino al 1997. Allora ti sembrava che le condizioni di vita delle comunità periferiche fossero migliorate rispetto a quelle degli anni Settanta? Io abitavo a Trastevere dove c'era un altro Comitato di Quartiere che lottava soprattutto contro gli sfratti dei trasteverini tradizionali. In quegli anni la maggioranza è stata buttata fuori dal quartiere e la popolazione è proprio cambiata. Con lo sviluppo del turismo Trastevere era diventato un quartiere appetibile sia per chi voleva abitarci, sia per chi voleva trarre profitto con le case, le attività, ecc.

Ma negli altri quartieri di Roma le condizioni di vita erano migliorate? Il tipo di conflittualità visto alla Magliana piano piano si è affievolito. Gli abitanti hanno trovato il modo di mettersi d'accordo, c'è stata una normalizzazione incentinata dal Comune e rivendicata dai comitati di quartiere che hanno fatto sentire la loro voce. Agli inizi degli anni Settanta la Magliana era un quartiere di frontiera, poi è divenuto più vivibile, a parte le vicende della famigerata banda che porta il suo nome. Insomma, ha avuto una bella storia...

Lasciando Roma hai scelto di estraniarti completamente dalle problematiche socio-culturali e politiche del nostro Paese?

La vita ti prende per forza da altre parti che tu neanche immaginavi. La mia è stata una svolta imprevedibile, in quel momento giustificata dal fatto che ho deciso di badare a mia madre, la quale negli anni Novanta aveva già novant'anni e io ero l'unico della famiglia disponibile a fare quel lavoro. Fui totalmente assorbito da lei (vissuta fino a 98 anni) che facevo perfino fatica a sfogliare un giornale.

Avevi avuto anche delle delusioni di lavoro? No, insegnavo con supplenze annuali al Cine-Tv di Roma ed ero prossimo all'entrata in ruolo. La situazione mia privata (fine del matrimonio), mi ha spinto fuori: non avevo più voglia di stare a Roma.

Ora come trascorri le giornate? Praticamente mi dedico all'auto-sufficienza. Il mio più grande miraggio è la quinta dimensione. La sto aspettando in modo intenso almeno dal 2011 e finalmente sembra vicina. Per me è la soluzione a tutti i problemi: miei e degli altri. Anche il decadimento dell'ambiente, del pianeta e via dicendo è abbastanza tremendo.

È una fuga dalla realtà, come vivere un sogno... Nota che i grandi maestri dicono che la nostra vita è il sogno da svegli. Lo affermava già Calderón de la Barca.

13 gennaio 2019

Guido Lombardi e Anna Lajolo, filmmaker

Luciano Marucci: Dopo il Sessantotto com'è avvenuta l'evoluzione del video per la registrazione della realtà sociale in movimento? Dove avete usato questo nuovo mezzo? Quali sono stati gli anni più impegnativi e produttivi?

Guido Lombardi e Anna Lajolo: All'inizio degli anni Settanta i primi videoregistratori portatili permisero di mettere a nudo la realtà, segnando l'inizio di un radicale cambiamento della visione. Divennero lo strumento preferito per documentare le dinamiche di quel periodo; un nuovo modo di raccontare dall'interno le situazioni reali, i movimenti di base, le lotte sociali e politiche. Sembravano fatti apposta per una informazione democratica nei luoghi dove originavano e circolavano idee e azioni sociali, come i comitati dei quartieri popolari, della lotta per la casa, le assemblee negli ambienti di lavoro, nella scuola, le situazioni di disagio, di pena, le realtà ai margini della società. Infatti, davano visibilità a quanti non avevano accesso in prima persona ai grandi mezzi di comunicazione di massa, per ragioni di classe, di condizione sociale, perché vittime di ingiustizie, discriminazioni, repressioni. Tra i limiti del mezzo c'era la distribuzione. Oggi con un telefonino o una videocamera digitale attraverso il Web si raggiunge immediatamente tutto il mondo. Al di là dei vari difetti del video, è stato importante avere fissato quelle immagini spoglie, ma vere e crude. Nel 1972, con Alfredo Leonardi, nell'ambito del gruppo Videobase, abbiamo iniziato a registrare le lotte per la casa nel noto quartiere romano della Magliana, nato già nel degrado. Abbiamo seguito le azioni organizzate dal Comitato di quartiere per un anno. Il risultato: i due video *Il fitto dei padroni non lo paghiamo*

