



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale

in Storia delle arti e
conservazione dei
beni artistici

Tesi di Laurea

**La creatività
urbana tra spazio
metropolitano e
museale: una
questione
artistica, sociale
e istituzionale**

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Cristina Baldacci

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Federica Timeto

Laureanda

Erica Mone

Matricola 892577

Anno Accademico

2022 / 2023

Sommario

Ringraziamenti	5
Introduzione.....	1
1 Da Philadelphia a New York: gli inizi.....	5
1.1 Storia di una sottocultura: dalle subway al centro	7
1.2 Quando la sottocultura diviene Arte	11
1.2.1 Style Wars e Wild Style	13
1.2.2 Una cultura tra le sottoculture	23
2 Lasciare un segno nella comunità.....	48
2.1 Dai non luoghi ai luoghi attraverso la creatività urbana.....	51
2.2 Inward. Osservatorio sulla creatività urbana	57
2.2.1 Parco dei Murales	64
3 Sovvertimento degli spazi espositivi tramite l’urban creativity	83
3.1 STRAAT Museum di Amsterdam	90
3.2 La vera criticità: l’accademismo.....	109
Conclusione	113
Appendice interviste complete.	116
Dottoressa Silvia Scardapane “Inward. Osservatorio sulla creatività urbana”.....	116
Fabio Petani e il Parco dei Murales	128
Ozmo e la creatività urbana oggi.....	132
Alex Pope, storico dell’arte e content creator, STRAAT Museum, Asmterdam.	136
Luca Ledda e lo STRAAT Museum.....	151
Bibliografia.....	156
Sitografia	159
Indice delle figure.....	162

Ringraziamenti

Prima di procedere con la trattazione, vorrei dedicare qualche riga a tutti coloro che mi sono stati vicini in questo percorso di crescita personale e professionale. Ringrazio la mia relatrice Proff. Ssa Cristina Baldacci e la mia correlatrice Proff. Ssa Federica Timeto per il supporto alla realizzazione della mia tesi.

Ringrazio gli artisti Ozmo, Fabio Petani e Luca Ledda per le loro interviste e per avermi dato la possibilità di scoprire il loro mondo, il loro lavoro e nuove prospettive di pensiero. Ringrazio per la disponibilità dimostrata dal Direttore Luca Borriello e dall'organizzazione "Inward. Osservatorio sulla creatività urbana". Un grazie speciale alla Dottoressa Silvia Scardapane per la disponibilità nell'aver condiviso la sua grande conoscenza in materia di creatività urbana. Ringrazio lo STRAAT Museum e il Dottor. Alex Pope per la gentilezza dimostrata nell'accogliermi all'interno di una realtà magnifica come quella presente ad Amsterdam.

Un grandissimo grazie alla mia famiglia: a mia sorella Valentina per il supporto e per essersi prestata come fotografa; ai miei genitori per il loro sostegno costante che mi ha permesso di arrivare fin qui oggi, per essere un punto di riferimento anche nelle situazioni più difficili, senza di voi tutto questo non sarebbe stato possibile.

Alle mie amiche Lidia, Sara, Francesca e Anita le mie complici e compagne di avventura grazie alle quali conserverò bellissimi ricordi.

Un grazie di cuore a tutti i meravigliosi colleghi che ho conosciuto nel mio percorso lavorativo presso lo European Cultural Center e presso la Collezione Peggy Guggenheim è stato un piacere lavorare al vostro fianco e crescere professionalmente assieme a voi.

Grazie a tutti per aver reso questo percorso una grande avventura.

Introduzione

“Guardare un dipinto senza essere provvisti di una teoria convincente vuol dire essere privi di qualcosa di fondamentale.

In breve, diciamocelo chiaro, oggi, senza una teoria di supporto, non posso vedere un dipinto. Non vedere è credere ma credere è vedere, poiché l’Arte Moderna è diventata completamente letteraria: i dipinti e le opere esistono soltanto per illustrare il testo”¹.

La seguente ricerca si pone il compito di andare ad indagare alcune criticità associate alle opere della creatività urbana. Con questa terminologia si fa riferimento a tutti quegli interventi come graffiti, throw-up, pezzi, stencil e murali. Leggendo articoli di giornale e consultando i social compaiono sempre più titoli che evidenziano le notizie di murali inaugurati in quartieri problematici, oppure di uno Street artist che, complice il buio, regala al mattino un’opera che sembrerebbe essere apparsa dal nulla. Per alcuni se non è illegale allora non è Street Art, ma è davvero così oppure i fattori in gioco sono altri? Oggi si parla molto di Street Art, tuttavia se ne parla bene e nel modo giusto? Quanto il mito condiziona e influenza le nostre interpretazioni di questo linguaggio?

Parliamo di una forma artistica come voce della protesta, del popolo, degli emarginati, di coloro che la società relega nei bassifondi, ritenuta a lungo illegale. Un’espressione atta a trasmettere messaggi tanto immediati quanto forti per poter raggiungere tutti, senza differenziazioni sociali e gerarchiche. Non si tratta di un’arte elitaria, al contrario, è l’arte del popolo. Per la prima volta si parla di un linguaggio artistico che realmente mette in atto un processo di “democratizzazione culturale”, spesso posto in aperto contrasto con ogni forma intrinseca del sistema sociale, culturale, artistico e politico. Semplicità ed immediatezza sono andati a costituire delle basi solide su cui tuttora questo movimento si regge. Secondo alcuni, come ogni innovazione e avanguardia artistica che si rispetti, anche questo fenomeno sta rischiando di essere risucchiato, volontariamente o involontariamente, in quel sistema inizialmente tanto criticato. Viene mercificata all’interno di un circolo vizioso fatto di economie dal valore irraggiungibile, implicate nel ben noto meccanismo gallerie-esposizioni-mercato, un contesto di cui si proponeva, inizialmente, di non far parte.

¹ Tom Wolfe, “Come ottenere il successo in arte”, Umberto Allemandi & C, Torino, 1987, p.8.

Un'arte che trova la propria significazione all'interno del luogo in cui si situa e grazie al quale acquisisce una grande potenza comunicativa, tuttavia anche in questo caso non si riesce a sfuggire al mercato. Attualmente si sta assistendo ad un numero sempre crescente di iniziative promosse dalle istituzioni e dagli enti locali che vede come protagonista proprio l'arte di strada come mezzo per riqualificare aree pericolose o sottoposte a degrado. Di frequente accade di vedere nuove esposizioni di "Street art" inaugurate presso musei e gallerie. Una sorta di riconoscimento del suo valore intrinseco, tanto da convincere ad associare alla Street Art le parole "istituzionalizzazione" e "legittimazione". Per molti sembrerebbe un paradosso, un'arte nata contro le istituzioni adesso opera accanto a queste ultime, per un momento si dimentica quanto questa collaborazione possa essere fine a sé stessa.

L'intenzione iniziale di questo elaborato era dunque di comprendere quanto realmente questo fenomeno dell'istituzionalizzazione fosse negativo per la creatività urbana ed effettivamente paradossale. Ciononostante il percorso di ricerca ha permesso di capire quale potrebbe essere il reale problema a cui questo linguaggio artistico è sottoposto. Un movimento sempre più inglobato nel sistema tanto da tradire la sua iniziale natura? Si parla molto di Street Art forse perché se ne parla male? I risultati raggiunti hanno reso piuttosto evidente quanto il problema principale non sia il "tradimento delle proprie origini" quanto l'accademismo. In altre parole, un ricercatore che voglia comporre un saggio su questo argomento, ancora oggi, riscontra grandi limiti. Primo fra tutti non è presente un libro di testo unitario che narri storia e origine di questo "movimento" senza cadere nei soliti luoghi comuni. Presso le biblioteche esistono ben pochi volumi di creatività urbana che possano considerarsi davvero utili ai fini di una ricerca e, quei pochi saggi pubblicati, sono rigorosamente in inglese e per la maggior parte devono essere trovati sul web. I soliti approcci analitici tradizionali di studio della Storia dell'arte vengono adottati anche per studiare un linguaggio che ben poco ha a che vedere con la tradizione. Questa non è una condizione ottimale per studiare un'espressione artistica importante quanto tutte le altre. A questo si aggiunga che non esistono, soprattutto in Italia, corsi che diano quantomeno delle basi per comprendere questo fenomeno. Se nel corso del Novecento determinate limitazioni allo studio di graffiti e "Street art" potevano essere comprensibili, nel XXI secolo non dovrebbe più essere così.

Gli artisti sono ben consapevoli del proprio lavoro e della propria arte mentre gli esperti del settore ammettono quanto la cosiddetta "Istituzionalizzazione della Street Art" non sia altro

che un naturale sviluppo, arrivato in modo spontaneo e che i veri problemi in realtà sono ben altri. È giusto chiedersi se anche il mondo accademico sia consapevole di questo. Per evidenziare a pieno questo ragionamento e confutare la conclusione che si vuole raggiungere verranno sottoposti alcuni casi di studio emblematici presi da due contesti che potrebbero rientrare nell'ambito istituzionale: uno nazionale e uno internazionale. Il primo concerne la rigenerazione urbana di aree sottoposte a degrado con il caso di Ponticelli a Napoli est e il suo "Parco dei Murales"; il secondo vede come protagonista un vero e proprio museo di Street Art, anticonvenzionale per alcuni aspetti ma esemplare nella sua linea di pensiero, ovviamente non si sta parlando di una struttura situata in Italia ma ad Amsterdam ovvero lo STRAAT Museum.

È parso quindi necessario, per restituire un'immagine quanto più veritiera possibile, condurre alcune interviste. Grazie alla disponibilità dimostrata dal direttore dell'organizzazione "Inward. Osservatorio sulla creatività urbana" Luca Borriello e dalla dottoressa Silvia Scardapane si è compreso quanto il funzionamento di questa realtà, attenta alla salvaguardia e alla valorizzazione del proprio territorio, sia importante per la comunità ma anche foriera di una mission molto importante: far comprendere la reale natura della creatività urbana. Secondo tale assunto si getterà luce su una questione apparentemente secondaria ovvero la nomenclatura. Definire "Street Art" quella tipologia di arte figurativa realizzata ed esposta appunto nella strada ormai è un qualcosa che appare limitante e di quanto più generico si possa trovare. L'arte di strada continua ad aggiungere sempre più sfumature all'interno della sua tavolozza e questo rende complicata una sua univoca definizione. Tuttavia la terminologia è utile in ambito accademico, e allo storico, nel momento in cui si voglia analizzare una determinata corrente sotto un punto di vista analitico. Dunque appare funzionale alla trattazione l'utilizzo di termini come Street Art, arte di strada o arte urbana per riferirsi alla medesima tendenza, tuttavia bisogna utilizzare questo termine con consapevolezza. Quando si parla di Street Art si corre il rischio di riferirsi a tutto e nulla; si vuole parlare di graffiti, stencil o forse di murales? Bisogna avere ben chiaro le distinzioni del genere. Per questo motivo verrà utilizzata la parola promossa anche da Inward di "creatività urbana" che, per quanto non perfetta, appare la migliore per inglobare tutti gli elementi di questo linguaggio underground: graffiti writing, Street Art, in riferimento a stencil o poster, e murales. Quando si parla di creatività urbana si fa riferimento a tutti quei prodotti della creatività che si sono originati nella strada e nei luoghi underground o che traggono ispirazione da questi contesti. Grazie all'intervista condotta con il dottor. Alex Pope dello STRAAT si entrerà nel vivo della criticità tra Museo e creatività urbana.

Nonostante questo chi più degli artisti stessi avrebbe potuto restituire in prima persona le caratteristiche e il pensiero tipici del loro mondo? La voce di Ozmo, Fabio Petani e Luca Ledda guiderà il pensiero permettendo di capire il punto di vista degli artisti stessi.

Prima di arrivare ai due casus studi però è parso opportuno dedicare un capitolo alla prospettiva storica per esporre un sunto di alcune tappe fondamentali dell'urban creativity. Per restituire un quadro completo, all'analisi puramente storico-artistica, si affiancherà anche quella sociologica perché l'opera d'arte è l'espressione per eccellenza delle trasformazioni sociali. Soprattutto dal momento in cui si parla di una tendenza che nasce con le forme ed i limiti tipici di una sottocultura ma che, nel corso degli anni, diviene qualcosa di più stratificato e ben consolidato nello scenario culturale mondiale.

1 Da Philadelphia a New York: gli inizi

Per un movimento come quello della Street Art non si può prescindere dall'iniziare parlando del luogo per eccellenza in cui nasce, si sviluppa e acquisisce la sua identità: la strada.

“La strada, almeno in origine, non è soltanto uno dei luoghi possibili di rappresentazione dell'espressione artistica, ne è piuttosto elemento costitutivo e finisce con il reagire su essa, plasmandone la sostanza”².

La prima immagine che viene alla mente, se dovessimo pensare alla strada, è quella di uno spazio da percorrere, un luogo come tanti altri che potremmo ritrovarci ad attraversare nella nostra vita, nelle più svariate città del mondo. Tutte diverse eppure accomunate da una stessa apparente funzione: condurci verso un luogo. Ognuno di noi cammina in una strada con una destinazione ben precisa in mente, dunque tutti vi passano attraverso ma nessuno decide di stabilirvisi. Questo è solo uno di quei caratteri che consente di collocarla all'interno di quello spazio che Marc Augé definisce come “nonluogo”, una definizione che verrà chiarita in un secondo momento. Nella storia, così come nei tempi moderni, persiste la consapevolezza che le strade non siano solo un semplice luogo di passaggio, territorio apparentemente di nessuno. Al contrario sono uno spazio che rispecchia l'essenza di chi lo percorre e lo vive ogni giorno, un luogo di nessuno eppure di tutti. In quanto tale, dovrebbe essere uno spazio votato alla libertà d'espressione, non dovrebbe necessariamente essere “politicamente corretto” proprio per l'ospitalità che offre a tutte le voci, comprese quelle del dissenso e della denuncia. Si dovrebbe iniziare a vivere luoghi del genere “non come spazio ma come rappresentazione dell'essere” concedente “ospitalità” a tutte le sue manifestazioni³. Come se l'essenza del luogo si ritrovasse nella rappresentazione di coloro che lo vivono. Spesso pensiamo alle città come a un'aggregazione di edifici composti di diversi materiali, percorsi, piazze e immagini di proprietà di persone, aziende o dello Stato. Pubblico e privato si alternano in modo quasi meccanico. Tuttavia di chi è realmente il paesaggio urbano? Teoricamente lo spazio pubblico dovrebbe appartenere al cittadino ma siamo proprio certi che sia così? Soprattutto nel momento in cui determinate regole vengono applicate da un ente statale per controllare persone e gestire la “protezione” e “l'ordine” del territorio?⁴

² E. Cristallini, P. Mania, R. Petrilli, “Arte sui muri della città”, Round Robin Editrice, Roma 2017, p. 34.

³ Ivi, p. 35.

⁴ A. Young, “Street Art, Public City Law, Crime and the Urban Imagination”, Routledge 2013.

Sicuramente tutto questo potrebbe condizionare molto la nostra idea di spazio privato e pubblico, così come la nostra visione delle città e delle strade che ne delineano i percorsi. Realizzare o andare a collocare un'opera d'arte nella strada significa porla in uno spazio pubblico piuttosto che in una proprietà privata. Questo perché anche nel momento in cui il muro esterno di una casa o di un palazzo sembra poter essere proprietà privata, in alcuni casi la burocrazia permette a quell'elemento di essere “pubblico”; a livello giuridico equivale a dire di proprietà dello Stato. Quando parliamo di graffiti o Street art entriamo in relazione con un'arte che inevitabilmente interpreta lo spazio “pubblico” per quello che è ovvero come quel luogo presso il quale si riuniscono o si incontrano casualmente gruppi di individui: piazze, centri commerciali, parcheggi, stazioni ferroviarie, strade, sottopassaggi, linee della metropolitana, ponti e gallerie. Un carattere pubblico che deriva dalla funzione dello spazio più che dalla sua proprietà. Le opere d'arte ci aiutano a vedere lo spazio, e il luogo “come aspetti di un processo dinamico, prodotto dall'intersecarsi delle attività di individui e gruppi”⁵.

Inoltre “lo spazio urbano è un prodotto sociale, non solo plasmato dai progettisti spaziali e regolato dalle autorità statali, ma anche trasformato dai suoi utenti e dagli utenti scorretti”⁶, ovvero coloro che vanno ad intervenire apportando modifiche non previste. La storia si evolve nel tempo ripetendo alcuni suoi caratteri, con leggere modifiche: dai muri ricoperti di geroglifici agli affreschi Cinquecenteschi, fino ad arrivare ai muri contemporanei, ancora ricoperti di simboli. I secoli passano ma alcune cose non scompaiono mai, tutt'al più finiscono per evolversi in qualcosa di diverso. I graffiti non sono nati con l'intento di decorare i muri urbani, così come gli affreschi antichi non possedevano unicamente una funzione decorativa ed estetica. Questo linguaggio contemporaneo critica la decadenza delle moderne città razionaliste e impersonali attraverso le più impertinenti e provocatorie invettive o semplicemente attraverso un gesto identitario. Sono colori e forme, quelle dei graffiti e della Street art, che compaiono sugli elementi urbani e nel “deserto delle periferie” così come nelle “disumane aree post-industriali”⁷ come una nota acuta all'interno di una melodia altrimenti monotona, come quella parola inaspettata nel silenzio suburbano e contro l'artificiosità delle metropoli.

⁵ Ivi, p. 131.

⁶ M. Bernardoni, “Graffiti: spatial misuse and social production of Urban Space”, in “Inopinatum. The unexpected impertinence of urban creativity”, Arti Grafiche Boccia, Roma 2013, p. 35.

⁷ L. Borriello, “Inopinatum. The unexpected impertinence of urban creativity”, Arti Grafiche Boccia, Roma 2013.

1.1 Storia di una sottocultura: dalle subway al centro

All'interno della seguente ricerca si tratteranno principalmente quei prodotti etichettati come “Street Art” e Nuovo Muralismo. Per comprendere, però il carattere profondo di queste due tendenze, affini ma non uguali, bisogna accennare al contesto che ha permesso il loro sviluppo ovvero quello del “graffiti writing”. Molto prima che si pensasse di occupare un'intera parete, di eseguire murales alti metri e metri, la primaria forma d'espressione erano le scritte o tag tipiche del linguaggio dei graffiti writer. La prima obbligatoria tappa saranno gli Stati Uniti degli anni Sessanta e Settanta, nello specifico due grandi città costituiranno il primo scenario di questa storia: Philadelphia e New York. Uno degli inizi di questa storia, quantomeno l'inizio più accreditato e ormai entrato nel mito, è quello riguardante un giovane ragazzo di Philadelphia di nome Darryl McCray, nato e cresciuto a Brewerytown nella periferia nord di Philadelphia⁸. Un ragazzo che, come molti suoi coetanei, si ritrova in un contesto pericoloso a causa della criminalità, una situazione che incastra anche i più giovani in un circolo vizioso dal quale difficilmente si riesce ad uscire con la fedina penale indenne. Nel 1965 infatti McCray viene mandato in un carcere giovanile conseguentemente ad alcuni problemi riscontrati con la legge. In questo contesto si colloca, per alcuni, la nascita di quello che attualmente chiamiamo graffiti writing, con una semplice tag indicante lo pseudonimo del giovane che si firma “Cornbread”. Quest'ultimo è un soprannome che lo stesso McCray afferma di aver ricevuto nel periodo in cui si trovava presso un Istituto di recupero giovanile. Il nome Cornbread indica il pane di mais che la famiglia di Darryl preparava; il giovane lo richiedeva spesso alla cuoca dell'Istituto presso il quale si trovava, tanto che i suoi compagni iniziarono a chiamarlo Cornbread con scherno⁹. Tuttavia per Darryl questo ha rappresentato l'occasione per “distinguersi dalla massa”. Le prime tag che realizza con questo nome risalgono proprio agli anni del carcere minorile. Parliamo di una realtà piuttosto complicata, come ogni carcere, in cui differenti gang possiedono il controllo del territorio ed esercitano una certa suggestione sui giovani compagni. Nel caso del carcere minorile di Philadelphia alcune gang scrivevano il proprio nome sui muri come segno di forza e possesso del territorio. Cornbread non apparteneva ad alcuna gang anche se era riuscito a guadagnarsi un certo rispetto grazie ad aiuti che metteva a disposizione per i suoi compagni di carcere. Era molto bravo nella scrittura, un talento che offriva nella stesura di lettere. Questo gli diede una sorta di lasciapassare: adesso anche lui aveva sufficiente autorità e rispetto per poter

⁸ R. Gastman, “Wall Writers: Graffiti in its Innocence”, Gingko Pr. Ink. 2016.