Gruppo Videobase "L'Isola dell'isola" 1974 (courtesy G. Lombardi e A. Lajolo)



più e, il più dimostrativo, *La nostra lotta è l'autoriduzione, la nostra forza è l'organizzazione*. Questi lavori, richiesti da un comitato di quartiere di Berlino e in Svizzera, hanno avuto un prolungamento internazionale con l'obiettivo di iniziare anche lì l'autoriduzione dei fitti. L'attività di Videobase in quel contesto è stata una fase di apprendimento: come muoversi in una situazione reale, che si risolveva spesso in un contatto fisico per cogliere dal di dentro la forza della realtà, le facce, le persone, i gesti. Nei primi anni Settanta esistevano i Programmi Sperimentali Rai. I mezzi leggeri avevano aperto un modo nuovo di fare immagini e la Rai era interessata a questo tipo di produzione. Il 1973 è stato l'anno in cui abbiamo documentato la rivolta nel carcere di Regina Coeli e realizzato tre video di un'ora per la mostra *Contemporanea* di Roma, organizzata da Achille Bonito Oliva nel parcheggio sotterraneo di Villa Borghese: *Carcere in Italia, Policlinico in lotta, Quartieri popolari di Roma*. Situazioni in agitazione permanente dovuta a rivendicazioni umane, salariali, sulla qualità del lavoro e della vita, fortemente pervase da istanze ideologiche e politiche. Protagonisti arrabbiati, in scontro frontale con padroni e potere.



Il Comitato di quartiere di Berlino per l'autoriduzione dei fitti, assiste alla proiezione dei filmati di Videobase (courtesy G. Lombardi e A. Lajolo)

Nel 1974-'75 altri tre video: *Lotta di classe alla Fiat*, a Torino; *Omsa Sud dopo un anno di lotta* a Fermo; *Lottando la vita*, sugli emigrati italiani a Berlino (finanziato dall'Accademia tedesca DAAD, di cui eravamo ospiti stranieri borsisti). Nel 1974 è cominciata un'altra esperienza di sperimentazione e insieme un'avventura umana per mezzo di un video di 90 minuti, *L'isola dell'isola*, con riprese nell'isola di San Pietro in Sardegna, che ha segnato il punto più alto della nostra personale esperienza sulle potenzialità del *videotape*. Dopo alcuni altri lavori il Videobase si è sciolto, ma Anna ed io abbiamo continuato a rilevare immagini dalla realtà, nelle comunità delle isole più solitarie del mondo e, qualche volta, dall'astratta materia dell'immagine. I sistemi erano diventati sempre più autosufficienti, già predisposti dai costruttori, riducendo molto il margine di imprevedibilità, dove più facilmente può operare la creatività e la fantasia. Tutto è veloce, interconnesso, codificato da algoritmi, disegnato a monte, pensato già per andare su *youtube* e su tutti gli altri spazi virtuali, senza improvvisazione. Per questa atrofizzazione dell'imprevedibile c'è chi preannuncia una progressiva perdita dell'uso delle emozioni. Tornando alle immagini grezze, spoglie, ormai archeologiche, che Videobase ha tirato fuori dalla realtà con l'intento di dare loro un senso, sembrano conservare ancora dei riflessi di emozioni, di umanità, dovuti proprio all'imperfezione. Certamente l'immagine

perfetta, globalizzata, è destinata a dominare completamente la scena futura, ma non è detto che cancelli le emozioni, la libera scelta di chi la fa.



Massimo Cacciari (ph L. Marucci)

Massimo Cacciari, filosofo, accademico e politico

La periferia è il luogo in cui si concentra una grande quantità di contraddizioni. Da una parte, infatti, è come se una corrente fortissima spingesse ai margini persone ed esperienze indebolite e travolte dall'evoluzione sociale ed economica della città, avviandole quasi allo sbando, alla mercé del disagio e obbligandole a una anar-

chica sopravvivenza, senza alcun senso di appartenenza. D'altra parte, nella periferia permane lo spirito della vecchia identità di paese o di rione e quindi restano forti tracce dei legami di vicinato e delle relazioni familiari, mentre il dialogo e lo scambio – in rapporto con l'altro – sono esperienza quotidiana di vita, e su questo si fonda il senso di una comune appartenenza. E proprio perché la periferia è terra di contraddizioni e di contrasti, accade che in essa, dal conflitto e dal disagio, nasca il nuovo: sia perché provoca e fortifica la volontà di reazione di singoli e di gruppi più consapevoli e vitali, sia perché 'impone' la realtà multietnica e multiculturale e la avvia, pur nel travaglio, alla convivenza e alla collaborazione. Non è un caso, allora, se nella periferia si sviluppano le ricerche artistiche più innovative, specialmente quelle sui linguaggi più in sintonia con l'oggi – prima tra tutte la musica – come se in esse si esprimesse, con il disagio del quotidiano, tutta l'ansia e la volontà di riscatto. La periferia pone gravi problemi di degrado urbano e di scarsa qualità della vita. Ma se le istituzioni trovano il coraggio e le risorse, è proprio nella periferia che si sviluppa l'esperienza di nuovi servizi, e con essi di nuove forme di partecipazione e di intervento sociale (dai consultori ai centri sociali, dai gruppi di anziani autogestiti ai centri accoglienza per immigrati), sconosciute al 'centro' benestante ed egoista. Perché è ai 'bordi' della città, in un contesto spontaneo, in un clima 'in-urbano', che il comune bisogno produce ancora capacità di com-passione e di solidarietà.



Goffredo Fofi

Goffredo Fofi, operatore sociale, saggista, critico cinematografico, letterario e teatrale

Luciano Marucci: Dal lato umano, quali differenze esistono tra le periferie metropolitane e quelle dei luoghi decentrati della provincia?

Goffredo Fofi: La ricchezza culturale dell'Italia sta nelle diversità delle sue tante città. Grandi o piccole non

conta molto, conta di più se esse sono toccate dal dio della contraddizione e dal demone – così apparentemente tranquillo –



Copertina della rivista "Lo Straniero" diretta da Goffredo Fofi, n. 170-171, agosto-settembre 2014 (disegnata da Giulio Scarabottolo)

dell'omologazione. Per esempio, e provocatoriamente, mi pare che le città (zone) più omologate, pur con tutte le loro differenze interne, siano quelle dell'area Torino – Milano – Bologna (con la specificità per Bologna di una sorta di vitalità apparente, benestante, di agitazione superficiale che non riesce a produrre né differenza né arte, Dams aiutando...), mentre ai loro confini l'area veneta e quella romagnola sono più vivaci, più mosse, con conflitti aperti e senza la pacificazione e il conformismo lombardo-piemontese-emiliano. Ci sono anche aree che formano metropoli per accumulo, e per condizioni storico-ambientali unitarie, come, per fare l'esempio più evidente, il Salento: gruppi di cittadine a pochissima distanza le une dalle altre che agiscono oggi come quartieri (federati, con la loro indipendenza) di una stessa realtà. Dal lato umano le differenze sono queste: contraddizione (che è vita) e omologazione (che è limbo, stasi, e talora – vedi Milano – agonia).

Dov'è oggi il vero centro? Non vedo Centri, se non per servizi e specializzazioni commerciali. Vedo tanti centri. In questo senso, decaduta tremendamente Milano, appiattite nella sua ovatta Torino e nel suo grasso Bologna, il centro che è Roma agisce in modo particolare: centro istituzionale, ministeriale, spettacolar-turistico e clericale (più che religioso) è attorniato da periferie che sono la sua parte vera e nuova, che non trova ancora una sua espressione amministrativa e culturale distinta; ma è di lì che passa la novità. Proprio perché tutto è periferia, tutto è centro e viceversa. O almeno: occorrerebbe che ogni zona si ponesse come parte diversa di un tutto disomogeneo, e che il processo federativo si accentuasse. Per esempio, il centro e la tv, perché debbono ancora essere così con-centrici, e così poco ex-centrici? La periferia, il

presunto non-centro, deve rivendicare la sua autonomia e non cedere ai centri meramente amministrativi altro che ciò che è indispensabile resti accentrato, che è in realtà poco.