⁹ V. Russ, “Off the wall: Cornbread and other early graffiti artists speak”, in: The Philadelphia Inquirer, 2016.

scrivere il suo nome sui muri del carcere. Ne scrisse in grande numero, ad ogni angolo compariva la sua tag. Questa infatti è una delle prime modalità e caratteristiche del tagging: i graffiti, in quanto naturalmente illegali, dovevano essere realizzati con velocità; dunque vernice spray alla mano e rapidità di esecuzione sono andati a costituire i primi indispensabili fattori. Non era tanto importante fare una scritta gigante oppure realizzarla in modo esteticamente impeccabile, ciò che contava era il cosiddetto “bombing” ovvero fare il numero maggiore possibile di scritte. Le tag di Cornbread arrivano anche in città una volta che il giovane quindicenne esce dal carcere. La storia vuole che si fosse invaghito di una ragazza e non sapendo come confessare quello che provava iniziò a scrivere ovunque si trovasse “Cornbread loves Cynthia”¹⁰. Passano gli anni e verso il 1970 Cornbread sente di doversi allontanare da questo mondo, pur avendo riscosso un notevole interesse. Lascia la sua città per trasferirsi e intraprendere nuove carriere, che però non riescono a decollare. Negli anni Ottanta decide di ritornare a Philadelphia, luogo in cui ormai imperversava il fenomeno quasi ingestibile delle tag. Per Darryl il problema principale però, non era la grande quantità di tag presenti, piuttosto era la mancanza di disciplina. Questo perché, pur essendo un gesto vandalico, le tag di Cornbread colpivano sempre luoghi pubblici: muri che costeggiavano dei tratti di strada oppure uno zoo piuttosto di un parco pubblico¹¹. Il writer non avrebbe mai potuto scrivere sul muro di una casa privata, una caratteristica questa che invece ora sembrava essere incontrollabile. Il ragazzo che da giovane aveva dato il via a tutto, adesso ne prendeva le distanze, tanto da collaborare con il “Philadelphia Mural Arts Program”, uno dei primi interventi di quello che attualmente potremmo definire come processo di rigenerazione urbana¹². Dunque Darryl non fu mai contro l'evoluzione naturale di questa tendenza, nondimeno nella seconda parte della sua carriera si è impegnato molto affinché ci fosse una certa “disciplina” anche all'interno di un fenomeno difficilmente gestibile. Un elemento molto importante che caratterizza Darryl McCray è la sua consapevolezza. All'interno delle molte interviste che ha rilasciato nel corso del tempo, afferma di considerarsi effettivamente il primo vero writer della storia; nessuno prima di lui aveva pensato di scrivere il proprio nome su un muro per crearsi una reputazione e soprattutto un nome che tutti potessero riconoscere. Dunque sappiamo che Cornbread è stato uno dei primi writer della storia contemporanea ma nulla ci può dire con certezza che lui sia stato effettivamente il primo.

¹⁰ Cfr. Philadelphia Weekly, “Godfather of graffiti”, in: <https://philadelphiaweekly.com/godfather-of-graffiti/>

¹¹ R. Gastman, “Wall Writers: Graffiti in its Innocence”, movie, 2016.

¹² Ibidem.

Tuttavia credo sia necessario porsi una domanda arrivati a questo punto: ha davvero così tanta importanza sapere chi sia stato il primo writer della storia? Probabilmente ciò che assume più importanza, alla luce dell'attuale situazione della Street Art, è comprendere il suo successivo sviluppo e il suo arrivo in diverse città occidentali in un periodo relativamente breve di tempo. Cornbread è stato uno dei primi writer di Philadelphia: verosimilmente, dalle periferie di questa città, il fenomeno inizia rapidamente a dilagare nelle città vicine grazie allo spostamento di molti giovani in cerca di successo e di prospettive migliori, tanto da raggiungere una delle metropoli più ambite come New York.

Nel luglio del 1971 esce un articolo sul New York Times dal titolo "Taki 183 Spawns Pen Pals". Chi era Taki? Per molti è stato l'iniziatore dei graffiti writing e delle semplici tag che infestavano la città. Abbiamo dunque un potenziale rivale di Cornbread, suo contemporaneo, anche lui descritto come il primo graffiti writer della storia. Un nome che si perde nella leggenda. Non si conosce nulla di Taki se non la sua origine greca, da cui il nome Demetrius e il suo diminutivo appunto "Taki", e il numero civico della strada in cui abitava "183". Probabilmente un teenager annoiato proveniente da Washington Heights¹³. Non si possiede una data certa a cui far risalire la sua prima tag, verosimilmente si può considerare la fine degli anni Sessanta. Per alcuni, colui che ha contribuito alla diffusione di questa tendenza da Philadelphia fino a New York, è stato un certo Top Cat 126, nel momento in cui si trasferisce nella grande mela attorno agli anni Settanta. A tal proposito è stato un pezzo dell'articolo pubblicato su "Esquire" da Normal Mailer a spiegare l'apparsa di questa sconosciuta figura e quanto ogni singola zona della metropoli avesse un proprio stile

"lo stile del Bronx è costituito da lettere a bolle, mentre lo stile di Brooklyn è una scrittura con molti fiocchi e frecce. È uno stile a sé stante. Lo stile Broadway, con lettere lunghe e sottili, è stato portato a Philadelphia da un certo Top Cat. Lo stile del Queens è molto difficile da leggere"¹⁴.

Quanto sia veritiera questa versione sarebbe da stabilire, tuttavia è stato quell'articolo del New York Times, pubblicato all'inizio degli anni Settanta, a consacrare la fama di Taki a padre dei graffiti. Sappiamo che la città di Philadelphia, grazie a Cornbread e ai giovani che seguirono, è stata la prima a raggiungere la fama, tuttavia il suo stile non si diffuse a livello

¹³ Cfr. Taki 183 webswite: <https://www.taki183.net/>

¹⁴ N. Mailer, "The Faith of Graffiti", Esquire, May 1974, p. 79.

globale (per le sottoculture lo stile era un carattere distintivo e identitario), questo ruolo lo acquisisce la città di New York. La maggior parte degli attuali stili ed elementi che caratterizzano gli odierni graffiti e pezzi di Street art derivano proprio da questo contesto. Ritornando a Demetrius, all'inizio dell'articolo si legge

“Taki is a Manhattan teenager who writes his name and his street number everywhere he goes. He says it is something he just has to do. His TAKI 183 appears in subway stations and inside subway cars all over the city, on walls along Broadway, at Kennedy International Airport, in New Jersey, Connecticut, upstate New York and other places”¹⁵

Un'invasione che è costata parecchio al comune di New York tuttavia il writer era consapevole di non trasgredire alcune ferrea regola

“I work, I pay taxes too and it doesn't harm anybody”, Taki said in an interview, when told of the cost of removing the graffiti”¹⁶.

Ci sarebbero prove che attesterebbero il fatto che Taki non sia stato effettivamente un pioniere del tagging. Il giovane stesso lo ha ammesso

“I didn't have a job then”, he said, ‘and you pass the time, you know. I took the form from JULIO 204, but he was doing it for a couple of years then and he was busted and stopped. He's the King. I just did it everywhere I went. I still do, though not as much. You don't do it for girls; they don't seem to care. You do it for yourself. You don't go after it to be elected President’. He said he had no idea how many times he had written his name”¹⁷.

Dunque Taki si ispira a questo giovane noto come Julio 204 che iniziò a scrivere il suo soprannome ovunque in città. A Taki piacque talmente una simile idea da volerla adottare, tuttavia quello che lui fece, in modo anche inconsapevole è stato innescare un movimento

¹⁵ The New York Times, “Taki 183 Spawns Pen Pals, July 21, 1971, p. 37.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

globale grazie alla sua tag. La sua firma stilizzata è divenuta una sorta di logo o brand, un marchio ispiratore per altri giovani, che armatisi di pennarelli, iniziarono ad affermare la propria esistenza in giro per la grande metropoli. Questa notorietà si deve, in parte, grazie a quel semplice articolo comparso sul quotidiano.

Come si è potuto vedere Cornbread, Julio 204, Taki 183 sono solo alcuni dei celebri pseudonimi dietro ai quali si celano semplici ragazzi con la voglia di affermare la propria identità, come fece già nel corso della Seconda Guerra mondiale, un personaggio sconosciuto che cosparsse tutte le zone in cui erano stanziati i soldati statunitensi con la scritta “Kilroy è stato qui”¹⁸ accompagnata dal disegno di una figura calva con un grosso naso. Al di là della funzione e dell'origine di questa sorta di tag, ciò che rende tale gesto significativo è la spinta identitaria e di autoaffermazione all'interno di luoghi devastati dalla guerra. I precedenti, di quanto accaduto a Philadelphia e New York, sono molti e risalgono certamente ad un periodo antecedente gli anni Sessanta. Se volessimo ricercare l'origine di questo gesto istintuale ci si potrebbe spingere fino al 78 d. C. nella città di Pompei, famosa per le sue quasi intatte incisioni. Una città tra le prime ad avere i muri cosparsi di iscrizioni create con esplicito intento comunicativo: da antiche firme a messaggi personali, da citazioni letterarie a propagande politiche. Una straordinaria testimonianza della vita degli abitanti di Pompei, un qualcosa di straordinariamente contemporaneo se pensassimo alla somiglianza di questi messaggi incisi sui muri con quelli che ancora oggi si possono osservare per le strade sotto forma di poster. Nel succedersi degli eventi storici e delle epoche l'uomo ha sempre avuto l'istinto di imprimere la propria presenza, un segno del proprio passaggio all'interno di un territorio. Il segno che si vuole indagare però è quello che abbiamo visto evolversi in modo naturale e incontrollato nella città di New York, con ragazzi che involontariamente hanno dato il via ad uno stile di vita tipico di quella subcultura, divenuta poi una cultura vera e propria, nota come Hip Hop.

1.2 Quando la sottocultura diviene Arte

Siamo agli inizi degli anni Settanta, in quella zona di New York City impregnata di illegalità, gang in guerra, recessione economica dovuta alla crisi petrolifera e all'aumento dei prezzi, con individui dimenticati dal potere statale e abbandonati a sé stessi. Qui prende forma la sottocultura e il movimento noto come Hip Hop: reazione agli effetti negativi del declino

¹⁸ S. Armstrong, “Street Art”, Art essentials, edizione italiana “24 ore cultura”, Milano, 2022.

post-industriale, ad un'economia in continuo cambiamento verso un assetto post-fordista e sempre più incentrato sull'accumulazione di oggetti. Gli individui vivono con sempre maggiore difficoltà la vita cittadina, così la gran parte della classe media bianca si è trasferita nei sobborghi. Questa migrazione ha spostato la demografia e segregato le piccole comunità, peggiorando le condizioni nei quartieri popolati da tali minoranze di afroamericani, portoricani e immigrati caraibici. I controlli della polizia non potevano gestire tutta la corruzione dilagante (le uniche occasioni in cui si cercava di attuare un certo controllo, questo era applicato attraverso la violenza che la polizia utilizzava contro coloro che infrangevano le regole, situazione ben lontana dall'essere realmente di aiuto).

In questo modo gli edifici abbandonati, i parcheggi come i parchi privi di controllo, divengono il palcoscenico adatto per grandi feste di quartiere, eventi che hanno gettato le basi per tutto ciò che è associato alla prima cultura Hip Hop. I primi veri DJ portavano la musica allestendo "Sound System" mobili introdotti dalla cultura giamaicana, composta da console e grandi casse. Il suolo dei campetti da Basket diventavano piste da ballo per i break-dancers e i muri di mattoni si trasformavano in tele per i graffiti che costituivano il linguaggio visivo e lo sfondo di questa cultura alternativa. Nonostante la diversa provenienza geografica e culturale degli individui che hanno dato il via a tale cultura, al suo essere in qualche modo una sub-cultura rispetto a quella capitalistica dominante e grazie al suo linguaggio facile e immediato diventa una tendenza, che come un fiume in piena arriva a coinvolgere il mondo occidentale e non solo. Non parliamo di un movimento vero e proprio in quanto non si è avvalso di manifesti o precedenti studi e ricerche, al contrario i ragazzi che lo hanno ideato non avevano un soldo ma avevano dalla loro una grande passione e voglia di rivalsa. Il riciclo era una componente fondamentale: se non si avevano gli strumenti necessari allora si provvedeva a crearli: ecco che tornano utili pennarelli; bombolette spray per i ritocchi alle auto; i ritagli di linoleum e di cartone, recuperati dal retro dei negozi, divengono le principali piste per le battle di break-dance. Sono tanto umili le origini di questa tendenza da poter ricondurre il via a questa cultura da una festa. Dj Kool Herc, un immigrato giamaicano, entra nella storia come uno dei pionieri dell'Hip Hop quando, assieme alla sorella, organizzano una festa nel loro piccolo appartamento del Bronx. Pur avendo la fama di writer, egli sarebbe stato il Dj di quella festa improvvisata¹⁹. In questa occasione, per i ragazzi accorsi, è stato possibile sentire uno stile mai visto prima e costituito dal graffiare i dischi della console per ottenere suoni irregolari e ripetitivi mixando più tracce musicali.

¹⁹ S. McCollum, "Hip Hop: a culture of vision and voice" in: "The Kennedy Center", October 30, 2019.

Alla fine tutti se ne andarono a casa probabilmente inconsapevoli di aver assistito alla vera e propria nascita dell'Hip Hop. Oltre all'importanza della figura di Dj Kool Herc per quanto concerne l'inizio di questa tendenza, anche il nome di Fab 5 Freddy merita menzione in quanto colui che ha combinato tutti gli elementi della pop culture. Cresciuto a Brooklyn da genitori neri, Fred Brathwaite partecipava alle sottoculture pur conoscendo i codici e i contesti della cultura dominante; un ragazzo cresciuto e appartenente a luoghi marginali della città ma sempre in contatto con la “cultura bianca capitalista” del centro²⁰. Questo gli ha permesso di fare da ponte tra il ghetto e i media che creavano il legame e, come abbiamo visto per Taki 183, portavano sulla scena pubblica realtà altrimenti ignote. Fab 5 Freddy afferma di aver sviluppato la sua teoria sull'impressione che aveva circa gli elementi di questa cultura urbana che sembravano essere un'unica grande cosa²¹. Siamo nel 1978, alcuni anni dopo la nascita effettiva delle singole parti che avrebbero costituito il movimento Hip Hop. Una storia che si intreccia alla leggenda, al talento, a voci differenti e senza discriminazione in cui solo la propria passione e forza riesce a prevalere, in cui la legge della strada è regolata da principi propri e da un linguaggio che fa della propria autoaffermazione la base della sua grammatica.

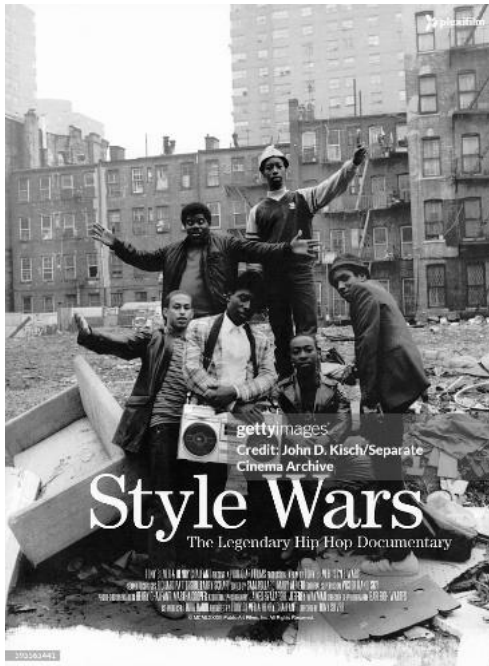
1.2.1 Style Wars e Wild Style

Per comprendere meglio questa storia, vediamo quelli che possono essere considerati come i due “manifesti” della sottocultura Hip Hop, ovvero il documentario “Style Wars” e il docufilm “Wild Style”.

Diretto dal regista indipendente Tony Silver e prodotto in collaborazione con il fotografo Henry Chalfant “Style Wars” costituisce una documentazione visiva indispensabile della street culture newyorkese. Viene girato nel 1982 e distribuito l'anno successivo. Per la prima volta si parla di una documentazione che mette assieme tre elementi fondanti il nascente “movimento”: il rapping, b-boying e il graffiti writing.

²⁰ Fab 5 Freddy papers, Sc MG 961, Schomburg Center for Research in Black Culture, Manuscripts, Archives and Rare Books Division, The New York Public Library

²¹ S. Armstrong, “Street Art”, Art essentials, edizione italiana “24 ore cultura”, Milano, 2022.



1. Henry Chalfant, Tony Silver "Style Wars"1982.

Le videocamere seguono i giovani creatori di questa sottocultura attraverso i complicati quartieri del Bronx, nei vagoni della metropolitana e nei piccoli tunnel delle stazioni. Un grande contrasto rispetto agli adulti che appaiono convinti di assistere all'ennesimo capriccio di ragazzi annoiati; il tutto è reso visibile attraverso le interviste al sindaco di New York, Ed Koch, e personaggi come il presidente della MTA Richard Ravitch e il detective Bernard Jacobs. Per questi ultimi, creatori e allo stesso tempo prigionieri del sistema sociale moderno, i graffiti sono sinonimo di sporcizia, un serio inquinamento sulla superficie di una città altrimenti fintamente lucida. Uno dei writer

intervistati afferma “vogliono far credere che i writers rompono i finestrini e cose del genere. Non è così”²² appare quindi scorretto parlare di vero e proprio vandalismo

“è tutto interesse dei graffiti writer essere tranquilli e calmi per poter fare la propria arte sui treni. Capisci, lui (il writer) vuole entrare ed uscire senza neanche essere notato, eccetto che per il lavoro che lascerà al pubblico”²³.

Attraverso testimonianze come questa il docufilm mette in mostra le discrepanze ideologiche tra i giovani dei sobborghi abbandonati e i baldanzosi esponenti dell'amministrazione cittadina. L'imparzialità e la bravura delle telecamere mette anche in evidenza gli scontri e le tensioni interne alle singole crew e la competizione tra un writer e l'altro, l'originalità e la tecnica sempre differente sono la punta di diamante di questa pellicola. Tuttavia si riesce ad osservare anche un lato più intimo che caratterizza le difficili vite di questi ragazzi: relazioni conflittuali con dei genitori che non appoggiano le loro scelte di vita e la scarsità di possibilità che le periferie offrono per chi invece ha voglia di far sapere al mondo della propria esistenza. Tutto questo è mostrato dai numerosi dialoghi, davanti alla videocamera, del writer Skeme con la madre. Quest'ultima non riesce a capire il motivo per cui fare simili

²² Cfr. H. Chalfant, T. Silver, “Style Wars” TV Movie documentary, Public Art Films, New York, 1983.

²³ Ibidem.

azioni, apparentemente prive di significato, praticando uno stile di vita che mette a rischio il figlio costantemente, e per cosa? Per Skeme si tratta però di “bombardare”, vedere il proprio nome su quel treno che prende ogni giorno, capire che “ero lì”, queste rappresentazioni grafiche sono per i writer stessi e non per gli altri “quelli che non scrivono non c'entrano niente”²⁴. Per molti di questi giovani il vecchio sistema delle metropolitane di New York è solo un mucchio di vecchie pietre e acciaio come “una voragine” aperta sotto la città. Un luogo che tutti percorrono senza prestarci troppa attenzione, quindi per quale motivo delle scritte su queste vecchie pietre ricoperte di cemento ammuffito dovrebbero disturbare così tanto l'opinione pubblica? Questa forma di arte è considerata parte della storia di New York, quindi perché cercare di pulire e limitare questa “storia”? I giovani condividono con gli spettatori l'adrenalina e le sensazioni uniche che si provano le prime volte che si assale un treno “ti senti piccolo nel mezzo di tutto quell'acciaio ma sai che sei lì per produrre qualcosa” per loro è qualcosa di importante “abbiamo invaso le città con il nostro nome, è una sensazione grande”. Negli anni Ottanta i graffiti erano un serio oggetto di scontro, basti considerare che dalla seconda metà degli anni Settanta inizia a prendere piede in modo invasivo e largamente diffuso il fenomeno del bombing. Una vera piaga per l'amministrazione di New York che, con il sindaco John Lindsay, non è riuscita a mettere in atto quell'azione di pulitura integrale per le superfici della città²⁵. La vera “guerra” inizia con il nuovo sindaco Edward Koch, molto più aggressivo nel tentativo di limitare questa forma di espressione. Parliamo di qualcosa che per lui non può essere classificata come arte, in quanto viola la qualità della vita deturpando i muri pubblici e privati. Si inizia ad avanzare l'ipotesi di pene detentive per i writer, viene posto del filo spinato vicino ad ogni stazione e binario della ferrovia, con cani da guardia. Inoltre Koch recluta numerose celebrità per attuare una propaganda pubblicitaria anti-graffiti. Tutti coloro che si collocano vicino alla giunta di Koch sventolano lo slogan “lascia un segno nella società, non sulla società”²⁶. Alcuni cittadini paventano l'idea che debbano essere proprio i writer a ripulire le superfici dallo sporco delle loro bombolette; come se i mezzi di trasporto pubblico fossero lo spazio più tirato a lustro delle infrastrutture di una metropoli. Tuttavia l'affermazione di Koch acquisisce un senso, se considerata a posteriori: effettivamente i writer non hanno lasciato solo un segno “sulla” società ma anche “nella” società e lo si nota dalla non riuscita di qualsivoglia pena applicata all'espressione individuale. Erano gli anni Ottanta del

²⁴ Ibidem.

²⁵ Jane Rosen “Graffiti spreads over New York City – archive, 1973”, The Guardian, New York 2018.

²⁶ Cfr. H. Chalfant, T. Silver, “Style Wars” TV Movie documentary, Public Art Films, New York, 1983

Novecento, attualmente siamo nel XXI secolo e questa forma di creatività, fortunatamente, pervade ancora le nostre città.