Può esistere la periferia senza il centro? Quali rapporti dovrebbero essere favoriti tra le due aree? Il centro ha senso dentro uno stesso organismo a dimensione ancora umana, dentro la città: se il centro della città (come identità storica, artistica, culturale) non è più vivo, la periferia non ha più identità essa stessa, o ce l'ha dimezzata. Catania è una città più viva di Palermo perché ha un centro abitato da gente normale, di sempre; mentre Palermo ha un centro abbandonato, morto. Napoli è come Catania, o magari anche Bari, o Torino. Milano è peggio di Palermo. Mestre non potrebbe fare a meno di Venezia e viceversa, anche se Venezia è abitata solo da privilegiati e turisti. Ma parlo di dimensione urbana, non nazionale. Dentro la singola città, il centro deve esserci, e deve essere connotato, segnato dall'esperienza del tempo. I nuovi cittadini (i nuovi nati come gli immigrati) ne hanno bisogno per definirsi, sia pure come luogo della festa e del mercato per le spese importanti. Non c'è nulla di più triste e sciagurato di una città come Milano, senza vero centro e con periferie-dormitorio, dove l'unico luogo di socialità collettiva è diventato l'iper-mercato, l'unica pseudosocializzazione è tra Acquirenti, attorno al Consumo.

Da cosa dipende maggiormente il degrado delle periferie?

Le periferie hanno molti nemici: i privilegiati del centro e i loro rappresentanti, che accaparrano il bello e le sostanze e lasciano gli altri nel brutto e nel deprivato; le regole dell'architettura pianificata o il disordine (un po' meno brutale, comunque) di quella che non lo è. La mediazione tra pianificazione e spontaneità sembra incomprensibile a quella categoria di profittatori e ingabbianti che sono gli urbanisti e gli architetti. Si offrano i servizi, si delimitino gli spazi obbligati (scuole chiese piazze parcheggi campi-gioco grandi strade...) e si permetta ai singoli il contributo delle loro idee dentro quelli che saranno i luoghi dove saranno loro a vivere e non i 'grandi pianificatori' e disegnatori stile Gregotti (che andrebbe condannato ad abitare almeno un anno, ma anche più, nei quartieri che ha inventato). Le periferie possono vivere se si inventano, se si permette loro di inventarsi, altrimenti saranno solo sacche di confino per le popolazioni che i centri delle città non possono e non vogliono accogliere.

Le teorie riformistiche del policentrismo urbano sono valide?

Sì, con giudizio. Ma tra le teorie e la realtà passano molte cose: i poteri forti e le corporazioni forti, per esempio; la speculazione; la stupidità di tanti amministratori; la diseducazione di massa; la barbarie della comunicazione detta moderna o post, che chiude l'individuo nel suo guscio invece di aprirlo. Ci aspettano tempi di confusione, in cui le mediazioni che contano riguarderanno i poteri e le corporazioni più forti. Bisognerà difendere gli spazi della vita e della comunità (della solidarietà) a ogni costo; e promuovere la nascita di pianificatori dal basso, preparati e convinti.



Renato Novelli

Renato Novelli, socioantropologo, docente universitario

Il concetto di periferia ha assunto un arco molto ampio di significati, tanto da far apparire limitato quello primitivo riferito ai quartieri nuovi e lontani delle città in espansione. Nella letteratura specializzata