Gli elementi che il sindaco Koch ha posto in gioco si collegano perfettamente alla teoria delle “finestre rotte” ideata dal sociologo James Q. Wilson e dall’autore George L. Kelling. Ci troviamo sempre nel 1982 al tempo della presidenza Reagan, sulla rivista “The Atlantic” esce un articolo intitolato “Broken Windows: the police and neighborhood safety”²⁷. Wilson è stato consigliere del presidente Reagan mentre Kelling ha lavorato per la Police Foundation e successivamente viene ingaggiato dal New York Police Department come consulente nella lotta ai lavavetri abusivi. Parliamo di due intellettuali neoliberali e completamente inseriti nel circuito istituzionale²⁸. Di cosa tratta la teoria delle “finestre rotte”? L’argomentazione inizia mostrando i risultati dell’aumento dei pattugliamenti a piedi da parte della polizia: dopo cinque anni, ovviamente, i crimini più efferati non sono stati risolti. Potrebbe sembrare quindi un’operazione per cui siano stati sprecati soldi dei cittadini per conseguire un unico, grande fallimento. Con una scaltra capacità oratoria però i due intellettuali sono incredibilmente geniali nel ribaltare questa prospettiva. L’altra faccia della medaglia infatti porta ad affermare che il fallimento in realtà è solo apparente. Il progetto è più che riuscito in quanto, gli abitanti dei quartieri coinvolti in questa sorta di sperimentazione, hanno avuto la “percezione” che il pattugliamento a piedi abbia ridotto il crimine (si parla di percezione perché la realtà era ben lontana dall’essere sicura)²⁹. Dunque Wilson e Kelling affermano che, per il bene della sicurezza urbana, “la percezione conta più dei fatti, e che il modello di ordine pubblico da preferire è quello che soddisfa la percezione anche quando questa è contraddetta dai fatti”³⁰. Salviamo le apparenze senza badare alla sostanza. Questi intellettuali, pienamente coinvolti nell’ambito politico, pensavano certamente alla classe media degli elettori, gli unici verso cui fare breccia per poter riscuotere consenso. Non conviene sprecare risorse per risolvere crimini complessi che magari richiedono anni di lavoro e risultati evidenti solo dopo un lungo lasso di tempo. Mantenere le apparenze implica agire subito, e l’unico capro espiatorio, non poteva che essere il cosiddetto “disordine”: piccolissime trasgressioni, quasi insignificanti nella marea di illegalità e marciume annidato, non solo nelle periferie cittadine, ma anche nel cuore pulsante dei centri economici e

²⁷ G. L. Kelling, J. Q. Wilson “Broken Windows. The police and neighborhood safety”, The Atlantic, March 1982.

²⁸ W. Bukowski “La buona educazione degli oppressi. Piccola storia del decoro”, Edizioni Alegre, Roma 2019.

²⁹ Ibidem.

³⁰ W. Bukowski “La buona educazione degli oppressi. Piccola storia del decoro”, Edizioni Alegre, Roma 2019, p. 25.

dirigenziali. In questo modo i residenti-elettori sono convinti di vivere in una città con una percentuale più bassa di crimine perché ciò che non si vede non desta preoccupazione. L'articolo però si muove ancora su una base troppo teorica, i due autori devono necessariamente esplicitare un esempio concreto per dimostrare il collegamento tra disordine e crimini gravi. Ecco allora sorgere la storia delle finestre rotte. Immaginiamo di trovarci in un quartiere normale, residenziale e tranquillo che lentamente ma inesorabilmente si trasforma in un luogo ostile e pericoloso. L'input viene dato da una proprietà abbandonata all'interno di questo quartiere. La zona rimanendo trascurata permette all'erba di crescere incolta e indisturbata, ma la vera protagonista è proprio quella finestra della proprietà abbandonata che un bel giorno viene infranta. Questo è il punto di non ritorno per un'escalation di disagio e violenza che si allarga a macchia d'olio in tutto il quartiere. Sembra di assistere alla descrizione della caduta successiva di varie tessere del domino “gli adulti smettono di rimproverare i bambini turbolenti” questi ultimi diventano ancora più maleducati, le famiglie si sentono in dovere di lasciare il quartiere, che viene popolato “da adulti privi di legami”³¹. Gli adolescenti si raccolgono in mezzo alle strade formando gruppetti chiassosi, ci sono risse, intanto la sporcizia si accumula ai lati delle strade dove dormono a terra uomini ubriachi e potenzialmente pericolosi, mentre gli ignari passanti vengono avvicinati da mendicanti. Una scena così catastrofica non esclude la propagazione di crimini più gravi. I residenti, aspettandosi il peggio, reagiscono chiudendosi in casa e trascurando ancora di più il quartiere una volta tranquillo e ordinato. Gli autori sicuramente hanno avuto una grande fantasia nel creare relazioni causali di questo tipo. La teoria della finestra rotta però non serve per fornire un esempio di come combattere il “vero crimine”, al contrario, per cercare di tenere sotto controllo l'ansia del residente borghese di classe media.

Ecco allora che ci si può convincere di quanto il disordine sia in realtà sinonimo di vulnerabilità e terreno favorevole alla crescita dei crimini. Dunque non bisogna avere ansia o preoccupazione se si riuscisse a sradicare il disordine dalle città perseguendo il “criminale disordinato”; se poi la criminalità organizzata e altre tipologie di crimini efferati esistono ancora nella città, quello non è un problema che Wilson e Kelling si pongono dato che andrebbe a colpire maggiormente i cittadini più deboli. Meglio punire persone “indisciplinate, poco raccomandabili e imprevedibili”³² criminalizzarle per qualcosa che non rappresenta un vero e proprio crimine. Alla luce di queste considerazioni il pensiero di Ed Koch non è poi così distante da quello di Wilson e Kelling, oltre il fatto di trovarci nello

³¹ Ibidem.

³² W. Bukowski “La buona educazione degli oppressi. Piccola storia del decoro”, Edizioni Alegre, Roma 2019.

stesso periodo cronologico. I gesti vandalici del writing, dunque accentratori di disordine, vengono paragonati a quella finestra rotta, sono solo l'inizio di un'escalation di disordine criminale che potrebbe portare ad una ribellione tale da condurre a manifestazioni anarchiche. Meglio continuare a gettare fumo negli occhi dei residenti: se vivono in una città con mezzi pubblici puliti e con strade prive di "sporcizia identitaria" sui muri, allora il crimine non esiste e sono tutti più al sicuro.

Fortunatamente c'è stato chi non ha concordato con questa catastrofica e fallace teoria. Basti iniziare proprio con l'esempio di Henry Chalfant, produttore del docufilm, che stava conseguendo una celebre carriera come fotografo proprio grazie ai graffiti. Inoltre alle gallerie d'arte questi giovani sovversivi piacevano; anzi volevano che il loro linguaggio pervadesse anche le mura, altrimenti silenziose, degli spazi espositivi contemporanei. Probabilmente il problema principale di Koch, e degli altri contestatori della cultura dei graffiti, è che non potevano semplicemente ignorare i ragazzi che li creavano; ormai la potenza espressiva di ciò che realizzavano era sotto gli occhi di tutti e, problema per loro ancora più grande, non a tutti dispiaceva vedere questi graffiti per la città. La situazione era sfuggita di mano e questo non andava bene per il traballante ordine pubblico. Per questo *Style Wars* cerca di svelare gli elementi più intimi e di far capire la prospettiva dei primi giovani membri della sottocultura Hip Hop. Assieme a loro possiamo vedere il "dietro le quinte" di qualcosa che ci appare sempre direttamente come prodotto finito. I ragazzi ci dicono come, di volta in volta, riescano a superare le autorità, li vediamo infiltrarsi nei cantieri ferroviari al buio della notte oppure lavorare in collaborazione ad un pezzo sul muro esterno di un edificio. Alcuni di loro si spostano vicino ai binari solo per veder passare quel vagone che reca il proprio nome. Una tag non è solo un nome, è una vera e propria creazione: nei colori, nello stile più morbido o più geometrico, nelle lettere piene oppure appuntite, nelle frecce fatte in un modo specifico proprio della firma di ogni writer. Sono affezionati ai loro prodotti e disposti a proteggerlo tanto dalle autorità quanto dai loro coetanei che anzi di essere veri e propri writer sono più che altro bombers che si accaniscono nel bombardare i graffiti dei loro colleghi.

Sempre nel 1983 viene diffuso il docufilm "Wild Style" diretto da Charlie Ahearn e Fab 5 Freddy che subito è diventato un cult del genere (vedi fig. 2). Negli anni Ottanta si teneva periodicamente il Time Square Show, una grande manifestazione artistica all'interno di una sorta di centro sociale aperto a tutti quei giovani artisti provenienti dai bassifondi e con pochi soldi per potersi permettere l'esposizione all'interno di una galleria affermata. In questo

modo Times Square diviene il luogo simbolo per l'ascesa di differenti sottoculture attraverso un grande rifiuto per ogni tipologia di sistema gerarchico. Parliamo di un linguaggio provocatorio che mescola differenti stili e medium artistici: da disegni attaccati al muro con dello scotch alla proiezione di film, dalle sculture di rifiuti alle bombolette spray³³. Proprio qui Ahearn conosce il writer e la mente della prima vera e propria ondata Hip Hop ovvero Fred Brathwaite meglio noto come Fab 5 Freddy³⁴, assieme iniziano a progettare quello che sarebbe divenuto come film manifesto della sottocultura Hip Hop, in quanto capace di unificare le sue quattro componenti costitutive: DJ's, rap, break-dance e writing, presentando il tutto come una cultura già completamente formata in ogni aspetto. Questa almeno è sempre stata l'idea di Fab 5 Freddy

“volevo dimostrare che una cultura può essere completa soltanto se combina musica, danza e arti visive. Pensavo che c'erano in giro elementi che potevano essere messi insieme e portati a sembrare una cosa unica, e che un film avrebbe aiutato”³⁵.

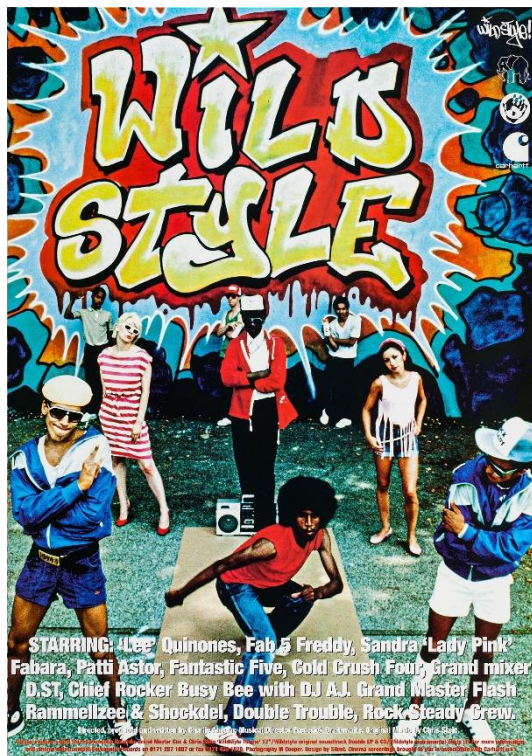
Il film è stato girato nel Bronx e dintorni fino ad arrivare al centro di New York. I protagonisti sono i writers sempre con le bombolette spray alla mano, ballerini di breakdance per cui ogni singolo bit è l'ideale per le loro acrobazie e rapper, che con le loro rime sono i veri protagonisti delle Jam. La particolarità di questo film è che i vari attori interpretano sé stessi oppure piccole variazioni di sé stessi, come fa il protagonista che ci accompagna durante tutta la narrazione ovvero Lee Quinoñes che interpreta Raymond ovvero il misterioso writer Zoro e il suo amico Phade interpretato dallo stesso Fab 5 Freddy. Il film è stato realizzato con pochissimi fondi e proprio questo motivo contribuisce a far entrare ancora più nella filosofia di una simile sottocultura, che per Fab 5 è qualcosa di profondamente radicato nel tessuto della città. Osservare questo film è come farsi inondare da una scarica di energia: dalle ritmiche jam rap durante una partita di basket, all'esibizione improvvisata di ballerini simbolo della break come la Rock Steady Crew, dalle rime di una delle leggende del rap come Busy Bee al suono delle spray can. Come detto in precedenza il vero e proprio protagonista, le cui vicende sono narrate nel film, è Ray (interpretato da Lee Quinoñes, leggendario writer nonché una delle menti dietro la realizzazione del film), un writer di grande talento che dipinge interi vagoni con la sua tag “Zoro” che lo rende un

³³ Cfr. E. Martinique “How The Times Square Show Changed The New York Art World in 1980”, in: <https://www.widewalls.ch/magazine/times-square-show-1980>

³⁴ Fab 5 Freddy papers, Sc MG 961, Schomburg Center for Research in Black Culture, Manuscripts, Archives and Rare Books Division, The New York Public Library

³⁵ S. Armstrong, “Street Art”, Art essentials, edizione italiana “24 ore cultura”, Milano, 2022, p. 97.

personaggio misterioso e solitario la cui identità è nascosta a tutti, anche alla sua ex ragazza Rose (interpretata da Sandra “Lady Pink” Fabara) anche lei una writer che si è però associata ad una crew più “legittima” dal nome Union. La scena di apertura appare piuttosto interessante. Sullo sfondo distante del suono di sirene della polizia, Zoro finisce di realizzare la sua tag sul vagone di un treno, rientrando tardi a casa. Qui trova il fratello ad aspettarlo in una stanza con le mura interamente ricoperte da graffiti. Il fratello di Ray è un soldato, elemento piuttosto esemplificativo della sua ideologia che infatti viene svelata dalle parole che rivolge al giovane: gli ordina di rimuovere quella che reputa come immondizia dal suo muro. Le persone ormai sono piene di tutto questo, “mando soldi a casa per te e la mamma e tu stai semplicemente seduto a casa a fare questa spazzatura”³⁶. Anche qui si vede come le famiglie non appoggiassero i giovani writer (come nel caso precedentemente evidenziato di Skeme). L'evento che fa azionare tutta la narrazione è il fantomatico arrivo di una giornalista che produrrà un articolo sulla base di alcune interviste fatte ai diversi writer, tra i quali si colloca anche la Union.



2. Charlie Ahaern "Wild Style", 1983.

Con l'incoraggiamento di Phade, una figura rispettata da tutti e che ricopre una sorta di ruolo da impresario, Ray si prepara per incontrare la giornalista Virginia, interpretata dalla

³⁶ Cfr. C. Ahearn "Wild Style", movie 1983.

gallerista Patty Astor. Phade sembra essere particolarmente entusiasta della stesura di questo articolo, era ora che facessero un poco di “pubblicità” su questo mondo piuttosto underground “che fa apparire tutto quanto più bello”. Quando la giornalista arriva con la sua macchina dal centro città quale immagine ha del Bronx? Attorno a lei ci sono scheletri in cemento di palazzi costruiti solo a metà, un ambiente disastroso con cumuli di sporcizia e residui edili, ponti della metropolitana che attraversano come arterie le strade abbandonate. Sicuramente è un'immagine piuttosto distante da quella a cui potrebbe essere abituata una persona residente nei quartieri per bene della città. Tuttavia Virginia scopre subito un lato nascosto di questo quartiere, pieno di vita e colori. I primi che incontra sono proprio i componenti della Union, non particolarmente felici di dover partecipare a questo articolo tuttavia sanno che è qualcosa di necessario, vogliono farsi conoscere e far conoscere quello che fanno. Si nota subito la differenza di idee e di approccio dei membri della Union rispetto a Phade, quest'ultimo decisamente più aperto verso il centro e con una certa attenzione riposta sulla questione mediatica. Rose è la portavoce della crew, pronta a rispondere alle domande poste da Virginia. Grazie alle sue parole si può comprendere l'energia che muove le loro azioni

“sa facciamo molti lavori, saracinesche, insegne, stiamo cercando di lasciare un segno, di fare qualcosa per la comunità. Cerchiamo di tirarci fuori un lavoro, cerchiamo di fare qualcosa che ci possa mantenere”³⁷

potrebbe significare quindi la fine dei pezzi nelle metropolitane? Rose non ne è convinta anzi “non credo ci sarà mai una fine per quello”³⁸. Lasciare un segno quindi non sulla comunità ma per la comunità: colori, forme e vita donati a quartieri abbandonati ma che in questo modo sembrano più belli e meno anonimi o alienanti. Questo è un punto fallace anche nella teoria di Wilson e Kelling: la mancanza dell'apporto istituzionale. Nel quartiere, che è servito come cavia per la teorizzazione dell'ideologia dell'apparenza, il vero problema non era il disordine ma la mancanza dell'intervento statale. Quella finestra rotta, queste tag sui muri, non sono l'incipit per qualcosa di più grave e catastrofico ovvero il disordine che prepara il terreno alla criminalità vera, questo compito lo svolge proprio l'assenza di cura e manutenzione dello Stato. Che si parli di case abbandonate così come di interi quartieri il problema non è di coloro che agiscono apportando il disordine. I ragazzi di Style Wars e Wild Style lo hanno evidenziato in modo piuttosto chiaro: loro cercano di fare qualcosa per

³⁷ Cfr. C. Ahearn “Wild Style”, movie 1983.

³⁸ Ibidem.

la comunità, rendere più bello il quartiere in cui vivono per fare in modo che i residenti si identifichino con un luogo abbandonato a sé stesso. Apprezzare e identificarsi con la propria casa comporta anche una maggiore attenzione alla manutenzione dell'ambiente in cui si vive. L'intervento delle istituzioni non dovrebbe essere quello dei pattugliamenti della polizia "per dare l'impressione" che tutto sia più sicuro, ma la cura della propria città. Così come il sindaco di New York e tutti i collaboratori vogliono vedere pulite le superfici delle infrastrutture dalla sporcizia dei graffiti, allo stesso modo i cittadini di questi quartieri abbandonati meritano di vedere più pulita la propria città e il proprio quartiere anche tramite la manutenzione di case, la loro vendita sul mercato oppure finire i cantieri lasciati a metà. Questo è il vero ordine sicuramente non l'inutile pulizia delle superfici: togliere lo "sporco" fuori nasconde solo lo sporco che si annida in profondità. Nella realtà di Wild Style quindi sussiste anche la voce degli oppressori in forma però meno evidente rispetto a Style Wars; qui si sentono solo sirene di polizia in lontananza senza vedere mai dei poliziotti di persona; i protagonisti sanno che sono sempre in agguato e devono essere pronti in qualsiasi momento a lasciare i loro lavori per scappare.

Ritornando però ai protagonisti, Phade conduce Virginia presso una delle classiche feste in cui solo gli abitanti del margine posso accedere, infatti Virginia³⁹ è guardata con sospetto e diffidenza. Quest'ultima però appare subito affascinata dall'energia e dal ritmo delle jam. Le intenzioni della giornalista sono però altre: ha avuto la possibilità di conoscere il fantomatico Zoro e non vuole farsi scappare la possibilità di farlo conoscere ad alcuni dei più importanti collezionisti e galleristi di New York, con la sua macchina conduce quindi Phade e Ray in un lussuoso appartamento in centro città di proprietà di un'importante collezionista sua conoscente. Questa è forse una delle scene principali di tutto il film perché evidenzia l'arrivo di questa tendenza artistica underground nel centro della città, nei luoghi simbolo del sistema artistico contemporaneo. Qui Zoro ha la possibilità di parlare con alcuni galleristi e collezionisti newyorkesi particolarmente interessati al suo stile di vita e alla sua arte. Mentre Ray parla tranquillamente con uno degli ospiti raccontando cosa significhi lavorare al buio riuscendo a non farsi mai prendere dalla polizia, Phade cerca di pubblicizzare il suo amico con un gallerista. Quest'ultimo però sembra essere piuttosto ostile; più che essere una personalità aperta al linguaggio creativo dell'arte, quest'uomo, tutto preparato con giacca e cravatta, sembra richiamare gli esponenti della classe per bene della città. Afferma di aver probabilmente già visto i lavori di Zoro dato che ha speso circa cinquantamila dollari per

³⁹ Ibidem.

contribuire a far rimuovere i graffiti dal centro città. La serata porta nelle mani di Ray un nuovo progetto: su commissione di una dei collezionisti deve dipingere la veduta di New York dall'alto su una tela. Qualcosa di differente rispetto al solito e affidabile supporto di un muro o di un vagone. Verso la metà degli anni Ottanta molti dei writer apprezzati dal circuito artistico ufficiale iniziano a dipingere sulle tele rimanendo fedeli al loro stile. Un cambiamento questo che preparerà il terreno per qualcosa di nuovo e fondamentale per la successiva evoluzione del linguaggio della Street Art. Nella sua carriera, mostrata in parte all'interno del film, Ray passa dalle metropolitane alle tele su commissione fino ad arrivare ad eseguire un intero murales come sfondo di una delle più importanti jam del Bronx. Dipingere un intero muro è cosa ben diversa da una più piccola scritta sul vagone di un treno, in quanto tutti possono vederlo. La festa di chiusura che pone fine al film mostra come sfidandosi e divertendosi queste persone partecipino al gioco ed alla poesia della strada: un luogo difficile che si ama e si odia ma, alla cui chiamata, non si può rimanere indifferenti.