si parla di economia periferica, di cultura periferica, di mondi

periferici. Il sostantivo è stato trasformato in un aggettivo che sta a indicare la lontananza di soggetti vari dai modelli più diffusi di conoscenza e di comportamento, provenienti dai centri di elaborazione delle idee e delle mode. Da qualche tempo, con discrezione, si è affermata l'opinione che dalle aree periferiche della vita sociale, arrivino le elaborazioni più significative di punti di vista radicali. I più audaci ricordano che i grandi profeti provenivano dai deserti e che Gesù e Maometto piombarono, con il loro carisma innovativo, da culture assolutamente marginali nelle società del loro tempo. Altri, più modestamente, fanno osservare che un numero rilevante delle grandi scoperte che hanno segnato la storia recente dell'umanità sono venute da luoghi discosti e non ufficiali di elaborazione. Le economie periferiche funzionano in modo estremamente efficiente. Dal Veneto alle piccole isole Riau del Mar Cinese, gli economisti tessonano gli elogi dei sistemi flessibili sorti in aree a lungo ritenute refrattarie allo sviluppo industriale nei settori tecnologicamente avanzati. Così si rivalutano le esperienze espressive nate lontano dai grandi centri culturali, sull'onda di una ricerca molto affannosa di autori fattisi da sé e cresciuti nell'indifferenza. Su un piano diverso, le microstorie di piccoli ambienti, ci restituiscono significati importanti del passato. Insomma, la periferia figurata attraversa un periodo fortunato nelle rappresentazioni del nostro immaginario culturale. Bisogna ricordare ai sostenitori delle dimensioni periferiche che la forma più affascinante e inquietante di cultura periferica, rimane la *serendipità*, cioè la scoperta apparentemente casuale di qualcosa che non si stava cercando direttamente, ma che viene individuata perché gli errori e le assunzioni dei ricercatori portano in quella determinata direzione euristica, grazie anche al contributo robusto della intuizione. Un piccolo esempio: nei laboratori delle grandi aziende si cerca, senza successo, una chiusura più efficiente della lampo; anni dopo anni, selezione dopo selezione di metodi e materiali. Un giorno, durante una passeggiata in campagna, un ricercatore osserva, per caso, le piccole spighe selvatiche che i ragazzi si lanciano reciprocamente. Rimangono attaccate con un sistema di piccoli, numerosissimi ganci. Nasce così la chiusura che troviamo nelle giacche a vento, in altri articoli sportivi, nelle borse... Nel caso della serendipità, la dimensione periferica è radicale e abita le regioni della vita individuale. A volte, abbandonare la tensione verso un obiettivo, può avere un effetto creativo. Se la conoscenza umana si prendesse meno sul serio e si aprisse a continue pause o meglio a una continua autoreversibilità delle proprie attività, ci sarebbe nel mondo un tasso di maggiore serenità e un uguale o forse maggior numero di scoperte. Ma non dappertutto e non sempre la parola periferia può essere usata in modo figurato. Ci sono situazioni dove essa torna al significato di ambiente urbano particolare. Nelle bidonville delle città africane o nelle baraccopoli dei grandi centri asiatici, la periferia urbana è una realtà sociale complessa che spesso riproduce i rapporti e l'organizzazione dei villaggi abbandonati dalla popolazione: la stessa gerarchia, gli stessi valori che regolavano la vita nella foresta sovrintendono ai sistemi relazionali sociali. Da quelle parti, in un ambiente degradato e impoverito, non c'è alcuna possibilità di autocompiacimento. Per gli abitanti dei ghetti marginali delle città dei paesi poveri, periferia vuol dire, ancora e semplicemente, esclusione dai livelli minimi di qualità della vita. Pensiamoci!

Luciano Marucci: Le periferie italiane sono divenute dimore obbligate dei migranti. Come vedi la situazione dal lato sociologico?

Renato Novelli: Quando arrivano i migranti scelgono le periferie delle città o i piccoli paesi, dove possono trovare locazioni

a prezzi più bassi, costi minori della vita e dove sono meglio accettati. In genere, a parità di lavoro, guadagnano meno dei residenti, ma si accontentano. Cercano occasioni per organizzarsi, per costruirsi una condizione passabile, si arrangiano come possono e, piano piano, riescono a stabilire delle amicizie, a entrare nel sistema cittadino italiano. Solo più tardi alcuni si spostano in luoghi migliori.

Ritieni che le condizioni già precarie delle periferie siano peggiorate? D'altra parte non ci sono progetti risolutivi della loro rigenerazione di cui tanto si parla... C'è anche da considerare che le periferie si sono affollate e questo rende più difficile l'organizzazione della vita. A conti fatti, però, il sistema resiste. **Ma scompensi e conflitti non mancano...** In tutti i paesi, quando arrivano i migranti, si registrano episodi conflittuali. Certamente anche da noi ci sono discriminazioni, ma non clamorose. Non si notano, come in altre realtà, picchi alti di aggressività paragonabili alla violenza, per esempio, degli Stati Uniti, dove gli americani latini sono considerati spesso dei rompiscatole, gente che non si lava, che non pulisce la casa, che non ha comportamenti considerati civili dagli autoctoni. Si è sempre giudicata l'Italia un paese antirazzista. Era facile dirlo quando i migranti non c'erano. Una volta arrivati, l'Italia si è rivelata una nazione che ha paura degli altri, senza considerare che da noi, se non ci fossero gli immigrati, l'economia ne soffrirebbe. Gli italiani, come altrove, non vogliono fare più certi mestieri che sono spariti. Nessuno vuole più pulire le fogne, fare l'asfalto delle strade; l'agricoltura del meridione è completamente appannaggio dei braccianti stranieri. Se non ci fosse qualcuno che accettasse certe occupazioni, non sapremmo come risolvere i problemi.