1.2.2 Una cultura tra le sottoculture

A livello cronologico, subito dopo la diffusione dei due documentari, nel 1984 Martha Cooper e Henry Chalfant pubblicheranno “Subway Art” un volume unico nel suo genere, pagine e pagine ricche di documentazione fotografica che mostrano linee della metropolitana ricche di colore e letteralmente bombardate da tag e pezzi di ogni sorta. Le fotografie, le pubblicazioni giornalistiche, e più in generale i mass media, hanno innescato un processo di mediatizzazione particolarmente rilevante nella diffusione delle sottoculture underground. Un fenomeno ancora più importante se applicato alla Street art, i cui esponenti sono consapevoli dell'importanza di documentare le loro azioni. Molti finivano per chiamare Henry Chalfant, così come altri fotografi, avvisandoli su quale treno avrebbero avvistato i loro pezzi oppure in quale punto della metropolitana andare⁴⁰. Ulteriore esempio è l'articolo del New York Times che ha consacrato la fama di Taki 183 nell'opinione pubblica, anche grazie alle fotografie poste a corredo. Ugualmente rilevante è l'episodio, sopra riportato, dell'arrivo della giornalista Virginia all'interno del film Wild Style, utile a fornire una buona pubblicità e visibilità ad un mondo “che fa sembrare tutto più bello”. Sappiamo tuttavia che, almeno inizialmente, anche i media non sapevano come interpretare questo nuovo fenomeno. Secondo Dick Hebdige “le sottoculture rompono le nostre aspettative” esse infatti

⁴⁰ Cfr. H. Chalfant, T. Silver, “Style Wars” TV Movie documentary, Public Art Films, New York, 1983.

rappresentano “una sfida simbolica a un ordine simbolico”⁴¹, una rottura all’ordine precostituito. Non sorprende quindi che l'emergere di una sottocultura sia sempre seguita da atteggiamenti contrastanti dominati da una sorta di isterismo collettivo che offusca una visione realistica del fenomeno

“tale isterismo è tipicamente ambivalente: oscilla tra il timore e la fascinazione, tra l'offesa e il divertimento”⁴².

Alla base di questa ambivalenza si pone il meccanismo al quale nessuna sottocultura riesce pienamente a sfuggire: da un primo momento di resistenza si giunge ad un secondo momento di “integrazione”⁴³.

I media e il mercato entrano perfettamente all’interno di questo meccanismo sia in positivo, quindi favorendo la diffusione internazionale di movimenti altrimenti localizzati, ma allo stesso tempo rischiano di ridurre il tutto ad un fenomeno integrato nel sistema. Gli autori stessi di “Subway Art” registrano tale fattore

“c'è una comunità di artisti ed entusiasti che attraversa tutti i confini e, grazie a internet e alla facilità dei trasferimenti per chiunque, i graffiti sono diventati una cultura giovanile internazionale”⁴⁴.

I mass media hanno solo accelerato il processo di circolazione di queste sottoculture, già pienamente avviato e progettato da coloro che hanno creato il vocabolario underground dell'Hip Hop. Se i writer non avessero voluto vedere i loro lavori sulle copertine dei giornali avrebbero sicuramente trovato un modo per impedirlo; dunque la loro consapevole collaborazione ha accompagnato il lavoro dei media. Grazie all'unione di più linguaggi e stili creativi questa sottocultura inizia ad appropriarsi dello spazio pubblico, per lasciare un messaggio visibile la cui finalità non è quella di essere compreso da tutti bensì quella di essere la concretizzazione della voce del popolo. Nessuno avrebbe mai creduto possibile che una sottocultura potesse affermarsi in modo tanto articolato. Martha Cooper e Henry Chalfant erano fermamente convinti che questa “tendenza” potesse esistere solo tra le strade dissestate di New York all’interno di un contesto favorevole a questo tipo di dimostrazione creativa e identitaria, in un periodo di recessione. I due fotografi hanno seguito con attenzione il fenomeno delle Subway convinti che si sarebbe esaurito nel giro di pochi anni e che le loro foto sarebbero state semplicemente un archivio documentario, alla stregua di

⁴¹ D. Hebdige, “Sottocultura. Il significato dello stile”, Meltemi, 2017, p. 86.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ivi, p. 95.

⁴⁴ M. Cooper, H. Chalfant “Subway Art”, Thames and Hudson Ltd, London, 1984, p. 7.

una testimonianza, raccolta per le generazioni future come documentazione di un fenomeno transitorio. Mai avrebbero immaginato tale risultato. Anche se la giunta municipale di New York era riuscita, solo in parte, a ripulire le superfici cittadine, non si può dire che la battaglia ai “graffiti anarchici” fosse stata definitivamente vinta; come ha affermato il writer Mare 139 “possiamo aver perduto i treni, ma abbiamo conquistato il mondo”⁴⁵. Ad oggi si può ritenere quest'affermazione completamente veritiera tuttavia, all'interno della seguente argomentazione, si vedrà come effettivamente i writer, e in generale gli street artist, non abbiano realmente “perduto i treni” perché, come affermava già Lady Pink, probabilmente non ci sarà una vera e propria fine per l'arte nelle metropolitane.

Com'è riuscita una sottocultura, come quella Hip Hop, a raggiungere una portata tale da arrivare ad ogni angolo del mondo?

Per comprendere il meccanismo che ha permesso questa rapida internazionalizzazione bisogna sempre partire dagli Stati Uniti. Quando le voci di Wilson e Kelling, così come quella di Koch, esprimevano un grande disappunto verso tutti gli elementi di disordine sociale come portatore di crimini più gravi o possibili manifestazioni anarchiche (nella sua declinazione più fantastica e catastrofica), bisogna considerare che le loro ideologie provenivano non solo da una certa rigidità mentale, più che evidente, ma anche da un sostrato ideologico che affondava le sue origini in anni precedenti. Per decenni infatti le sottoculture sono state associate allo studio della marginalità e della devianza, viste come patologie foriere di criminalità, vagabondaggio, alcolismo. Non a caso il termine inglese “*subculture*” e l'italiano “sottocultura” identificano una cultura minoritaria e secondaria rispetto alla cultura ufficiale dominante. Sociologi come Robert Park, Burgess e molti altri appartenenti alla cosiddetta Scuola di Chicago hanno incentrato i loro studi su inchieste eseguite attraverso l'osservazione del nuovo modello della città americana moderna e tutti gli attori che la popolano. Le loro ricerche hanno visto come luogo di sperimentazione soprattutto la città di Chicago che, tra gli anni Venti e Quaranta del Novecento, ha visto uno sfrenato incremento demografico dovuto alle immigrazioni, all'aumento di lavoro e di conseguenza ad un maggiore accentramento di individui nel centro città. Rilevante è stato il volume “The city” in cui Park, Burgess e McKenzie evidenziano una particolare forma etnografica della città per “mondi sociali” all'interno di un complesso urbano costituito da universi culturali distinti. All'interno di tale articolazione si muovono differenti tipologie di attori (dai vagabondi

⁴⁵ Ivi, p. 124.

alle gang) che finiscono per plasmare i luoghi culturali in cui vivono e si muovono⁴⁶. Attraverso questi studi si inizia a parlare del “territorio delle gang” e del noto “mondo della strada”⁴⁷. Più che luoghi fisici sono luoghi antropologici in cui si uniscono differenti stereotipi. Robert Park all'interno del suo saggio del 1915 “*The city suggestion for the investigation of human behavior*” afferma che la città è radicata negli usi e costumi delle persone che la abitano, dunque possiede un'organizzazione morale oltre che fisica. Una grande scacchiera costituita da isolati geometrici e razionali i cui abitanti sono uniti da elementi comuni (un quartiere residenziale costituito prevalentemente da famiglie piuttosto che l'isolato commerciale oppure della classe operaia). Con lo sviluppo dei mezzi di comunicazione e di trasporto l'isolato ed il quartiere perdono la loro unità⁴⁸, il sociologo afferma

“where individuals of the same race or of the same vocation live together in segregated groups, neighborhood sentiment tends to fuse together with racial antagonisms and class interests”⁴⁹.

In questo modo le distanze fisiche ed emotive si rafforzano creando una serie di colonie razziali. Su queste distanze si impianta il modello a cerchi concentrici di Burgess che vede al centro di tale organizzazione il quartiere commerciale (cuore pulsante della vita cittadina per bene) subito dopo si collocano gli “slums” zone abitate prevalentemente da emigrati e caratterizzate da condizioni socioeconomiche precarie⁵⁰. Una delle principali cause di questo meccanismo di forte differenziazione territoriale e morale è il grande inurbamento delle città che porta alla disorganizzazione, con una forte mescolanza di culture e stili di vita. Ecco dunque ritornare il termine già incontrato in precedenza: disordine o disorganizzazione. Una crescita talmente rapida da non permettere più la gestione dell'ordine cittadino; dunque si procede con un isolamento automatico per unità con caratteristiche comuni. Sicuramente all'interno di un quartiere degli affari come può esserlo Wall Street non si incontreranno gang in guerra o senz'atletto; individui invece presenti in quei luoghi di nessuno posti più vicini al centro, rispetto ad una classica periferia, eppure distanti anni luce dallo stile di vita del centro città. Una gerarchizzazione che relega il disordine in determinati luoghi disorganizzati. Riprendendo il termine di Park, parliamo di vere colonie razziali

⁴⁶ R. E. Park, E. W. Burgess, R. D. McKenzie, “The city”, The University of Chicago Press, 1925.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ R. E. Park, “The city: suggestions for the investigation of human behavior in the city environment” in: “The american journal of sociology”, March 1915.

⁴⁹ Ivi, p. 582.

⁵⁰ E. W. Burgess, “The Growth of the city. An introduction to a Research project” in: “The city”, The University of Chicago Press, 1925.

economicamente sottoposte al centro ma isolate da esso⁵¹. È proprio in questi luoghi che avviene una maggiore mescolanza di culture e stili di vita che spesso finiscono per integrarsi tra loro dando vita a qualcosa di nuovo come controculture e subculture.

Verso gli anni Sessanta un altro studioso, proveniente dalla Scuola di Chicago, apporterà una grande rivoluzione dal punto di vista delle sottoculture come sinonimo di devianza, ovvero Howard Becker con il suo volume “Outsiders”. Si è parlato di luoghi antropologici in cui si originano determinati stereotipi; questi ultimi non sono altro che un etichettamento dell'altro e del diverso. La devianza è un carattere relativo in quanto la società stessa giudica un determinato comportamento come deviante sulla base della sua percezione. L'eccessivo controllo sociale rischia di generare la devianza comportamentale, rintracciata ed etichettata dalla società, per cui l'individuo definito come deviante finisce per autoconvincersi di esserlo effettivamente. Anche Durkheim sosteneva che l'individuo diventa deviante non perché viola la legge ma in quanto etichettato come tale dalle autorità istituite. Autorità come il sindaco di New York che negli anni Ottanta non farà altro che attribuire un'etichetta al writing come vandalismo: un'analogia difficile da scardinare se non fosse che gli individui etichettati come vandali (dunque devianti rispetto al senso comune) non si sono mai ritenuti tali. Ecco dunque che la sottocultura, diversa rispetto alla cultura ufficiale, diviene qualcosa di estraneo e soggetta ad etichettamento. Ironicamente all'interno di una città più connessa e senza limiti precisi si verifica quella che Park chiama “lack of comprehension”⁵² che finisce per marginalizzare le sottoculture che fanno della resistenza e del lifestyle il loro motto identificativo. Questi due elementi caratterizzeranno quasi tutte le sottoculture, che dagli anni Sessanta, inizieranno ad affermarsi sul panorama delle metropoli moderne americane ed europee. Ecco allora che i cittadini medio borghesi vorrebbero la loro città ripulita dai segni privi di senso dei vandali, che con le loro bombolette spray, imbrattano i muri. Prendendo in prestito le parole del semiologo Roland Barthes però non si può fare a meno di affermare che “i muri, si sa, attirano la scrittura”⁵³. Come successivamente affermato da Hebdige

⁵¹ R. E. Park, “The city: suggestions for the investigation of human behavior in the city environment” in: “The american journal of sociology”, March 1915.

⁵² Ibidem.

⁵³ R. Barthes, “Variazioni sulla scrittura”, Einaudi, Torino, 1999, p. 64.

“i graffiti sono suscettibili di una lettura appassionante. Attirano l'attenzione su di sé. Sono espressione sia di impotenza sia di un certo tipo di potere, il potere di deformare”⁵⁴.

Tuttavia il collegamento subcultura-devianza come linguaggio della marginalità viene lentamente superato: le sottoculture possono provenire anche da “luoghi culturali” differenti rispetto ai soli margini; ecco dunque la presa di coscienza dell'importanza della cultura giovanile e della working class, assunti come soggetti di partenza delle analisi condotte dal Centro per gli studi culturali di Birmingham. Gli Stati Uniti non erano i soli ad assistere alla proliferazione di queste controculture, anche l'Inghilterra degli anni Cinquanta e Sessanta è stata la patria di alcuni fenomeni particolarmente noti, basti ricordare i punk, i mod, gli skinhead e gli hippie. Le sottoculture infatti non sono solo il prodotto di comportamenti e stili di vita devianti o criminali (come derivato dagli studi di Chicago) ma possono anche essere l'espressione culturale di differenti generazioni o classi sociali (adolescenti, disoccupati, operai, immigrati) non necessariamente criminali. Queste nuove generazioni giovanili si pongono in aperto contrasto con le vigenti strutture di potere egemonico, inteso in senso gramsciano. Il potere viene esercitato attraverso un senso comune di accettazione sia volontaria che involontaria; i giovani sono ormai distanti dalla cultura dei propri genitori e delle generazioni precedenti, non si riconoscono in questo accordo di potere né tantomeno alla cultura capitalistica e consumistica dilagante. Lo scontro non avviene solo tra giovani e cultura egemonica dominante ma anche con la cultura delle generazioni precedenti⁵⁵. Nell'era sociale della comunicazione le identità collettive più svariate iniziano ad incorporarsi creando nuovi prodotti culturali. Tuttavia questi prodotti, soggetti ad etichettamento, finiscono per essere eccezioni isolate che traggono il proprio personale linguaggio dalla modificazione di elementi appartenenti anche alla cultura di massa. Essere parte di una subcultura, a quei tempi, significava distinguersi ed essere distinto rispetto alla massa; questo ha portato alla creazione di linguaggi oppositivi più che di una vera e propria denuncia politica e di potere. Molte sottoculture come quella punk sono state inizialmente qualcosa di sovversivo e perturbante ma, con il tempo, sono state “normalizzate” e reintegrate nel sistema. Questo fenomeno è stato ampiamente studiato nel Centre for Contemporary Cultural Studies di Birmingham. Una delle principali ispirazioni, da cui il centro di Birmingham è partito, riguarda il saggio di Phil Cohen sulla condizione dei giovani

⁵⁴ D. Hebdige, “Sottoculta. Il significato dello stile”, Meltemi, p. 3.

⁵⁵ S. Hall, T. Jefferson, “Rituali di resistenza. Teds, Mods, Skinheads e Rastafariani. Subculture giovanili nella Gran Bretagna del dopoguerra”, Novalogos, 2017.

operai inglesi dell'East End dal titolo "Subcultural conflict and working class community"⁵⁶ pubblicato nel 1972. Una situazione conflittuale particolarmente sentita dalla classe dei giovani operai, che solo grazie agli strumenti forniti dalle sottoculture possono affrancarsi dall'egemonia culturale dominante. Questi strumenti sono i vestiti, la musica, i rituali della vita quotidiana e lo slang⁵⁷. Piccoli dettagli attraverso cui esprimere il proprio disaccordo e la propria personale ideologia. Si sa che l'aspetto è il primo sintomo di appartenenza ad una classe piuttosto che ad una cultura, per questo motivo anche Hebdige intitola il suo volume sulle sottoculture "il significato dello stile" ma lo studioso proviene da un retroterra d'indagine che è quello dei Cultural Studies, infatti anche il direttore del centro di Birmingham, Stuart Hall, analizza il significato di questo fenomeno

"attraverso i vestiti, le attività, i passatempi e gli stili di vita, i membri di una sottocultura possono proiettare una diversa risposta culturale o soluzione ai problemi posti loro dalle condizioni ed esperienze materiali e sociali della loro classe"⁵⁸.

Alla stregua di un testo⁵⁹, che attraverso i suoi simboli, esprime la forza delle classi subordinate di resistere all'egemonia e di sovvertire, attraverso una riappropriazione di merci e contesti, l'ordine sociale prestabilito. Questa presa di coscienza da parte delle classi subalterne deriva da quello che Hall, all'interno del volume "il soggetto e la differenza" definisce come "tempo postcoloniale" in cui "l'altro", il diverso, i margini e i subalterni prendono finalmente la parola per non rimanere più in silenzio⁶⁰. Negli studi inglesi dunque viene definitivamente a cadere l'etichetta di "devianza" associata alle sottoculture a favore della resistenza attraverso i rituali. Nondimeno la resistenza al potere non avviene solo ed unicamente attraverso lo stile, anche la creatività (come atto simbolico) gioca un ruolo fondamentale come appropriazione di contesti culturali: bell hooks sostiene che

"gli spazi possono essere reali o immaginari, possono raccontare e spiegare storie, gli spazi possono essere interrotti e trasformati

⁵⁶ Cohen, P. (1997). *Subcultural Conflict and Working-class Community*. In: *Rethinking the Youth Question*. Palgrave, London. https://doi.org/10.1007/978-1-349-25390-6_3

⁵⁷ S. Hall, "Il soggetto e la differenza", Meltemi, Roma 2006.

⁵⁸ P. Magaudo, "Ridiscutere le sottoculture. Resistenza simbolica, postmodernismo e disuguaglianze sociali", p. 304.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ S. Hall, "Il soggetto e la differenza", Meltemi, Roma 2006, p. 20.

attraverso pratiche artistiche e letterarie, degli spazi ci si può appropriare”⁶¹

in quanto uno spazio creativo radicale è il luogo adatto per affermare la nostra soggettività. Quando hooks scriveva queste parole all'interno del volume “Elogio del margine” attorno agli anni Novanta, quella che ormai si può definire “cultura delle subway”, aveva già contagiato il panorama artistico internazionale. Se è vero che le sottoculture non appartengono solo al margine è anche vero che quelle con la voce più forte vengono proprio da questi nonluoghi, è la resistenza e voglia di farsi sentire che ha dato loro sufficiente forza per andare avanti. Altrimenti come si spiegherebbe il fenomeno passeggero dei punk, dei mod e degli skinhead con il perdurare dell'hip hop e della street culture in generale? Martha Cooper parla di una cultura giovanile internazionale⁶² e non si può fare altro che concordare con simili parole. Questa non può più essere definita una “sottocultura” nel senso letterale del termine perché ormai grazie ai membri che hanno contribuito alla sua formazione e a tutti coloro che la portano avanti, tra contraddizioni e resistenze, abbiamo sempre più a che fare con un movimento che ha le forme ed i contorni tipici di una cultura vera e propria. A tal proposito è utile nominare nuovamente il pensiero di Fab 5 Freddy per cui una cultura è completa solo se combina musica, danza e arti visive⁶³; e la cultura underground dell'hip hop possiede tutti questi elementi, tenuti assieme dal forte collante della resistenza e della creatività. Uno dei propositi posti è quello di comprendere come l'hip hop si sia diffuso così rapidamente sulla scena culturale mondiale. Si è compreso che questo stile non è una sottocultura come tutte le altre: a differenza dei punk e dei mod, ad esempio, ha riscosso un così duraturo successo e rapidità di diffusione tanto da poter essere considerata una vera cultura giovanile. Senza dubbio ha aiutato il fatto che abbia avuto inizio principalmente grazie alla musica. Sappiamo però che nel momento in cui si disputavano le prime jam di rap, verso la fine degli anni Settanta, il writing già esisteva. Si può dunque ritenere, a ragione, che la musica sia stato un ulteriore veicolo, assieme alle fotografie e ai mass media, per la diffusione dello stile visivo della street art. Invero i fattori da considerare sono molti.

Partiamo dai due fattori principali che possono aver contribuito a questa rapida diffusione: la cultura hip hop e la pop art. Quando si parla di hip hop ci si riferisce spesso a quel genere musicale portato dalle comunità Afro-americane e Latino-americane residenti nei quartieri

⁶¹ b. hooks, “Elogio del margine” in: “Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale”, Feltrinelli, Milano 1998, p. 72.

⁶² M. Cooper, H. Chalfant “Subway Art”, Thames and Hudson Ltd, London, 1984.

⁶³ S. Armstrong, “Street Art”, Art essentials, edizione italiana “24 ore cultura”, Milano, 2022.

più complicati delle città, come gli slums sopra nominati. Al rap si unisce il Djing, successivamente il b-boying, meglio noto come breakdance; da questi fenomeni risulta naturale il collegamento con il preesistente writing. L'arte visiva posta in essere dal graffitismo è sempre esistita come sfondo della scena musicale. Uno dei veicoli principali per la diffusione delle immagini del graffiti writing è stato fornito, ad esempio, dalle copertine degli album musicali, dalle copertine dei dischi e dai video musicali⁶⁴. Molti rapper e Dj chiedevano agli amici o parenti writer di disegnare i loro loghi oppure creare i volantini per gli eventi e le copertine dei loro dischi. Non è un caso infatti se all'interno di Wild Style, Phade chiede a Ray di disegnare il murale che sarà poi lo sfondo della più grande jam rap del Bronx. Nel 1982 le opere di Futura saranno le immagini di copertina per numerosi dischi rap, anche a Basquiat verranno commissionate numerose grafiche⁶⁵.

Il secondo riferimento culturale è quello della pop art⁶⁶. Le sue caratteristiche sicuramente non sono quelle antiautoritarie e di resistenza tipiche della street art, invero i soggetti e le note iconografie che grazie alla pop art, invadono i mass media in quegli anni, influenzano anche i writers e gli artisti urbani in generale. La pop art getta uno sguardo ai valori del quotidiano, conferendo dignità artistica alla vita di tutti i giorni, spesso accantonata dai coevi linguaggi artistici ufficiali come l'espressionismo astratto e l'informale europeo. I protagonisti delle opere divengono gli oggetti usa e getta, i nuovi materiali plastici e industriali con colori artificialmente brillanti. Anche i pezzi di Street art infatti si caratterizzano per colori sgargianti tali da colpire l'occhio all'interno dello scenario urbano e le bombolette spray non sono altro che vernici utilizzate spesso per ritocchi alle carrozzerie delle auto. Il linguaggio sfruttato dalla pop art è quello tipico delle forme più semplici e popolari di comunicazione come i fumetti e la pubblicità. Avviene dunque un'influenza reciproca tra pop art e graffiti writing che finiscono non solo per inglobare i temi e simboli della cultura di massa⁶⁷ ma vanno ad invadere fisicamente le città segnando non solo i cosiddetti nonluoghi ma anche il centro delle città tramite l'ironia dei subvertising. In questo caso l'affinità della pop art per la grafica si unisce al linguaggio pungente dell'arte di strada.