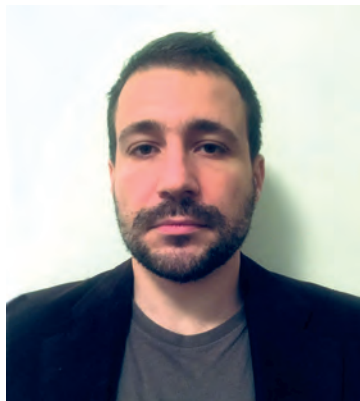
Renato Novelli parla alle manifestazioni di Lotta Continua di San Benedetto del Tronto (immagini tratte dal libro "Le vie di Armandino" di Maria Teresa Antonelli, pubblicato a cura dell'Associazione Mare mosso)



L'esempio delle badanti è il più eloquente... Quelle straniere assolvono a una funzione fondamentale di assistenza sociale. Immaginiamo cosa succederebbe se esse sparissero all'improvviso. Chi provvederebbe ai nostri anziani? Sarebbe il caos! Le italiane sono rare: considerano disonorevole questa occupazione e le strutture sociali adeguate, pronte ad assisterli, non esistono. In verità le badanti non hanno più una vita loro ma, non avendo una famiglia, almeno in Italia, si prestano a lavori anche pesanti e a tempo pieno. Attualmente non si può pensare che del vecchio ammalato si occupino i nipoti che preferiscono andare a divertirsi. L'Italia è cambiata; è la nazione che ha un numero di anziani tra i più alti al mondo. Prima era un paese di giovani con una quota di anziani; oggi è un paese di anziani con una quota di giovani. Da una parte ci si deve rallegrare, perché vuol dire che campiamo di più; dall'altra significa che abbiamo bisogno di chi ci assiste da vecchi. In fondo, le badanti coprono una domanda di mercato implicita nella composizione stessa della popolazione. È vero, esse tendono a restare nel nostro paese, magari a sposarsi con qualche italiano, ma occorre comprendere che sono meccanismi diffusissimi quelli di arricchirsi mentalmente e culturalmente nel paese in cui si è arrivati e di volerci restare.

Come giudichi la questione degli approdi dei migranti che nel territorio europeo nessuno vuole accettare? Credo che questo atteggiamento politico sia un errore. Dobbiamo darci una regolata. Siamo di fronte a una realtà ineludibile. Quando la gente impreca contro la presenza di troppi stranieri, non si rende conto dei problemi che la nostra nazione avrebbe senza di loro a partire dalla crisi demografica.

26 giugno 2018



Alessandro Andrenacci,
esperto dei processi di accoglienza e integrazione del fenomeno migratorio

Luciano Marucci: Oggi in Italia quieti nei migranti abitano le periferie urbane?

Alessandro Andrenacci: Le comunità maggiormente presenti sono: rumena, albanese, marocchina, cinese. I dati ci permettono di conoscere il fenomeno solo a livello macro. Se si vuole indagare più a fondo la realtà delle

periferie, bisognerebbe andare oltre la presenza degli stranieri. Variano per mobilità e densità soprattutto in base al tipo di accoglienza e all'offerta di lavoro?

Molto dipende dal documento di cui il migrante è in possesso. Se arriva in Europa per ricongiungersi alla famiglia, andrà ad abitare con essa. Se ha un permesso di studio o lavoro, si porterà nella zona di interesse. Se è un richiedente asilo, verrà destinato a un centro di accoglienza. Il progetto migratorio non sempre si consuma nel primo paese di arrivo; la spinta propulsiva a migrare deriva spesso dalla ricerca di lavoro, di assistenza/regolarizzazione e da dinamiche affettive. Riguardo l'accoglienza è opportuno rilevare come il Sistema Protezione Richiedenti Asilo e Rifugiati (SPRAR), garantito a tutti i titolari di protezione fino a prima del "Decreto su Sicurezza e Immigrazione", voluto soprattutto da Salvini, permetteva a parecchi stranieri l'indipendenza economica.