“Si tratta della produzione e diffusione di contro-pubblicità o parodie di pubblicità. Testi e immagini dell'industria pubblicitaria vengono utilizzati per de-costruire campagne o annunci pubblicitari attraverso

⁶⁴ M. Ricolfi, “Banksy. L'arte come rivoluzione” Luni Editrice, Milano, 2021.

⁶⁵ S. Armstrong, “Street Art”, Art essentials, edizione italiana “24 ore cultura”, Milano, 2022.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ M. Ricolfi, “Banksy. L'arte come rivoluzione” Luni Editrice, Milano, 2021.

lo straniamento. Per quanto riguarda il contenuto, il subvertising cerca di ridicolizzare un prodotto: attua uno spostamento del contenuto attraverso lo straniamento e il détournement”⁶⁸.

Un'azione per liberarsi dalla ricezione passiva dei messaggi pubblicitari tradizionali. Un sovvertimento ravvisabile, ad esempio, nelle azioni di Brian Donnelly detto KAWS. Anche lui inizia come tagger nel New Jersey per approdare poi a questa nuova impresa di aggiungere i propri simboli e illustrazioni ai grandi manifesti pubblicitari di cabine telefoniche e fermate degli autobus. Un intervento che anzi di consistere in parole e tag come quelle di KR (Craig Castello) si avvaleva già di simboli figurativi come il ben noto marchio di riconoscimento di KAWS, un viso allungato con occhi a croce, come succede nella raffigurazione dei personaggi morti nei cartoni, e ossa che spuntano dalla testa⁶⁹. Questa affinità tra i due stili artistici è evidente anche nei rapporti che gli artisti intrecciano: sono numerose le foto che testimoniano l'amicizia di Warhol con artisti come Basquiat e Haring. Quest'ultimo soprattutto completamente affascinato dai graffiti che lo circondano tanto da affermare

“a volte non salivo nemmeno sul primo treno: rimanevo seduto ad aspettare per vedere cosa c'era disegnato sul treno successivo. I graffiti erano la cosa più bella che avessi mai visto”⁷⁰.

Con la pubblicità e la grafica il mondo dei graffiti raggiunge la città ma, per facilitare questo spostamento territoriale, si aggiunge l'aiuto delle gallerie d'arte più sovversive come quella di Patty Astor. Quest'ultima è stata un volto particolarmente noto della scena artistica dell'East Village newyorkese. Stringe subito amicizia con personaggi come Fab 5 Freddy, grazie al quale conosce numerosi writer e artisti. Nel 1981 apre una piccola galleria, la prima dell'East End, dal nome significativo di FUN Gallery⁷¹, dove ospita Kenny Scharf, Keit Haring, Basquiat, Lee Quinones, Futura 2000 e Revolt⁷². Promuove i graffitisti di talento facendoli conoscere ai principali collezionisti, curatori e critici. Sono dunque figure come Patty Astor che introducono questi artisti all'interno di un circuito più ufficiale e affermato. All'interno di questo contesto si andrà a porre la successiva evoluzione dell'arte di strada

⁶⁸ Ivi, p. 45.

⁶⁹ S. Armstrong, “Street Art”, Art essentials, edizione italiana “24 ore cultura”, Milano, 2022.

⁷⁰ M. Ricolfi, “Banksy. L'arte come rivoluzione” Luni Editrice, Milano, 2021, p. 46.

⁷¹ Cfr. <https://www.thefungallery.com/patti-astor>

⁷² S. Armstrong, “Street Art”, Art essentials, edizione italiana “24 ore cultura”, Milano, 2022.

verso pratiche maggiormente istituzionalizzate, un fattore che verrà evidenziato nei capitoli successivi.

Ultimo elemento è la moda che, per creare una connessione con i giovani, inizia a disegnare vestiti improntati allo stile di strada e dell'hip hop. Abbiamo visto infatti quanto lo stile potesse essere determinante per l'espressione della propria individualità. Invero ciò che più di tutti può aver contribuito alla diffusione della cultura Hip Hop è il mezzo musicale: in Gran Bretagna erano presenti numerose case discografiche che stavano investendo sui nuovi talenti della scena rap attraverso la pubblicazione di dischi e video musicali. Ovviamente lo sfondo del graffiti writing era sempre presente e inscindibile da tutti gli altri fattori identitari di questa cultura. Il fenomeno del bombing stava continuando ma questa volta con una portata globale non avendo più solo i muri delle città come supporto. I giovani anche inconsapevolmente iniziano a metabolizzare questa espressione artistica presente ormai ovunque. Anche la circolazione dei docufilm “Style Wars” e “Wild Style” ha varcato i confini europei fomentando la fantasia soprattutto degli adolescenti.

Bisogna ricordare che il territorio europeo era contaminato da un numero maggiore di controculture giovanili rispetto agli Stati Uniti. Soprattutto tali subculture europee possedevano caratteri molto più sovversivi di aperta denuncia e contrastato rispetto ai fenomeni identitari americani. La rivoluzione del maggio francese ha reso il 1968 un anno emblematico nonché un punto di non ritorno per la classe operaia e studentesca. Francia e Italia sono state le patrie dei primi movimenti artistici contro-culturali. La pubblicazione del saggio “La società dello spettacolo”, del 1967, di Guy Debord assieme al volume “L'uomo a una dimensione”, con prima pubblicazione nel 1964, di Herbert Marcuse, sono stati il fondamento teorico sul quale, i giovani studenti francesi, hanno mosso le prime manifestazioni. Cos'è quindi lo spettacolo se non

“il cattivo sogno della moderna società incatenata, che non esprime in definitiva se non il proprio desiderio di dormire. Lo spettacolo è il guardiano di questo sonno”⁷³.

Un palcoscenico sul quale tutti pensano di improvvisare, ignari di partecipare semplicemente allo spettacolo di una società fintamente evoluta tramite l'oppio della modernità globalizzata. Una borghesia irrigidita e ancorata ai suoi dettami ha portato ad una necessaria reazione rivolta che è culminata in circa un mese di sciopero: tumulti e agitazioni di breve durata

⁷³ G. Debord “La società dello spettacolo”, Millelire stampa alternativa, 1974, p. 11-12.

che hanno impresso un segno indelebile nella società europea e nella cultura. Gli studenti arrivarono ad occupare le stamperie dell'École des Beaux-Arts, dedicando il loro tempo a stampare senza sosta manifesti di protesta che girarono in tutta Parigi. Gli slogan inoltre venivano scritti sui muri con la vernice spray⁷⁴, il modo più diretto per trasmettere le proprie idee, in quanto aggirava i mezzi di comunicazione tradizionali come le radio, consentendo la massima visibilità senza alcun tipo di filtro. Questo metodo di agire deriva dalla conoscenza delle ideologie di alcuni intellettuali facente parte dell'Internazionale Situazionista, con a capo il già citato Debord⁷⁵. A quest'ultimo si deve la nota teoria del détournement, uno straniamento reso attraverso la modifica nel modo di vedere gli oggetti comunemente conosciuti, strappandoli al loro contesto e inserendoli in una nuova e inconsueta relazione, per invitare ad una riflessione critica in quanto lo spazio “è ormai in ogni istante modificato e ricostruito”, lo spazio libero della merce è simbolo di una società “che sopprime la distanza geografica raccoglie interiormente la distanza, in quanto separazione spettacolare”⁷⁶. Anche l'inurbamento è un prodotto della moderna società dello spettacolo

“l'urbanismo è questa presa di possesso dell'ambiente naturale e umano da parte del capitalismo che, sviluppatosi logicamente in dominio assoluto, può e deve ora rifare la totalità dello spazio come proprio scenario”⁷⁷.

Interessante quanto delle parole pronunciate e scritte verso la fine degli anni Sessanta siano ancora, in parte, così incredibilmente attuali. Questa teoria, in ambito artistico, verrà sviluppata ulteriormente in Italia, dove il Situazionismo trasformava tutto il complesso delle arti visive in un contro linguaggio avverso alla nuova società capitalistica del consumo attraverso azioni stranianti nelle città. Gli artisti dalle Accademie scendono in piazza tramite azioni improvvise che dovevano essere tanto disturbanti quanto inaspettate⁷⁸. Quindi Francia, Italia e Gran Bretagna sono solo alcune delle nazioni che hanno permesso la crescita di quest'aria ricca di voci che finalmente prendono parola, un terreno fertile e pronto ad accogliere le istanze sovversive della cultura Hip Hop e del graffiti writing.

⁷⁴ S. Armstrong, “Street Art”, Art essentials, edizione italiana “24 ore cultura”, Milano, 2022.

⁷⁵ P. Bertelli, “Guy Debord. L'internazionale situazionista e la rivolta della gioia nel '68”, Edizioni Interno4, 2018.

⁷⁶ G. Debord “La società dello spettacolo”, Millelire stampa alternativa, 1974, p. 106.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ M. Amoros, “Breve storia della sezione italiana dell'Internazionale Situazionista”, Stampa Alternativa 2015.

Nonostante le numerose case discografiche presenti in Inghilterra, la vera scena rap si instaura verso la metà degli anni Ottanta, principalmente in Francia. L'arrivo della musica rap porta ufficialmente il lettering statunitense in Europa, radicandosi con forme e modi diversi. Come evidenziato in precedenza, a New York i writer utilizzavano come supporto soprattutto i vagoni dei treni di metropolitane e stazioni ferroviarie, attraverso una gestualità rapida e sviluppando uno stile particolare noto appunto come Wild Style traducibile come “stile selvaggio”: una tecnica elaborata e altamente stilizzata, nata sempre dalle tag e dalle lettere in Bubble style (derivate dal throw-up) ma sviluppatasi in modo differente. Un linguaggio destinato solo a chi è del mestiere, con lettere articolate e quasi incomprensibili. Questo “stile selvaggio” arriva in Europa leggermente variato: il principale supporto non sono tanto i vagoni dei treni quanto i muri delle città, lo stile del lettering è più lineare⁷⁹. Tuttavia è proprio in Europa che viene alla luce quella scintilla di cambiamento, nel mondo della creatività urbana, che porterà allo sviluppo delle forme con cui è comunemente nota la street art. Per gli studenti parigini gli slogan realizzati con le bombolette erano considerati come “un sovvertimento delle idee ufficiali di gusto e bellezza”. Era un linguaggio molto più spontaneo rispetto alla diffusione di manifesti precedentemente preparati presso delle stamperie; la questione estetica non sembra essere considerata in questa fase iniziale. Soprattutto se si provasse a comparare questa tipologia di “lettering” con quello ben più organizzato dei primi writer del Bronx. Questi ultimi non scrivevano frasi contro il potere capitalista e borghese, certo si riconoscevano contro le autorità ma il loro scopo era scrivere semplicemente il proprio nome o pseudonimo in un gesto identitario e di autoaffermazione. L'immagine del writing, come forma artistica sovversiva e di protesta, riguarda molto di più le manifestazioni europee rispetto a quelle statunitensi; così come l'immaginario che è giunto fino a noi per cui si associa la protesta al vandalismo e, conseguentemente, al writing potrebbe essere ricondotto a questa matrice sovversiva europea.

Se nella Parigi degli anni Sessanta gli slogan sui muri tramite le spray can erano il mezzo espressivo principale, negli anni Ottanta, contemporaneamente all'arrivo ufficiale dell'hip hop, c'era già qualcuno pronto a gettare le basi per un nuovo medium nel contesto street. Blek Le Rat infatti risulta essere uno dei primi ad aver introdotto l'uso degli stencil con immagini a grandezza naturale già dal 1981. Gli stencil, ormai largamente utilizzati, erano visti dai primi graffitisti con derisione, dov'era il talento derivante dal controllo della bomboletta se bastava spruzzare vernice su modelli precedentemente preparati? La rapidità

⁷⁹ S. Armstrong, “Street Art”, Art essentials, edizione italiana “24 ore cultura”, Milano, 2022.

però è tutto e con il tempo la metodologia degli stencil ha la meglio. Nonostante questo non si è completamente esenti dal pericolo di essere presi. A seguito di un arresto nel 1991 infatti Blek Le Rat inizia ad utilizzare sagome di carta derivate dagli stencil come una sorta di manifesto, incollandole direttamente ai muri alla stregua di poster⁸⁰. Erano un mezzo ancora più rapido in caso di fuga. L'idea di incollare manifesti sui muri è sempre esistita: dagli avvisi pubblicitari legati alla cultura consumistica e generalista fino ai messaggi più provocatori. Quindi, sotto questa prospettiva, Le Rat non ha realmente apportato un cambiamento radicale nel medium. L'elemento da evidenziare però non è il rinnovamento quanto ciò che ha rappresentato in questo preciso periodo cronologico, gli inizi degli anni Novanta, il suo gesto è diventato un modello al quale ispirarsi; come farà, da lì a pochi anni il noto e ormai più che conosciuto Banksy.

Anche gli Stati Uniti stavano assistendo alla diffusione di manifesti e stencil, qualcosa differente dal già citato subvertising. Questi poster, affissi per le città da parte degli artisti di strada, non necessariamente possedevano un intento provocatorio oppure volevano comunicare un messaggio particolare⁸¹. La critica d'arte si è spesso basata sull'elemento dell'interpretazione delle opere per riuscire a leggere il messaggio visivo andando oltre la superficie e captare i valori e le parole non dette. Nel sistema artistico contemporaneo si compongono una sterminata quantità di volumi critici che pretendono di spiegare opere di artisti contemporanei individuandone i precedenti nel passato, legittimando il valore della creazione e dovendo rintracciare un significato a tutti i costi senza preoccuparsi di cadere in strane forzature storiche. Certamente questo metodo è funzionale allo studio accademico ma se molte di queste opere effettivamente si proponessero di non avere un vero e proprio significato? Se gli artisti dei nostri giorni non volessero vedere il loro nome comparato a quello dei grandi del passato? Molti artisti contemporanei si ispirano sì ai grandi maestri del passato, ma sono concentrati su una produzione unica e su un linguaggio personale. Nonostante le evoluzioni e i cambiamenti apportati nel sistema artistico contemporaneo siamo ancora vincolati all'idea che un'opera debba trasmettere un messaggio. La questione dell'arte per l'arte ormai non è accettabile, sopita dalla convinzione che tutte le opere debbano necessariamente celare un significato profondo da riallacciare alla tradizione storica ufficiale. Sicuramente è straniante l'idea di un prodotto fine a sé stesso, dal momento che la storia ha evidenziato come l'arte fosse un mezzo per trasmettere messaggi, tuttavia il momento della creazione è istintuale, è un gesto che proietta all'esterno un'idea altrimenti

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ M. Ricolfi, "Banksy. L'arte come rivoluzione" Luni Editrice, Milano, 2021.

chiusa nella mente dell'artista. Volendo porre un esempio, di sicuro Pollock, mentre era intento a schizzare le sue tele sul pavimento, agiva spinto dai propri impulsi personali, magari non pensava a tutti i precedenti storici che hanno portato all'espressionismo astratto. Queste sono costruzioni che si aggiungono in un secondo momento e spesso non da parte degli stessi artisti.

Le tag e i pezzi dei writer, allo stesso modo, non sono stati accettati anche perché ritenuti incomprensibili e senza senso, proprio in quanto non avevano un significato universale o un fine didascalico. Come può, del resto, una creazione artistica non esprimere valori universali o trasmettere messaggi precisi tramite i propri mezzi? Forse il non voler trasmettere un messaggio preciso è già di per sé un messaggio. Questa potrebbe essere solo una delle motivazioni che portano oggi a voler conferire un senso ai lavori degli artisti di strada, oppure a doverli definire appunto street artist sulla scorta di quante convinzioni siano state tramandate dal passato. L'esempio per eccellenza di manifesti ideati senza un intento espressivo lo si può rintracciare con Shepard Fairey. Attorno al 1989 cominciano a comparire in tutti gli Stati Uniti, piccoli adesivi in bianco e nero con il mezzobusto del wrestler André Roussimoff con la frase "Andre the Giant has a Posse". Una immagine scelta a caso di un'icona popolare diviene l'esempio di come sia facile creare e diffondere un marchio dal nulla⁸². L'allora giovane studente Fairey aveva creato un logo essenziale senza riferirsi a nulla in particolare, tuttavia la risposta del pubblico fu entusiasta. Una figura enigmatica e proprio per questo interessante, se interrogata non diceva nulla, forse proprio perché creata per non dire nulla. Fairey notando il successo riscosso dagli adesivi prosegue nelle sue creazioni. I piccoli manifesti di Andre invadono gli Stati Uniti arrivando ad essere distribuiti a Londra e Parigi. Questo è stato uno dei primi marchi apprezzati a livello globale senza essere legato ad un prodotto. Da questo primo marchio si perviene ai successivi come "Obey"⁸³. In breve tempo Fairey approda ai ritratti di grandi dimensioni e solo nell'evoluzione della sua carriera perviene al consolidamento di uno stile personale con dichiarazioni politiche e sociali. Tramite queste nuove figure come Blek Le Rat, KAWS e Shepard Fairey si assiste all'arrivo degli stencil e dei poster nel mondo dell'arte di strada. Un mezzo che permette di creare un linguaggio molto più facile da adattare alle varie circostanze e soprattutto molto più accettabile dall'opinione pubblica.

⁸² S. Armstrong, "Street Art", Art essentials, edizione italiana "24 ore cultura", Milano, 2022.

⁸³ Cfr. <https://obeygiant.com/propaganda/manifesto/>

Da questo momento il writing si evolve divenendo sempre più astratto, aggiungendo piccole figure tra le lettere, i cosiddetti puppets (fantoccio), piccoli personaggi derivati dai fumetti e dai cartoni che si avvicinano molto alla figuratività tipica della street art⁸⁴. Tuttavia la differenza sostanziale con quest'ultima risiede proprio nel fatto che nonostante i muri della città siano il supporto sempre più prediletto, il lettering del graffiti writing non abbandonerà mai del tutto la metropolitana, rimanendo un linguaggio difficilmente gestibile e integrabile. La "street art" invece subisce una modifica considerevole: dai piccoli stencil e poster approda a soggetti di grandezza naturale fino ad arrivare ad una tale rivalutazione dell'uso delle figure come soggetto principale al posto delle lettere, tanto da ingigantire le dimensioni avvicinandosi a quel genere noto come "muralismo", già presente sulla scena artistica, grazie ad artisti messicani come Ribera, Orozco e Siqueiros attivi già durante il primo ventennio del Novecento nel pieno della Rivoluzione messicana. In questo preciso momento il governo messicano finanzia opere pubbliche per coinvolgere il popolo creando un'unica grande entità in cui riconoscersi. Tuttavia il Messico era un territorio particolarmente popoloso con sfumature linguistiche differenti, dunque quale linguaggio migliore da utilizzare se non quello dell'arte figurativa? Iniziano quindi ad essere realizzate grandi rappresentazioni sui muri degli spazi pubblici pieni di simbolismo, colori piuttosto semplici ma di grande impatto soprattutto grazie alle loro notevoli dimensioni⁸⁵. I tre artisti nominati precedentemente non hanno fatto altro che evolvere la tradizione artistica ispanica abbandonando lo spazio limitato e chiuso delle tele. Grande importanza assume l'influenza che artisti come Siqueiros, partito dal Messico nel 1919, assorbono dal mondo artistico europeo soprattutto dalla Francia di Leger e del Cubismo e dall'Italia futurista⁸⁶.

Le istituzioni messicane non sono state le uniche ad utilizzare la pittura murale con scopo sociale anche in Italia durante il ventennio fascista si commissionano numerose opere murali all'interno dei principali edifici pubblici, uno dei più importanti artisti in tal senso è stato Mario Sironi. Il manifesto della pittura murale del 1933 pubblicato da Sironi e sottoscritto da Carrà e Campigli definisce il tramonto della pittura da cavalletto per pervenire all'uso di una pittura che potesse rispecchiare l'antico e il nuovissimo stile fascista. Abbiamo visto quanto però possa essere importante non solo l'influenza esercitata dalla cultura del passato ma anche dalla contaminazione di più filosofie di pensiero tra gli stessi artisti. Anche Sironi

⁸⁴ S. Armstrong, "Street Art", Art essentials, edizione italiana "24 ore cultura", Milano, 2022.

⁸⁵ D. Rochfort, "Muralisti messicani. Orozco, Rivera, Siqueiros", Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1997.

⁸⁶ Ibidem.

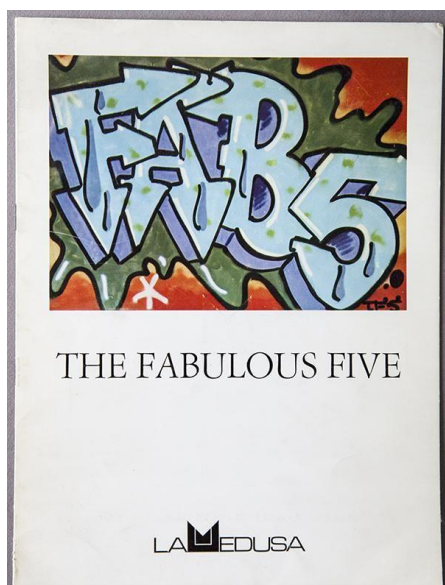
come Siqueiros guarda a Cezanne come “il più grande decoratore moderno, inizia il ritorno ai primitivi, con una forza meravigliosa”⁸⁷. Una pittura semplice che riesca a parlare alle masse. La storia dell’antichità ha dimostrato quanto fossero state importanti le commissioni della pittura “a fresco”, un’importanza che viene riportata in auge dal potere politico del Novecento. Tuttavia questo prodotto artistico deve essere debitamente scisso dalla oscura politica che lo ha finanziato in quanto era un’arte che rappresentava lo spirito culturale del popolo italiano al di là delle posizioni politiche del tempo. Come viene affermato all’interno del manifesto “la pittura murale è pittura sociale per eccellenza”⁸⁸. Tuttavia si può notare come il primo muralismo non fosse effettivamente antistituzionale o sovversivo. Quando il mondo della street art approda nuovamente al muralismo, dopo anni di silenzio calato su questo movimento, lo trasforma rendendolo qualcosa di nuovo e autentico che riprende i valori originali del primo muralismo trasformando però i suoi mezzi e il suo stile ormai pienamente contaminato dal linguaggio di strada permettendo così un’evoluzione verso il Nuovo Muralismo⁸⁹.

Prima di arrivare però all’interno della questione istituzionale (che si tratterà nei capitoli successivi), abbiamo visto come fosse presente in Italia, già nella prima metà del Novecento, il muralismo, successivamente i movimenti contro-culturali degli anni Sessanta e Settanta sono arrivati anche sul suolo italiano, a questo punto rimane da chiedersi com’è arrivato, nello specifico, il mondo dell’hip hop e soprattutto del graffiti writing in Italia? Se in Francia, verso gli anni Sessanta si scrivevano slogan con le bombolette e solo verso la fine degli anni Ottanta si utilizzano stencil e poster, in Italia il lettering era già approdato nel circuito artistico tramite un’esposizione tenutasi nel 1979 presso la città di Roma nella galleria La Medusa dal titolo “The fabulous five”. Abbiamo già visto tramite la FUN Gallery di Patti Astor quanto fossero importanti le piccole gallerie indipendenti e “anticonvenzionali” per la diffusione e conoscenza di nuovi movimenti artistici, anche di quelli più underground come il graffiti writing. È verosimile che anche in Italia ci siano state gallerie particolarmente sensibili e ricettive a questo nuovo linguaggio, essendo capaci di prevederne le grandi potenzialità. Galleria La Medusa è stata una di queste. La copertina del catalogo della mostra “The fabulous five” mostra uno dei pezzi di Fab 5.

⁸⁷ M. Sironi, “Pittura Murale”, Il Popolo d’Italia, Milano gennaio 1932.

⁸⁸ Sironi, Funi, Carrà, Campigli, “Manifesto della pittura murale”, La Colonna, Milano, dicembre 1933.

⁸⁹ Cfr. Intervista completa in appendice a p. 117.



3. Copertina Catalogo mostra Galleria La Medusa "The Fabulous Five.

All'interno della prima pagina viene evidenziato come questa sia stata una "prima presentazione mondiale" dei lavori di Frederick Brathwaite e Lee Quinones, i nostri ormai ben noti protagonisti della scena street del Bronx. I Fabulous Five infatti è il loro gruppo "We call ourselves the Fabulous Five and we're the best of what we do, graffiti"⁹⁰ queste sono le parole pronunciate da Fab 5, come leader del gruppo, per un'intervista e pubblicate nel 1979. All'interno del catalogo si afferma come i graffiti siano un fenomeno di vecchia data

"nel senso classico possono essere considerati l'espressione più pura di quegli strati sociali che per la loro condizione non hanno alcuna possibilità né di lasciare una impronta, né di essere registrati negli annali della storia"⁹¹

tuttavia l'avvento di quello che viene definito come "spray graffiti" è qualcosa di prettamente nord americano, un fenomeno che ha sconvolto i sotterranei delle metropoli. Anche in questo caso si evidenzia l'incredibile velocità di diffusione del fenomeno "mai nessuna arte popolare è stata più rapidamente portata davanti agli occhi di tutti"⁹². L'autore del testo critico fa un interessante raffronto con l'arte italiana del primo Novecento nel momento in cui afferma

⁹⁰ C. B. Sakraischik, A. B. Traverso "The Fabulous Five. Calligrafitti di Frederick Brathwaite e Lee George Quinones", Galleria La Medusa, Roma 1979, p. 1.

⁹¹ Ibidem.

⁹² Ivi, p. 2.

“l'idea di affidare a delle carrozze viaggianti, per 24 ore al giorno” sulle linee sotterranee delle metropolitane “il proprio messaggio visivo si deve ammettere è stata geniale” indipendentemente dalle critiche mosse dalle amministrazioni, “sono certo che tale idea sarebbe piaciuta ai Futuristi con Marinetti in testa: i Boccioni, i Balla, i Russolo etc. nelle loro opere hanno cercato, sessant'anni fa, di dare il senso della visione in movimento; questi giovani americani invece hanno dipinto le loro opere su qualcosa in movimento”⁹³.

Questi giovani non hanno dovuto attendere, alla stregua di un artista presso la sua galleria di fiducia, che il pubblico andasse ad ammirare le loro opere “le stesse sono state violentemente sottoposte all'attenzione di tutti e l'impatto è stato traumatizzante” tanto da non rendersi conto di quanto sia importante e pura questa forma d'arte visiva popolare americana nella seconda metà del Novecento. Non è un caso se questo fenomeno del bombing tipico dell'arte di strada viene adoperato successivamente come tecnica di marketing per le pubblicità, era una metodologia vincente, aggressiva tanto da insinuarsi nella mente delle persone. Il messaggio che questi ragazzi volevano inizialmente lanciare è stato ormai ampiamente diffuso nella società quindi perché nascondersi nel buio delle metropolitane? Possono ormai uscire allo scoperto e per lo stesso motivo è giunto il momento “di apprezzarli per quello che sono: i nuovi protagonisti dell'arte americana della seconda metà degli anni Settanta”. Usciti quindi allo scoperto i Fabulous Five, oltre a produrre opere da poter esporre presso le gallerie, hanno realizzato murali per i campi da pallacanestro delle scuole, un gigantesco murale sotto il ponte di Manhattan, disegnato le copertine per un gruppo rock. In conclusione del saggio viene affermato “questa mostra romana alla Galleria La Medusa è quindi una prima mondiale la cui importanza non può essere sottovalutata”.

Effettivamente l'importanza di questa presentazione ufficiale mondiale al di fuori dei confini americani è stata colta anche a molti anni di distanza, basti pensare alla mostra del 2017 tenutasi al Macro di Roma per celebrare proprio i quarant'anni dall'approdo dei principali graffiti writer newyorkesi in territorio europeo. “Cross the streets” è stata definita come una grande retrospettiva dedicata all'arte urbana in senso ampio quindi dal writing passando per graffiti, muralismo e street art. Il proposito è quello di “storicizzare” il fenomeno del Writing e della Street Art⁹⁴.

“Come scrive nel catalogo (Paulo Lucas von Vacano) ‘La strada osserva. La strada governa [...] Scegliere la creatività a discapito della

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Cfr. Museo MACRO <https://www.museomacro.it/it/istituzione/archive/?y=2017>

criminalità è una posizione che incentiva l'arte, la musica e lo sport. La rivoluzione avviene quando la strada entra nel museo e il museo si trasferisce nella strada. Chi sopravvive alla strada governa il mondo!"⁹⁵

Per l'occasione tra le opere esposte degli artisti operanti anche nel contesto urban si annoverano nomi internazionali come Chaz Bojourquez, il romano Diamond, Lucamaleonte, Oszmo e molti altri.

Il rapporto che queste nuove forme artistiche hanno avuto con la capitale però non è stato così aperto al dialogo come si sarebbe potuto percepire dalle parole presenti nel catalogo della mostra del 1979, infatti queste opere iniziano ufficialmente ad arrivare sui muri della città solo qualche anno dopo. Le forme sono ben diverse da quelle americane, come si è visto, del resto, anche per la Francia: i lavori di street art sul suolo italiano si pongono in contatto con i centri sociali e movimenti studenteschi. Proprio nelle metropoli più grandi le cerchie ristrette dei centri sociali costituiscono un laboratorio di sperimentazione per i ragazzi che si avvicinano all'arte di strada: città come Milano, Bologna, Roma e Napoli tanto grandi da poter replicare quelle condizioni di marginalità tipiche della New York degli anni Settanta e Ottanta offrono anche una grande vivacità culturale apportata dai numerosi studenti presenti presso scuole e università⁹⁶. Sono proprio loro, questa nuova generazione che si aggira con i walkman ascoltando il nuovo fenomeno del rap, ormai totalmente affermatosi negli anni Novanta e gli inizi del Duemila, che passeggia per le strade notando con la coda dell'occhio lettere in Bubble style scritte chissà da chi ma tanto interessanti da essere poi replicate sui propri quaderni di scuola con la penna. Le subculture che hanno percorso l'Europa arrivando in Italia e tutti i linguaggi contro-culturali, avevano dimostrato che la voce di tutti poteva emergere e per essere artisti non era necessario recarsi presso un'accademia o compiere un percorso di studi; alle volte bastava munirsi di markers o bombolette spray e soprattutto di grande audacia. Tutto questo è stato possibile anche grazie allo spostamento di numerosi artisti di strada, che viaggiando per il mondo, portano il loro stile e linguaggio personale sui muri delle città. Basti pensare all'arrivo di artisti come Lee Quinones, Fab 5 Freddy e Napal a Roma oppure Blek Le Rat, Ernest Pignon-Ernest e Banksy a Napoli, tutti arrivati nel corso degli anni Ottanta⁹⁷. Molti di questi artisti più che muoversi nell'ambito del writing hanno adottato medium quali stencil e poster arrivando a realizzare

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ V. Arnaldi "Sulle tracce della street art. Viaggio alla scoperta dei più bei murales italiani" Ultra, 2017.

⁹⁷ Ibidem.

interi murali figurativi. Questo penso sia un fattore molto importante da considerare nonché ulteriore distinzione tra la realtà del graffiti writing e quella della successiva street art e del muralismo. Agli inizi degli anni Duemila, Milano si è attestata come la città prediletta dalle crew di writer. Le metodologie di azione erano sempre le stesse bombing, lettering impresso su metropolitane e muri scrostati, il linguaggio non era cambiato poi tanto da quello originale del Nord America. Cerchie ristrette di giovani per il quale il vero talento era il modo in cui sapevi gestire la bomboletta spray e quanto veloce sapevi correre una volta impresso il tuo pezzo nel buio della notte. Il fascino di tale “corrente” forse è proprio questo, nonostante gli anni la sua natura non ha subito contaminazioni o eccessivi cambiamenti.

Tuttavia se ci ponessimo davanti a due foto recanti pezzi con lettering, cosa ci permette di affermare che questo pezzo è stato realizzato in una città italiana piuttosto che in una francese?

Certo spesso i pezzi recano le tag dei writer, quando siamo tanto fortunati da riuscire ad interpretarli, ma quanto può essere di aiuto questo fattore? Bisogna considerare che i writer così come gli street artist iniziano a girare il mondo e nulla vieta di apporre la propria tag a Milano piuttosto che a Parigi così come a New York, anzi sarebbe auspicabile un simile gesto identitario; una grande affermazione della propria esistenza tale da poter vedere il proprio nome sul vagone di un treno del New Jersey e sul muro di una scuola di Napoli. Un bombing che supera i confini dei piccoli quartieri e delle città per arrivare in tutto il mondo. Quindi possiamo dire che i graffiti, almeno la maggior parte, sono sempre diversi pur rimanendo gli stessi. La street art e il muralismo invece funzionano in modo diverso. Partiamo considerando la street art degli stencil, dei poster e delle figure a grandezza naturale. Certo Blek Le Rat che ha come sua firma appunto i ratti li potrà disegnare in ogni città servendosi dei modelli preparati nel chiuso del suo laboratorio. Tuttavia gli altri personaggi che popolano l'immaginario dell'arte di strada subiscono l'influsso delle città in cui gli artisti si trovano a vivere per brevi momenti. Ciò che caratterizza questi artisti è il modo del tutto originale con cui percepiscono le città e le arterie che le attraversano, sono lenti diverse rispetto a quelle del cittadino comune. La Madonna con la Pistola di Banksy si trova solo a Napoli, il bambino naufrago che chiede aiuto si trova solo a Venezia, la raffigurazione di Pier Paolo Pasolini di Pignon-Ernest si trova solo a Napoli e del resto assume il suo valore proprio perché sul suolo italiano, essendo parte della sua eredità storica. Il discorso vale anche per i murali che ricoprono intere facciate dei palazzi, i soggetti spesso

sono legati alla città in cui vengono realizzati, dietro c'è uno studio che risente della fascinazione provata da parte dell'artista per la città in cui si trova.

Ponendo l'esempio della città di Napoli, sicuramente l'arte antica napoletana, i suoi personaggi più emblematici come San Gennaro oppure il campione di calcio Maradona, le tradizioni popolari così incredibilmente vive, avranno affascinato questi artisti tanto da voler creare opere pregne di significato per i cittadini e porle su muri che tanta storia hanno da raccontare. Ecco che quindi è più facile affezionarsi ad un murales che narra la storia della propria città che ad una tag sul vagone di una metropolitana. Tuttavia è bene ricordare che tutte queste espressioni artistiche sono ugualmente importanti, per motivi e finalità diverse, in quanto segnano e raccontano delle sterminate voci che caratterizzano lo spazio urbano. Tutt'ora è difficile comprendere a pieno una semplice tag tracciata su un muro e l'idea di ripulire le superfici è sentita da molti ancora come un'esigenza ma bisogna rendersi conto che probabilmente senza il graffiti writing la street art e il nuovo muralismo non sarebbero arrivati dove sono ora, chissà se mai avrebbero avuto modo di emergere con la stessa forza sulla scena artistica mondiale.

Ecco il motivo per il quale è parso necessario iniziare tale elaborato con la storia e le origini dell'arte di strada tramite i graffiti writing, per ricordare la loro importanza e quanto siano stati fondamentali per tracciare il sentiero di un'arte indipendente dal sistema ufficiale, un'arte senza filtri, forse per la prima volta davvero democratica. Spesso si è affermato che è proprio l'arte di strada, intesa in senso figurativo, il linguaggio più facile per l'esposizione presso gallerie e musei rispetto al graffitismo che nasce e vive nella strada. Tuttavia docufilm come Wild Style hanno dimostrato che le prime ambizioni e aspirazioni verso un circuito meno underground sono derivate proprio dai writer, che hanno iniziato ad utilizzare tele come supporto al posto dei muri, mantenendo invariato il loro stile, le loro tag e il medium della spray can. Questo anche grazie all'interesse dimostrato da parte di fruitori, collezionisti e mercanti d'arte. Negli anni Ottanta, nel momento in cui questi artisti approdano nello spazio della FUN Gallery di Patti Astor, non stanno tradendo le proprie origini oppure decontestualizzando la propria arte. Vengono ugualmente prodotte opere nelle metropolitane, ma se questi giovani hanno avuto la possibilità di farsi sentire, di dimostrare il loro talento a qualcuno che lo apprezzava, al di là dei reali motivi di tale apprezzamento, l'importanza del contesto inizia a mitigarsi. Diffondere il proprio messaggio e arrivare al maggior numero di persone possibile; le strade sono le principali vetrine ma le gallerie, con i loro muri bianchi e puliti, hanno ugualmente bisogno di una carica di colore e di forza

sovversiva. Nonostante questo, l'entrata della street art nel sistema ufficiale, rimane una questione controversa e ampiamente dibattuta⁹⁸. Sono diversi i fattori che entrano in gioco, primo tra tutti quello ideologico⁹⁹. I graffiti sono realizzati nelle strade per un motivo ben preciso e la loro irriducibilità entro limiti da parte delle forze dell'ordine li ha caricati di una forte potenza espressiva; una forza che alcuni ritengono potrebbe venire a diminuire nel chiuso di gallerie e musei. Un discorso simile si potrebbe fare anche per gli stencil e poster: i primi spesso vengono realizzati integrando gli elementi preesistenti dei muri esterni delle città con l'intento di trasmettere un messaggio immediato ai passanti, i poster e i manifesti da sempre sono stati creati per essere esposti nelle strade.

Questo controverso meccanismo legato al fattore ideologico potrebbe essere vero nel caso degli stacchi, azioni sbagliate che hanno giustamente riscosso grandi critiche. In questo caso l'opera staccata con la forza dal muro, senza il diretto consenso dell'artista, per essere esposta in un museo o in una galleria, è un'azione che finisce per privare l'opera del suo valore intrinseco. Altra questione se l'artista decide di realizzare l'opera con l'intento principale di esporla al chiuso degli spazi espositivi. Inoltre la carica dirompente della street art e dei graffiti difficilmente potrebbe esaurirsi negli spazi più istituzionalizzati, al contrario potrebbe apportare una voce differente raccontando la sua storia a chi prima la vedeva con diffidenza. L'entrata di questo linguaggio nei circuiti ufficiali potrebbe aiutare a sovvertire le gerarchie che li caratterizzano. Anche in questo caso però bisogna considerare l'altra faccia della medaglia. I graffiti si sono sviluppati in un periodo di grande crisi economica, nel pieno di una società capitalistico-borghese dedita al consumismo. L'idea che per vedere un pezzo bastasse sedersi su una panchina e aspettare il passaggio di un treno oppure passeggiare per le strade ne faceva un'arte al di fuori dei meccanismi malati del mercato. La sua entrata presso gallerie e musei rischia di renderla preda facile del mercato, com'è già accaduto in numerose circostanze del resto. La storia legata alla protesta contro il potere egemonico rischia ora di essere assimilata a quella principale, con la proliferazione di opere create appositamente per essere vendute. Tuttavia questo fenomeno riguarda principalmente gli artisti più noti come Banksy e Haring, e in generale tutti quelli artisti che sono ormai diventati delle icone, le cui opere vengono considerati dei marchi; per gli altri sussiste ancora una certa diffidenza, la stessa che trattiene le istituzioni museali dal pronunciarsi circa la questione della "musealizzazione" dell'arte di strada. Ancora una volta però la storia e le origini della cultura artistica di strada possono tornare utili per comprendere alcuni di questi

⁹⁸ S. Armstrong, "Street Art", Art essentials, edizione italiana "24 ore cultura", Milano, 2022.

⁹⁹ M. Ricolfi, "Banksy. L'arte come rivoluzione" Luni Editrice, Milano, 2021.

meccanismi complessi e apparentemente paradossali. All'interno del paragrafo si è utilizzata spesso la parola “artista” riferita indiscriminatamente ai writer e agli street artist. Perché probabilmente è giunto il momento di considerare i protagonisti di tale “movimento” per quello che sono. Attualmente non parliamo più di adolescenti che scappano di casa durante la notte per scrivere il proprio nome con l'adrenalina che li spinge ad essere veloci; probabilmente molti attuali writer iniziano ancora così la propria carriera. Invero nel momento in cui si matura e si evolve il proprio stile nonché il proprio talento creativo questi ragazzi sono considerabili come artisti a tutti gli effetti. Quella del writer, o del più dispregiativo “graffitaro” così come street artist sono etichette funzionali al loro studio ed alla loro individuazione, funzionalità finalizzata al contesto accademico e della critica più che al mondo stesso dell'arte di strada. Molti artisti si sono pronunciati in merito, Conor Harrington afferma

“non mi piacciono queste etichette e dunque non mi piace definirmi un artista urban o uno street artist. Sono un artista, semplicemente”¹⁰⁰.

Questo discorso non vale per tutti, sono riscontrabili artisti operanti nello spazio urbano a cui non dispiace essere chiamati writer o street artist. La terminologia di “artista” può aiutare a comprendere la controversa questione legata al mercato dell'arte. Nella storia si sa le opere sono state prodotte anche per essere vendute e per permettere all'artista di vivere del proprio lavoro. Quella del writer originario del Bronx degli anni Ottanta non era un mestiere che gli permetteva di vivere di quel che faceva; nondimeno, con l'incremento dell'interesse verso i loro prodotti, è naturale che in quanto artisti cerchino di vendere la propria arte. Questo, per alcuni, compromette quell'aura di illegalità che ha sempre caratterizzato i prodotti di street art, istituzionalizzazione potrebbe voler dire legalizzazione.

Per comprendere meglio tale punto di vista ho avuto la possibilità di intervistare uno dei più noti artisti italiani, attivo anche nel contesto della strada, ovvero Gionata Gesi conosciuto con il nome d'arte Ozmo. Quest'ultimo già incontrato nella mostra “Cross the street”, un artista che ha svolto una seconda collaborazione con il Macro di Roma, questa volta sulla parete di un palazzo adiacente alla struttura museale con la stupenda opera dal titolo “Voi valete più di molti passeri”. Un'opera significativa e ricca di simboli

“nello schema che ho pensato per il muro del museo Macro di Roma, tratto da una stampa satirica dell'ottocento, vediamo invece una moltitudine di persone schiacciate sotto la

¹⁰⁰ S. Armstrong, “Street Art”, Art essentials, edizione italiana “24 ore cultura”, Milano, 2022, p. 151.

piramide del potere alimentata solamente dal valore economico”¹⁰¹. La scritta “In Art We Trust” riprende l’epiteto sulla banconota da 1 dollaro statunitense, dove in questo caso Art sostituisce God. Un’opera che invita alla riflessione “Grazie all’Arte esiste un Valore altro che possiamo fruire scollegato da quello economico?”¹⁰²

Per Ozmo il “valore dell'arte non è necessariamente attribuito dal contesto. Si parla di street art? Bene, non si usi in contesti istituzionali o legali. Altrimenti si chiami muralismo o semplicemente arte. Si fanno mostre nei musei? Non si usi l'etichetta street art, magari si parli di artisti provenienti da un contesto underground-street art”. Dunque “capisco che le etichette facciano comodo a (quasi) tutti, ma le considero come gli antibiotici: quando creano tolleranza alla lunga distruggono l’organismo che dovevano proteggere”¹⁰³. Forse il rischio più grande sono proprio le etichette affibbate dagli accademici e dai critici, piuttosto che i pericoli insiti nel sistema ufficiale dell'arte, delle cui caratteristiche gli artisti underground sono ben consapevoli. Tuttavia sappiamo che “se non esiste un interesse commerciale ed economico, nessuno si muove per l’Arte e la Poesia”. I più svariati interessi entrano in gioco quando si tratta della street art nonostante questo un fattore rimarrà sempre vero l'immediatezza del linguaggio, si è sempre detto che l'arte di strada possiede un determinato valore proprio grazie al contesto per il quale viene creata, al contempo però questa immediatezza le permette di conferire altrettanti valori ai luoghi in cui le opere sono realizzate, le parole pronunciate da Fab 5 negli anni Ottanta sono ancora incredibilmente vere, l'arte di strada rende tutto più bello.