Le concentrazioni cosa determinano? Gli ex richiedenti che non hanno trovato un'adeguata sistemazione sono disposti a continuare il loro percorso migratorio. In genere, se stanno cercando lavoro o un posto dove dormire, si rivolgeranno principalmente alla rete amicale, composta da persone della stessa etnia o religione. Come ho già detto, la dimensione abitativa del migrante, specie nella prima fase, determina una realtà altamente precaria. Le concentrazioni avvengono in contesti difficili, come alcune periferie urbane. Oppure è il fenomeno stesso che genera nuovi quartieri-periferia o baraccopoli con presenze massive di migranti più o meno regolari.

Perché gli africani preferiscono spostarsi in altre nazioni?

Negli ultimi anni l'Italia sta conoscendo una relativa immigrazione e un'importante emigrazione. Le condizioni socioeconomiche del nostro Paese non favoriscono la costruzione di un progetto di vita di medio-lungo periodo. Molti africani, arrivati in Italia come richiedenti asilo, cercano di spostarsi dove sperano di trovare una condizione migliore di vita. Un esempio, i provenienti dall'Africa sub-sahariana tendono a raggiungere la Francia che, per motivi storici, culturali, sociali ed economici, rappresenta una delle mete europee più ambite.

Dopo la recente chiusura dei grandi centri di accoglienza i fuoriusciti dove cercano rifugio?

I richiedenti asilo che potevano ancora usufruire del servizio Centro Accoglienza Straordinaria, sono stati trasferiti in altri CAS. Tale servizio, di cui un migrante richiedente asilo può usufruire o meno, non è obbligatorio. Il "Decreto Salvini", punto forte della campagna elettorale della Lega, che vorrebbe assicurare maggiore ordine nelle città, non ha fatto altro che rendere ancora più marginale la condizione del migrante, esponendolo a ulteriori difficoltà che, a cascata, diventano problemi per tutta la comunità e il territorio.

Perciò aumenta la precarietà... L'iter di un migrante richiedente asilo è di per sé precario. In genere, per arrivare a una risposta definitiva, passando per la Commissione Territoriale e i gradi di Ricorso e Appello/Cassazione, nel migliore dei casi trascorrono più di due anni. I risultati di tale tipo di accoglienza e di queste politiche estromissive non fanno altro che produrre precarietà. Giornalmente sentiamo parlare di come questo esercito di esclusi, regolari e non, abitino in agglomerati in cui il valore umano è nullo, dove non ci sono né diritti né doveri, dove si consumano soprusi sulla pelle di molti a vantaggio del profitto di qualcuno.

I nuovi arrivati riescono a relazionarsi fra loro e con il contesto?

È fondamentale analizzare il tipo di progetto in cui vengono inseriti. In Italia, anche se la normativa per l'accoglienza è tendenzialmente organica, sono presenti significative diversificazioni che dipendono sia dal servizio offerto dai gestori dell'accoglienza sia da alcune disposizioni su cui può decidere la Prefettura di riferimento. Pensiamo a un progetto che si sviluppa in un centro collettivo con centinaia di persone, magari fuori da un contesto urbano e invece all'accoglienza diffusa che si sviluppa in appartamenti non troppo distanti dal centro. Il lavoro da fare è molto diverso. In una situazione meno affollata è più semplice lavorare sulle relazioni sociali tra persone che vengono da realtà diverse e che spesso si portano dietro un passato pesante. Stesso discorso vale nelle relazioni con l'ambiente. La rete informale di cui dispone l'associazione titolare del servizio di accoglienza sarà determinante per l'inserimento del migrante nel tessuto sociale.

I rapporti di convivenza tra italiani e migranti di seconda e terza generazione migliorano sensibilmente?