¹⁰¹ Cfr. <https://www.ozmo.it/2012/09/13/ozmo-macro-museo-roma/>

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Cfr. Intervista completa in appendice a p. 133.

2 Lasciare un segno nella comunità

“Come la tecnologia l’arte crea un altro universo di pensiero e di pratica
contro ed entro quello che esiste”¹⁰⁴.

“L’arte non può cambiare il mondo, ma può contribuire a cambiare
le coscienze e i comportamenti degli uomini e delle donne
che potrebbero cambiare il mondo”¹⁰⁵.

Herbert Marcuse.

Un'arte realmente libera è quella che fa appello alla profondità degli istinti vitali, nella lotta di questi ultimi verso l'oppressione sociale. Secondo tali parole non sorprende che l'opinione di Marcuse definisca un'arte come “rivoluzionaria” quando parla il linguaggio delle persone comuni¹⁰⁶. Quando la creatività si presenta priva di vincoli è in grado di conferire voce non ad una classe particolare ma a tutti, soprattutto a coloro che sono stati oppressi, relegati o dimenticati dalla società ai margini. Come viene affermato in “Eros e civiltà”

“una controcultura sovversiva oggi è concepibile solo in
contraddizione con l’industria artistica dominante e la sua arte
eteronoma”¹⁰⁷.

Nel 1955 Marcuse parlava di “controcultura” un termine che verrà adottato e applicato verso la fine degli anni Sessanta, non solo in ambito sociale ma anche e soprattutto nel contesto culturale. Queste sono parole che hanno ispirato intere generazioni di giovani menti indipendenti, alla luce di quanto accaduto nel Sessantotto questo pensiero acquista più valore in quanto continua ancora ad ispirare le menti contemporanee. Paradossalmente all'interno di questo nuovo contesto l'autonomia del gesto artistico riflette la non libertà degli individui nella società non libera. È difficile parlare di un linguaggio artistico privo di vincoli e realmente libero, la cosiddetta arte di strada però dalle sue origini parla un linguaggio

¹⁰⁴ H. Marcuse “L’uomo a una dimensione. L’Ideologia della società industriale avanzata”, Nuovo Politecnico, Einaudi, Torino, 1967, p. 248.

¹⁰⁵ Ivi, p. 32-33.

¹⁰⁶ H. Marcuse, “La dimensione estetica e altri scritti: un'educazione politica tra rivolta e trascendenza”, 1977.

¹⁰⁷ H. Marcuse “Eros e civiltà”, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2001, p. 52.

schietto, senza filtri o mezze misure; si potrebbe quasi affermare che la Street Art, intesa in senso generale, applichi le parole di Marcuse nella concretezza dei suoi gesti contro il sistema. La sua origine nei margini del Bronx ad esempio, così come di molte altre metropoli in giro per il mondo, ne fanno una “controcultura” eccezionalmente rivoluzionaria. Le sue azioni mirano volontariamente o involontariamente ad attuare un processo di risignificazione territoriale creando un mondo nuovo carico di colori e forme all'interno di quello preesistente razionale, regolare e cementificato.

“Come può l'arte invocare immagini e bisogni di liberazione che raggiungono la dimensione profonda dell'esistenza umana, come può articolare l'esperienza non solo di una classe particolare, ma di tutti gli oppressi?”¹⁰⁸

Queste domande che Marcuse si pone appaiono piuttosto difficili e di complicata risoluzione. Senza dubbio non tutti i tipi di arte possono articolare l'esperienza degli oppressi se non un'arte generata da tale esperienza e proprio per questo maggiormente immediata, priva di gesti concettuali ed eccessivamente filosofeggianti, un'arte contenente tutti quei valori necessari al coinvolgimento delle coscienze. Un'opera astratta sicuramente non trasmetterà un messaggio tanto diretto quanto potrebbe fare un'opera figurativa o simbolica. Nel precedente capitolo si è potuto constatare come l'elemento dell'immediatezza è stato solo uno dei fattori che ha permesso all'iniziale sottocultura dei graffiti writing di avere una tale risonanza globale da perdurare nel corso degli anni. Nel giro di poco tempo dagli Stati Uniti ci siamo spostati verso l'Europa. Si è visto come in Italia tre siano stati i luoghi le cui strade per prime si sono ritrovate percorse dai segni dell'arte di strada ovvero Milano, Roma e Napoli. I fattori che possono aver favorito il suo radicamento sono molteplici: le caratteristiche proprie delle grandi metropoli che portano inevitabilmente a generare differenziazioni di classe sociale, ad escludere alcuni individui dal centro relegandoli nelle dimenticate periferie, il grado di popolosità e la difficoltà di ascoltare tutte le voci comprese quelle degli oppressi, come nel caso di alcune zone della città di Napoli e non solo. Tuttavia si colloca anche un fattore strettamente individuale come nel caso della città di Roma, in cui gallerie private come La Medusa, particolarmente avanguardiste, recepiscono il potenziale del linguaggio creativo dell'arte di strada.

¹⁰⁸ H. Marcuse “The aesthetic dimension toward a critique of marxist aesthetics”, Beacon Press, Boston, 1978, p. 40.

All'interno del seguente capitolo si tratterà nello specifico il ruolo e l'importanza che la creatività urbana riveste all'interno di alcune zone periferiche delle città, attraverso il casus studi proposto di Napoli Est. Si analizzerà la condizione di comunità che sono costrette a vivere in luoghi trascurati dallo Stato e, nonostante questo, dimostrano una grande forza nel bisogno di sentire come loro il luogo in cui abitano, tra palazzine popolari e strade prive di collegamenti; dei luoghi che sembrano al più nonluoghi.

2.1 Dai non luoghi ai luoghi attraverso la creatività urbana

Come descritto da Marc Augé il nonluogo designa due realtà complementari ma distinte: gli spazi costituiti in rapporto a certi fini (trasporto, transito, commercio, tempo libero) e il rapporto che gli individui intrattengono con questi spazi. Parliamo di spazi dell'anonimato e dell'alienazione, ogni giorno più numerosi e frequentati da individui simili ma sostanzialmente soli. Sono molti gli spazi che rientrano all'interno di questa categoria: le infrastrutture per il trasporto come stazioni e aeroporti, con gli stessi mezzi di trasporto pubblico ovvero treni, bus e aerei; i supermercati, le grandi catene alberghiere, i campi profughi. Tuttavia i nonluoghi sono anche altro; all'elenco andrebbero debitamente aggiunte le periferie delle grandi metropoli, per le loro caratteristiche simili agli altri nonluoghi. All'interno di "Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità" l'antropologo evidenzia come l'urbanizzazione sfrenata delle cosiddette megalopoli continui ad estendersi attraverso filamenti urbani. Questi ultimi tendono a saldare le grandi agglomerazioni industriali e commerciali. Dunque le grandi città si definiscono anche sulla base della loro capacità di importare o esportare esseri umani, immagini e messaggi. Ogni elemento viene trattato alla stregua di prodotti generati dalla società di massa, propria dell'era globalizzata: chiunque non riesca a rientrare all'interno di questa spirale ne viene spinto fuori. Precedentemente si è potuta analizzare la pratica del subvertising e la tendenza della Street Art di produrre poster da affiggere nelle strade; si comprende dunque come questo tipo di arte cerchi di adottare il linguaggio consumistico criticandolo attraverso le sue stesse immagini, grazie all'ironia e alla provocazione. Parlare lo stesso linguaggio con fini differenti.

L'importanza dei grandi spazi urbanizzati si misura ormai sulla qualità e quantità delle infrastrutture presenti: ecco dunque che molte periferie, avendo appena un collegamento autobus oppure una piccolissima stazione ferroviaria con appena due binari, rendono difficile la partecipazione sociale degli individui che vi risiedono. Nella realtà tuttavia non esistono luoghi o nonluoghi nel senso assoluto, parliamo di un termine atto alla misurazione del grado di socialità e di simbolizzazione di un dato spazio¹⁰⁹. Un modello che invita alla riflessione: esistono ancora i luoghi veri e propri, produttori di identità e relazioni, oppure ci stiamo sempre più spostando verso un aumento dei nonluoghi? L'estetica razionalista, affermata successivamente al secondo dopoguerra, ha inferto un duro colpo alla progettazione di città sempre più impersonali. Alcune comunità attualmente cercano di

¹⁰⁹ M. Augé "Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità", Elèuthera, 2009.

opporsi all'architettura del cemento, del vetro e dell'acciaio proprio attraverso il mezzo più potente che si possa adottare ovvero la creatività. Ancora una volta appare opportuno chiedersi quanto si possa considerare vandalismo una tag su un muro. Molti non riescono a comprendere il senso di un simile “imbrattamento” immotivato. Tuttavia il problema è realmente quel pezzo con lettere giganti e colorate, quello stencil provocatorio e satirico, oppure sono piuttosto le pareti scrostate sulle quali vengono realizzate queste opere e le gallerie della metro con i tabelloni spaccati? Come afferma Augè “condividiamo tutti uno spazio ridotto che trattiamo male”¹¹⁰.

Spesso accanto al termine “globalizzazione” si affianca quello di “mondializzazione”¹¹¹ un modello fin troppo ideale data la sua limitata applicabilità alle nazioni sviluppate, escludendo sempre dal discorso quelle in via di sviluppo. Tuttavia neanche gli Stati più sviluppati sfuggono al paradosso da loro stesse creato. Il mondo attuale viene presentato come un luogo in cui le antiche frontiere sono state teoricamente cancellate a favore di una maggiore unione. Possiamo affermare di esserci avvicinati all'ideale romantico dell'universalismo e quindi della mondializzazione? Si è ormai a conoscenza dei meccanismi insiti nella globalizzazione per cui ad una maggiore diffusione di reti si produce contemporaneamente un'omogeneizzazione straniante correlata dall'inevitabile esclusione di alcuni individui. Le reti difficilmente possono raggiungere tutti i luoghi del mondo, se non in uno scenario totalmente utopico. In ambito socio-politico il concetto di frontiera persiste: un luogo comune che perdura anche nelle menti di alcuni popoli. Nonostante lo sviluppo di una coscienza in qualche modo comune, le differenze sociali tra ricchi e poveri persistono così come i confini tanto reali quanto soprattutto immaginari. Questi confini o frontiere non caratterizzano solo la realtà globale e nazionale ma anche la realtà locale. Il tessuto urbano è ormai fortemente variegato e lacerato. Per questo nelle città si parla spesso di “quartieri difficili”, solitamente un'etichetta affibbiata dal centro, per il quale molti quartieri o periferie appaiono esteticamente disordinati tanto da rappresentare un problema. La soluzione? Abbandonarli a sé stessi creando ancora più marginalità, come si è potuto osservare nel fantomatico caso delle “finestre rotte”. Le torri di uffici e appartamenti educano lo sguardo. Dunque se l'architettura urbana è parte integrante del sistema, un'arte difficilmente gestibile come la Street art, posta teoricamente in antitesi rispetto all'industria dominante, può ispirare in parte il cambiamento. Alla stregua di quanto affermato da Roland Barthes per cui un muro richiama la parola, anche Augè sostiene che la solitudine dei nonluoghi può essere mitigata

¹¹⁰ M. Augè “Nonluoghi”, Elèuthera, 2018, p. 10.

¹¹¹ Ibidem.

dalla mediazione, che stabilisce un legame degli individui con il loro ambiente nello spazio del nonluogo. Questa mediazione passa attraverso parole ovvero testi, come quelli dell'arte di strada. Ciononostante le periferie, queste zone di frontiera apparentemente impregnate di illegalità e caratterizzate da degrado fisico e morale, sono spesso luoghi densi, vitali, ricchi di energia e di avanguardie che fanno della resistenza la propria parola d'ordine. Non a caso la Street art si evolve dal graffitismo e dal writing, nati per e dalle periferie come reazione al sistema dominante. Da questi luoghi derivano sperimentazioni di gestione del territorio particolarmente alternative, attività autogestite a causa del disimpegno statale, come affermato anche da Ozmo “purtroppo se non esiste un interesse commerciale ed economico, nessuno si muove per l'Arte, la Poesia”¹¹². Lo stesso vale per tutte quelle aree marginali che sembrano non essere fondamentali per il funzionamento della “città-mondo” globalizzata. Ricordando quanto affermato da Lady Pink all'interno del film *Wild style*: “stiamo cercando di lasciare un segno, di fare qualcosa per la comunità”. Lasciare un segno per e nella comunità è ciò che gli artisti stanno facendo tramite il linguaggio della Street art all'interno di queste zone sottoposte a degrado. Parliamo di azioni site-specific con murales e stencil che spesso raccontano la cultura del territorio, un'arte che vuole parlare a tutti rendendo i suoi messaggi facilmente leggibili così come le sue storie. Attraverso queste azioni diviene una pratica sociale che riscrive il paesaggio urbano attraverso azioni di autoaffermazione identitaria, non solo del singolo writer ma di un'intera comunità. Anche in tal caso però il paradosso che accompagna la storia di questo sovversivo linguaggio artistico continua. Quando si parla di “creativi urbani” che collaborano con la locale giunta comunale per realizzare stencil o interi murales per quella comunità piuttosto che per quel quartiere specifico, gli articoli dei giornali accennano sempre ad una parola che apparentemente sembrerebbe stonare con l'arte di strada ovvero “istituzionalizzazione”. Al di là della semplice constatazione per cui è bene prendere con le pinze quanto scritto sui quotidiani, per quale motivo gli artisti collaborano con gli enti statali, i quali decidono quale muro concedere per l'esecuzione di un murales? Non dovrebbe essere una pratica improvvisa, eseguita di nascosto, e perché lo Stato che prima tanto criticava questo linguaggio ora sembrerebbe ricercarlo?

Nel seguente capitolo si cercherà di rispondere a queste e altre domande, solo in apparenza controverse. L'impiego della Street art e la collaborazione degli artisti all'interno delle pratiche di recupero urbano è stato adottato e sta continuando ad essere adottato all'interno

¹¹² Cfr. Intervista complete in appendice a p. 133.

di molte metropoli. Il casus studi proposto però pone l'attenzione in una delle zone più marginali della città di Napoli ovvero Napoli est e il quartiere di Ponticelli. Dagli anni Settanta e Ottanta la città di Napoli assiste al susseguirsi di numerosi artisti, sia italiani che internazionali, i quali passando per i suoi quartieri lasciano traccia della propria poesia figurativa. Dal napoletano Diego Miedo al casertano Zolta, dalle figure antropomorfe di Ciop&Kaf alle figure di Alice Pasquini, dalla Madonna con la pistola di Banksy alle numerose opere di Pignon-Ernest, di C215, Jorit e molti altri¹¹³. Tutti hanno contribuito a mostrare la storia di una città con luci e ombre, come tutte del resto. Già dagli anni Sessanta il romano Felice Pignataro decide di stabilirsi a Napoli concentrando la maggior parte della sua produzione nel quartiere di Scampia, conosciuto purtroppo per il disagio e la marginalità a cui i cittadini sono sottoposti. L'esempio di Pignataro è molto importante e merita menzione in quanto uno dei primi a fondare un gruppo per "risvegliare"¹¹⁴ le coscienze soprattutto dei più giovani, promuovendo un percorso di riflessione e crescita grazie all'arte¹¹⁵. Molti dei murales creati da Felice Pignataro sono stati realizzati con l'aiuto dei ragazzi delle scuole del posto. Dove lo Stato non fa nulla per generare cambiamento arriva il singolo, come un artista, oppure un gruppo di individui, come la comunità locale. Molti giovani provenienti da queste particolari realtà approdano all'arte come via di salvezza per svincolarsi dal pericolo di cadere nel circolo vizioso della criminalità. Gli artisti, compresi quelli internazionali, sono stati sicuramente affascinati dalla cultura della città, dal suo spirito anarchico e da una storia unica e ancora tanto viva da poter essere respirata a pieni polmoni dalle arterie principali fino ai vicoletti più stretti e nascosti. Basti pensare all'intervento dell'argentino Bosoletti che ha realizzato la sirena Partenope a Materdei, anche in questo caso l'opera è stata voluta e finanziata dai residenti del quartiere.

La storia della Street art in Italia si evolve e diffonde anche grazie al ruolo centrale ricoperto dai centri sociali occupati in città come Roma, Milano, Bologna e Napoli. Questi possono essere definiti dei veri e propri luoghi dotati di carattere, generatori di identità e relazioni; invero i murales qui realizzati rispecchiano le battaglie sociali e culturali, si riappropriano di spazi e restituiscono identità e indipendenza come nel caso dell'Officina 99 a Napoli. Ritornando però a Napoli est, il percorso che conduce in questa zona della città, in quartieri come Ponticelli, appare piuttosto esemplificativo di quanto ancora sussistano le separazioni

¹¹³ Cfr. <https://www.racnamagazine.it/la-street-art-a-napoli-europa/> S. Scardapane "La Street Art tra Napoli e l'Europa" Racna Magazine, 2018.

¹¹⁴ Cfr. <https://www.felicepignataro.org/gridas>

¹¹⁵ Cfr. Intervista completa in appendice a p. 117.

tra il centro e la periferia, anche se queste distanze riguardano appena qualche metro. Ponticelli è uno dei quartieri che costituiscono la città di Napoli così come la zona di Mergellina, dei Quartieri Spagnoli o del Rione Sanità, giusto per citarne alcuni. Mentre questi ultimi tre sono soggetti a maggiore interesse, Ponticelli sembrerebbe essere quella zona periferica che non apporta un reale contributo al centro. Tutto questo è piuttosto ironico dato che si trova subito dietro il Centro Direzionale della città, unico luogo dotato di grattacieli avanguardisti e palazzi pieni di uffici statali. Dall'alto di tutti quei piani che svettano verso il cielo come si può non guardare la desolazione dello spazio circostante?

Ponticelli è collegato al centro con qualche bus che passa sporadicamente e con una linea della Circumvesuviana la cui stazione si presenta deserta, con tabelloni fuori funzione e con treni che passano, se puntuali, ogni due o tre ore, il tutto correlato da una buona dose di rischio dovuta alla pericolosità della zona che assiste a furti e svariate tipologie di crimini. Dunque se non si possiede una macchina lo spostamento appare piuttosto complicato, tanto che la gente del posto quando deve spostarsi di qualche chilometro per andare verso il centro afferma di dirigersi a Napoli, come se non si considerassero parte integrante della città.

Sarebbe bene richiamare l'immagine del quartiere teorizzato da Wilson e Kelling. Sono riscontrabili delle similitudini tra quel modello degli anni Ottanta e questo quartiere, come tanti se ne possono contare in giro per l'Italia. Da una finestra rotta e non aggiustata all'abbandono di un edificio si generano tutta una serie di comportamenti criminali e irresponsabili con conseguente aumento del pericolo. Ancora una volta il disordine la fa da padrone e il pattugliamento della polizia non conferisce neanche più la credibilità di una fittizia diminuzione del pericolo. La colpa è dei writer che imbrattato i muri di una galleria della Circumvesuviana (vedi fig. 4) già posta in stato disastroso o dell'abbandono di chi non vuole vedere pur conoscendo la situazione?



4. Stazione di Ponticelli, Circumvesuviana.

Eppure il reale disordine appare piuttosto evidente con mostri di cemento dismessi e abbandonati a metà costruzione, con piante rampicanti ed erbacce che ne ricoprono i dintorni, poche attività commerciali come farmacie e negozietti, strade come zone di passaggio in cui è bene non fermarsi, nessun parco giochi o giardinetto per lo svago dei bambini. Curare le apparenze non aiuterebbe a cambiare la situazione; ridipingere una parete se ammuffita è un gesto vano, estirpare le erbacce una volta all'anno non impedisce la loro ricrescita. Eppure c'è una comunità che nonostante tutto cerca di rendere più vivibile il luogo in cui abita. Basti citare il noto caso del Parco dei Murales (vedi fig. 5), un complesso abitativo fatto di palazzine popolari che, nel corso degli ultimi anni, è stato oggetto di un piano di risanamento attraverso la collaborazione di “Inward. Osservatorio sulla creatività urbana”, organizzazione con sede proprio a Ponticelli, assieme ai residenti del parco.