Le periferie urbane hanno conosciuto negli anni una serie di difficoltà che si sono sedimentate senza mai risolversi. Qui i nuovi immigrati continuano a essere un problema in più, perché spesso vivono



Banksy "The son of a migrant from Syria" 2015, stencil raffigurante Steve Jobs (co-fondatore di Apple, figlio biologico di un rifugiato dalla Siria) nel campo profughi di Calais in Francia, dove vivevano 7.000 migranti

in condizioni di estrema povertà, con usi e costumi totalmente diversi da quelli che i già residenti conoscono o hanno accettato. Per le seconde e terze generazioni l'opportunità maggiore viene rappresentata dalla scuola e da tutte le attività che permettono una condivisione di spazi, di idee, di regole. La possibilità di conoscersi, capire e accettare la diversità permette di diminuire il gap culturale tra persone di culture differenti. Le seconde generazioni, per una società multietnica, rappresentano un valore, però i dati dicono che per vari motivi i figli di migranti scelgono istituti superiori a indirizzo professionale. Questo marca ulteriormente il grado di emancipazione culturale tra le due categorie. **La maggioranza degli italiani è consapevole che il flusso migratorio è inarrestabile?** La valutazione è fortemente condizionata dalla strumentalizzazione che ne ha fatto la politica. Un recente studio dimostra che, sebbene la presenza di stranieri sia circa all'8,5%, gli italiani la percepiscono al 25%. Per ora, purtroppo, la migrazione è vista come un costo, un fenomeno da arginare che gli ultimi governi non hanno saputo gestire.

Quindi in genere i non-cittadini vengono guardati con sospetto. Di solito si ha paura di ciò che non si conosce, soprattutto quando qualcuno fomenta e strumentalizza. Ci affidiamo a una narrazione strumentale che ci porta a sospettare di un essere umano solo perché portatore di determinate caratteristiche somatiche. **I migranti che trovano lavoro riescono a organizzarsi migliorando le loro condizioni e la convivenza con gli autoctoni?** Molti stranieri mantengono un forte legame con la cultura di origine, quindi, soprattutto nei primi tempi, tendono a frequentare persone della stessa etnia. Quelli che riescono a trovare lavoro e possono pensare a un progetto di vita stanziale di medio-lungo termine, iniziano ad avere anche rapporti con gli abitanti del luogo. La quotidianità, il lavoro, la famiglia e tutti gli spazi di socialità presenti in un dato territorio permettono la conoscenza e la crescita di una rete sociale informale anche al di fuori della propria cultura.

Ovviamente la mancanza di una seria politica di integrazione e di inclusione mantiene l'instabilità sociale. Prima di un programma di integrazione, bisognerebbe dare corso a una seria politica nazionale e comunitaria in grado di disciplinare in maniera omogenea la mobilità umana. In linea di principio più

ci sono diversità di trattamento tra persone che abitano lo stesso luogo, più ci saranno condizioni di vita diverse e disparità sociali. La multiculturalità è un valore aggiunto solo quando alla base c'è per tutti la possibilità di usufruire degli stessi servizi di cura e di autodeterminazione. **Sembra che i progetti di riqualificazione delle periferie attuati dagli enti pubblici o dai collettivi considerino più gli aspetti esteriori che quelli umani. È così?** Non so se sia così, ma pure se lo fosse, a mio avviso non è un disvalore. Cercare di migliorare una zona periferica degradata, anche solo abbellendola, rappresenta un segnale positivo. In molte

realtà, dietro un'opera di riqualificazione ci sono gruppi di persone e associazioni territoriali che si battono con forza affinché le cose cambino. Già la manifesta volontà di non arrendersi al degrado costituendo collettivi, gruppi di ascolto, dibattiti, di per sé ha un valore umano. Quando invece l'intervento avviene senza una condivisione, un'accettazione popolare, non si riqualifica ma si modifica.

Pensi che nelle aree urbane periferiche più disagiate i cittadini percepiscano i messaggi visivi o ideologici degli street artists? Negli ultimi anni la *Street Art* è stata sdoganata. In Italia facciamo ancora fatica ad accettare opere del genere, però gli interventi continuano a crescere. Anche in questo ambito è difficile dire se ci sia un pensiero dominante di chi guarda questa forma d'arte che non genera necessariamente consenso diffuso, perché si esprime per lo più con la satira, la protesta... Ma quando dietro ci sono associazioni di quartiere, collettivi artistici o amministrazioni sensibili, l'opera è il prodotto di un cammino condiviso tra gli abitanti e l'autore. Così diviene non soltanto espressione della fantasia dell'artista, ma un mezzo per dialogare con i cittadini che vogliono partecipare ed essere protagonisti.

20 febbraio 2019

5a puntata, fine

Ai Weiwei, fotogramma dal documentario "Human flow" 2017; un altro frame è stato scelto per la copertina (courtesy Participant Media, USA)