5. Ingresso al Parco Aldo Merola noto come Parco dei Murales, Ponticelli.

Otto murales ricoprono altrettante facciate dei palazzoni in cemento; sono opere che raccontano storie diverse, che trasmettono messaggi di speranza e valori universali. Si potrà obiettare che un murale eseguito su una parete non apporti un reale cambiamento o aiuto se non curando le solite apparenze, non è questo il caso e l'intervista concessa dalla Dottoressa Silvia Scardapane, grazie alla disponibilità sua e del Direttore Luca Borriello, potrà fare luce in merito alla questione.

2.2 Inward. Osservatorio sulla creatività urbana

L'organizzazione nasce come gruppo informale verso la fine degli anni Novanta e gli inizi del Duemila con il nome "Evoluzioni". Un gruppo composto da writers e rappers che venivano dal mondo Hip Hop ed erano strettamente legati al graffiti writing. Questo è un fattore molto importante in quanto designa l'origine di un'organizzazione nata da individui che conoscevano questo mondo dall'interno, ne erano anzi parte integrante. Il nome "Inward" suggerisce proprio questo: il termine indica "inward" ovvero "rivolto dentro di sé" ma anche "in ward" dunque "nel quartiere"¹¹⁶. Si inizia con l'intento di valorizzare un gesto non

¹¹⁶ Cfr. <http://www.inward.it/organizzazione/>

prettamente italiano ma che si stava evolvendo proprio in quegli anni anche in Italia. Da questo momento si sono organizzati svariati eventi, uno dei primi è “Circumwriting”. Nonostante l'informalità del gruppo, questo evento è stato uno dei primi nella zona di Napoli ad aver messo in relazione un gruppo di writers con un Ente statale, in questo caso la Circumvesuviana. Al posto di realizzare graffiti in modo illegale, i writers hanno cercato di ricavarsi uno spazio all'interno delle numerose stazioni per valorizzare questo linguaggio creativo.

“La questione era come sensibilizzare il pubblico alla conoscenza di un fenomeno che all'epoca era molto collegato al vandalismo”¹¹⁷.

Dal Duemila molte situazioni si sono evolute, non tanto verso una completa accettazione del fenomeno (la maggior parte degli artisti continuavano a realizzare opere illegali); tuttavia le jam “legali” divengono sempre più numerose con writers che avevano a disposizione il proprio spazio e il proprio pezzo di muro. Il nome di “Osservatorio sulla creatività urbana” è stato adottato nel 2006 quando i due principali direttori Luca Borriello e Salvatore Veroti, assieme ad un terzo membro dell'associazione Roberto Race, hanno cercato di immettere questa espressione all'interno del dibattito pubblico, proponendola all'interno di un comunicato in occasione degli Stati generali sulla creatività urbana, in collaborazione con il governo.

“Questo nome, Creatività urbana, utilizzato per cercare di leggere in maniera positiva il fenomeno, è una sorta di nome ombrello utilizzato per indicare tre tipologie di fenomeni che sono: graffiti writing, street art e Nuovo muralismo”¹¹⁸.

Tutti e tre questi fenomeni sono differenti per le loro origini, la loro storia, il loro processo creativo, eppure graffiti writing e Street art sono per certi versi affini, mentre il muralismo ha una storia leggermente differente alle sue spalle

“quello che ho chiamato Nuovo Muralismo possiede un motivo specifico. Anche storicamente il Muralismo è sempre esistito. Il muralismo sia italiano che messicano hanno intenti di comunicazione,

¹¹⁷ Cfr. Intervista completa in appendice a p. 117.

¹¹⁸ Ibidem.

informazione e una sorta di nazionalizzazione delle masse; cambiano la modalità e gli ideali con cui loro si esprimono, ma gli intenti sono gli stessi”¹¹⁹.

Nel corso degli anni però il muralismo si è aperto verso nuovi tipi di socialità. Gli ideali caratterizzanti il moderno muralismo, attualmente definito come Nuovo Muralismo, sono piuttosto diversi rispetto a quanto si è assistito durante il primo trentennio del Novecento. Già nel 1989 nella città di Pisa viene eseguito il murale “Tuttomondo” di Keith Haring, uno dei più importanti esponenti del graffitismo newyorkese (a quei tempi la terminologia attualmente in uso di “Street art” non era ancora stata ufficialmente coniata). Quest'opera può essere vista come uno dei primi lavori di grande importanza a rientrare nell'ambito del Nuovo Muralismo, atta a designare il fenomeno di rinascita delle opere murali. Abbiamo potuto constatare che già in Messico e poi nell'Italia fascista si eseguivano intere pareti dipinte su commissione; quindi quanto fatto da Haring potrebbe non essere una novità, ma la spinta innovativa si trova proprio nella differenza di pensiero, nella motivazione e anche nel cambiamento del gesto creativo. Agli inizi del Novecento il muralismo era strettamente correlato al potere statale, gli artisti non agivano indipendentemente ma si muovevano alla base di commissioni, dunque è normale constatare, come afferma la dottoressa Scardapane

“penso che il più grande errore nella lettura del fenomeno attuale è il fatto che si creda di avere adesso l'istituzionalizzazione, attualmente è solo più visibile, ma nella realtà si colloca tutta una storicità che coincide con il fatto che attualmente non c'è ancora una bibliografia chiara perché in un certo senso si sta costruendo”¹²⁰.

Parliamo di una bibliografia più utile ai ricercatori che agli artisti stessi, basti pensare che il principale volume per importanza attribuita dai writers è Subway Art, che si mostra alla stregua di un puntuale album fotografico. In qualsiasi ambito di ricerca le parole si sa rivestono una certa importanza; come storici dell'arte non si può fare a meno di determinate questioni come quelle della nomenclatura. Categorizzare e classificare ogni cosa aiuta ad inquadrare e definire un certo fenomeno. Durante gli anni in cui la “creatività urbana” è stata fraintesa, associata a gesti vandalici o etichettata, la sua identificazione così sfuggente è stata

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ Ibidem.

il prodotto di un tentativo di inquadrare tale linguaggio all'interno di una terminologia ben precisa. Tuttavia questo settore non si presta alle facili e univoche nomenclature, le sue contraddizioni permeano ogni aspetto aprendosi ai paradossi, a miti autoalimentati, ad artisti che non vogliono essere definiti tali mentre altri non vogliono essere chiamati Street artists. Tutto questo è difficile da accettare per lo studio accademico, da sempre troppo adagiato su griglie e schemi precisi di analisi e approccio al mondo. Anche in tal senso il lavoro teorico portato avanti da Inward è esemplare, come nel caso dell'identificazione dell'artista, per meglio dire “creativo urbano”:

“molto spesso utilizziamo la definizione, che può non piacere, di creativo urbano. Molti writers non vogliono essere definiti artisti, sarebbe per loro come pressare un'indole che storicamente li porta ad essere indicati come writer, invece loro preferiscono quella denominazione”¹²¹.

Dunque analizzando la questione

“non vuoi essere definito artista e non vuoi essere ritenuto tale, tuttavia è imprescindibile considerare la tua creatività e quindi cercare di utilizzare questa espressione non per etichettarti e non perché si abbia bisogno di definizione (loro non hanno bisogno di tutto questo), però ne ha bisogno il mondo accademico”¹²².

Ecco che si ritorna allo snodo principale della questione, secondo quanto evidenziato nell'introduzione, il vero problema potrebbe non essere il tanto criticato fenomeno dell'istituzionalizzazione quanto la chiusura mentale nell'accademismo, che nonostante i tempi moderni persiste nel voler costruire pilastri sicuri su un territorio fragile. Non tutto può essere univocamente definito ed identificato, forse uno dei lati più interessanti di queste tendenze artistiche è proprio la loro difficoltà ad essere incanalate in un unico grande insieme. “Il linguaggio muta per esigenza, com'è sempre mutato nella storia dell'arte, questo anche perché cambiano i mezzi di sviluppo e di conoscenza”, gli artisti così come l'arte che producono non si possono incastrare in alcun margine, è un'arte che non ammette confini, non si può relegare; certo è nata e si è evoluta proprio grazie al linguaggio dei margini e in questi ultimi continua ad operare ma è un'arte “esplosiva” che perviene ad ogni tipologia di

¹²¹ Ibidem.

¹²² Ibidem.

ambiente. I linguaggi mutano tuttavia lo stato di abbandono in cui sono sottoposti questi territori, così come le persone che vi abitano, fornisce un'ideale concreto al pensiero di bell hooks, scrittrice e attivista statunitense. Ancora una volta il linguaggio già citato da Barthes e Augè come soluzione all'impersonalità, sale nuovamente alla ribalta quando hooks afferma “il linguaggio è anche un luogo di lotta”¹²³, probabilmente è una delle armi più forti che si possano adoperare, lo strumento che gli oppressi sfruttano per riconoscersi, per riprendere possesso di sé stessi. Le parole sono resistenza, azione, lotta, per il loro tramite si possono costruire nuovi luoghi entro quelli esistenti. Invero la parola è anche memoria tramandata da generazione in generazione, come una sorta di monito e insegnamento. All'interno della pratica esercitata dal linguaggio, di questa nuova creazione territoriale, si avverte sempre una tensione atta ad esprimere il bisogno di dedicare spazi alla memoria, dove si possa recuperare il passato. Tutto questo per modificare la realtà del presente in modo positivo. Parafrasando il pensiero di “casa” posto da bell hooks e collocandolo all'interno del nostro contesto si può ugualmente affermare che per questi luoghi marginali “casa è in nessun luogo”¹²⁴, perché spesso i sentimenti più noti sono alienazione e smarrimento, tipici di tutti quei nonluoghi privi di personalità e di vita. Dunque “casa” non è solo un luogo ma è un elemento che possiede svariate posizioni “uno spazio in cui si scoprono nuovi modi di vedere la realtà, le frontiere della differenza”. In questi spazi, ricchi di prospettive differenti, è opportuno armarsi e agire “le nostre vite dipendono dalla nostra capacità di concettualizzare alternative, spesso improvvisando”. Per hooks questo luogo è proprio il margine; uno spazio ricco di potenzialità e alternative che devono essere scoperte e svelate. In questi luoghi è difficile trovare ciò che possa realmente definirsi casa, sembrerebbe anzi un paradosso chiamare uno spazio di confine, di nessuno come “casa” eppure è ugualmente un luogo vivo, nonostante il pericolo sia sempre dietro l'angolo, è la comunità che gli conferisce vita. Spesso queste comunità vivono una situazione paradossale, essere nel margine significa appartenere al corpo principale pur essendone esterni. I binari così come le strade asfaltate, i muri pieni di erbacce, i cavalcavia per le auto, sono i segni tangibili di un confine non nettamente tracciato o dichiarato ma la cui ombra aleggia inesorabile. Dall'altra parte si colloca il centro, un luogo in cui andare temporaneamente, se non si possiede un certo patrimonio che consenta una vita agiata. Questa panoramica è applicabile a molte periferie di città internazionali, come il caso di Ponticelli a Napoli. Attraverso la sua visione hooks non vuole delineare il margine come un luogo di privazione ma come il luogo della resistenza vera e

¹²³ bell hooks, “Elogio del Mergine”, Feltrinelli, Milano 1998, p. 63.

¹²⁴ Ivi, p. 66.

propria, ricco di possibilità. Queste ultime sono le soluzioni spesse volte adottate dalle singole comunità per rendere più vivibile e per sentire proprio lo spazio che abitano. Gli oppressi lottano sempre per la loro libertà di espressione, come quei ragazzini nel Bronx degli anni Ottanta, lontani anni luce dal ricco centro propulsore della città di New York, fuori da questo mondo eppure vicino ad esso.

“Gli spazi possono essere reali e immaginari. Possono raccontare storie e spiegare le storie. Gli spazi possono essere interrotti e trasformati attraverso pratiche artistiche e letterarie. Degli spazi ci si può appropriare”¹²⁵

Quest'ultimo elemento è proprio ciò che si cela dietro le pratiche di impiego della Street art nel risanamento di questi spazi abbandonati. Una riappropriazione di un territorio altrimenti alienato, una trasformazione attraverso una pratica di creazione.

“La nostra trasformazione, individuale e collettiva, avviene attraverso la costruzione di uno spazio creativo radicale, capace di affermare e sostenere la nostra soggettività, di riassegnarci una posizione nuova da cui poter articolare il nostro senso del mondo”¹²⁶.

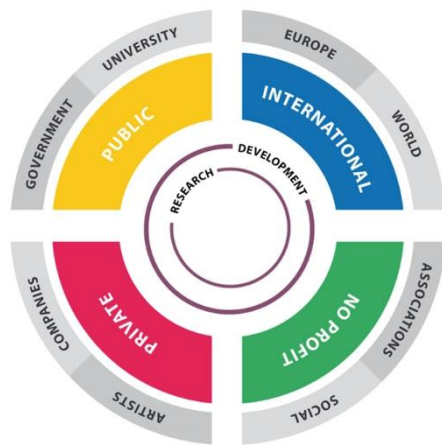
Analizzando il lavoro promosso dall'Osservatorio Inward si comprende come tale organizzazione abbia lavorato e ragionato su quanto la pratica della creatività urbana, se realizzata nelle periferie e all'interno di contesti generalmente sensibili, possa avere la forza di creare nuove identità. Da qui nascono i progetti di creatività urbana per il sociale di cui il Parco dei Murales a Ponticelli può essere visto come esempio emblematico. Quest'ultimo lavoro, avendo a che vedere con i residenti di un complesso costituito da otto edifici di edilizia pubblica, coinvolge la visione di sé stessi in relazione all'ambiente in cui si vive. Spesso nelle periferie le persone abitano ma non riescono a vivere realmente. Per avere opportunità di studio e lavoro migliori bisogna sempre spostarsi verso il centro città, nelle prospettive più rosee, se non abbandonare il proprio paese per una meta più lontana “dunque tali progetti possono aiutare, se fatti collettivamente, a dare una nuova lettura e un valore a sé stessi”¹²⁷.

¹²⁵ Ivi, p. 72.

¹²⁶ Ivi, p. 73.

¹²⁷ Cfr. Intervista completa in appendice a p. 117.

Il Parco Aldo Merola, attualmente noto con il nome Parco dei Murales, rientra all'interno di quel modello organizzativo con cui l'associazione si esprime. Tale modello è organizzato in quattro settori: pubblico, no profit, privato ed educazione. Sono quattro punti in cui è parso necessario capire come valorizzare l'espressione artistica tipica della creatività urbana. Sono tutte realtà che mutano nel corso del tempo, così come devono mutare gli approcci e i metodi di azione. Un modello dinamico che permette all'organizzazione di non rimanere chiusa all'interno di settori distinti.



6. Modello nazionale di valorizzazione della creatività Urbana, ideato e promosso da INWARD

Per questo motivo si parla di “osservatorio”, in quanto Inward ha contribuito non solo alla valorizzazione del fenomeno tramite progetti concreti e trasversali ma ha anche eseguito osservazioni analitiche, studi e ricerche. Il modello è stato presentato nel 2011 agli Stati generali sulla creatività urbana. Questi ultimi sono nati successivamente alla collaborazione di Inward con la Presidenza del Consiglio dei Ministri, dirigendo il Tavolo Tecnico sulla creatività urbana. Seguendo la linea di pensiero con cui l’International Network on Writing Art Research and Development (Inward) agisce, si comprende quanto sia ancora molto importante effettuare ricerche puntuali sul campo perché dall'esterno questa tematica, seppur nota e ormai “gettonata”, subisce ancora un trattamento sbagliato; se ne parla male e si studia male, seguendo ancora luoghi comuni e determinati miti del tutto falsi. Dunque Inward grazie al sostegno dell’UNAR, Ufficio Nazionale Antidiscriminazioni Razziali della Presidenza del Consiglio dei Ministri e il supporto tecnico degli assessorati al Decoro Urbano e alle Politiche Sociali del Comune di Napoli, dal 2015 fino al 2018 lavora al processo di riqualificazione artistica e rigenerazione sociale del Parco dei Murales. Parliamo

di un complesso abitativo sconosciuto che grazie al progredire di questo lavoro, tramite la divulgazione di notizie da parte dei media, è riuscito a rendere degno di nota questo nuovo parco ricco di murales. Tutto questo ha certamente cambiato la percezione del luogo che i più piccoli così come gli adulti avevano. Ancora una volta però non si stanno curando semplicemente le apparenze perché si è fatto molto di più. Ogni murales è stato realizzato seguendo un progetto specifico: ogni opera ha visto l'organizzazione di laboratori, spesso promossi dagli stessi artisti, per coinvolgere i bambini e le famiglie del parco. In questo modo si sono riscoperti valori comunitari lavorando assieme e collaborando a restituire dignità ad un luogo abbandonato a sé stesso.

2.2.1 Parco dei Murales

Il primo murales è stato realizzato da Jorit Agoch, è la prima grande facciata ad essere realizzata a Napoli all'inizio di questo progetto nel 2015. Il titolo dell'opera "Ael. Tutt'egual song'e criature" mostra il viso della piccola Ael che l'artista ha personalmente incontrato in un campo rom nel quartiere di Scampia. Il viso timido e dai tratti dolci della bambina, soprannominata affettuosamente "La Zingarella", è il primo ad accogliere chiunque entri all'interno del parco Aldo Merola. Ael si mostra con uno sguardo consapevole circa l'importanza di un futuro migliore se accompagnato dalla cultura e dall'istruzione. Quest'ultima simboleggiata dai libri in basso, ciò che dovrebbe essere un diritto appare piuttosto una lotta per tutti i figli di migranti, eppure tutti appartengono alla stessa tribù umana. Una filosofia che Jorit puntualmente rappresenta tramite i due segni rossi sulle guance dei suoi ritratti, un rito di appartenenza alla stessa tribù. Questo rito della scarnificazione, che permette a un individuo di passare dall'infanzia all'età adulta entrando ufficialmente nella tribù, Jorit lo apprende dai suoi viaggi in Africa¹²⁸.

¹²⁸ Cfr. Parco dei Murales: <http://www.parcodemurales.it/arte/archivio-opere/ael-tuttequal-songe-criature/>



7. Jorit Agoch, "Ael. Tutt'egual song'e criature", Ponticelli 2015.

La piccola trottola in legno, tra i libri in basso a destra, ha poi fornito ispirazione per il secondo murales eseguito da Zed1 "A pazziella n man' 'e criature". In questo caso l'artista ha composto i vari elementi del murale raccogliendo suggestioni dei residenti del posto. Così come l'istruzione anche il gioco è una parte fondamentale per la qualità di vita dei minori. L'opera però invita a riflettere su quanto siano cambiati attualmente i giochi dei bambini, su quanto procurino sempre più alienazione e solitudine. La figura di Pulcinella, al centro della composizione, è un richiamo alla tradizione napoletana ma anche a Pinocchio nel suo essere stato rappresentato in modo simile ad un burattino, le cui braccia sono avvinghiate ad un moderno joystick. Il piccolo burattino vuole evitare di cadere, come risucchiato dalla gravità, nel mezzo di tutti quei giochini vecchi e in parte già distrutti e magari dimenticati. Del resto

burattini, elfi e personaggi immaginari popolano lo scenario fantastico della produzione artistica di Zed1¹²⁹.



8 Zed1 "A pazziella n man' 'e criature", Ponticelli 2015.

Nella facciata accanto si può incontrare il murale di Mattia Campo Dall'Orto dal titolo "Lo trattenemiento de' peccerille" in cui la lettura è proposta come stimolo alla fantasia e ripensamento creativo della realtà. L'artista per eseguire quest'opera ha scelto di fotografare liberamente i residenti del parco per trasformarli in personaggi di una storia narrata attraverso forme e colori. In alto a destra è recato un omaggio a Umberto Eco nella frase "la lettura è un'immortalità all'indietro". La lettura può ispirare i più piccoli verso differenti modelli di vita. Infatti due bambini sono rappresentati con un libro aperto tra le mani, lo

¹²⁹ Cfr. Parco dei Murales: <http://www.parcodemurales.it/arte/archivio-opere/a-pazziella-n-man-e-criature/>

sguardo concentrato nella lettura. Sopra di loro sono disposte diverse figure fantasiose come svelati al mondo reale dalla fiaba letta dai due bambini: vecchi saggi, principessine, un cane con le ali, popolani. Il libro è “Lo Cunto de li cunti” di Giambattista Basile. Durante l'inaugurazione un attore ha interpretato una delle storie contenute nel volume. Successivamente all'intervento dell'artista e all'inaugurazione dell'opera, è stato deciso di iniziare un'operazione socio-culturale condivisa: è stato donato proprio il libro di Giambattista Basile per stimolare alla lettura, a quattro bambini, uno per palazzina con l'intento di far partire un circuito virtuoso per cui tutti i bambini del parco potessero leggere e sognare tra le pagine di un libro, al di fuori di una realtà degradata¹³⁰.



9. Mattia Campo Dall'Orto “Lo trattenemiento de' peccerille”, Ponticelli 2015.

Legato alla famiglia è anche il valore della maternità, all'interno di contesti difficili in cui ragazze adolescenti si ritrovano a diventare mamme e crescere figli in situazioni economiche precarie.

Questa è la tematica scelta dall'artista La Fille Bertha nell'opera “A Mamm’ e Tutt'e Mamm”. Anche in questo caso il murale è scaturito da una serie di laboratori che hanno coinvolto i

¹³⁰ Cfr. Parco dei Murales: <http://www.parcodemurales.it/arte/archivio-opere/lo-trattenemiento-de-peccerille/>

bambini del posto con le madri. I volontari del Servizio Civile Nazionale e il team di Inward hanno permesso di trasformare le idee di questa piccola comunità in un'opera d'arte. Tramite svariate attività di disegno, fotografia e lettura, sono emersi nuovi valori e passioni, tutti input raccolti dall'artista durante uno degli incontri laboratoriali; stimoli poi rielaborati all'interno del coloratissimo murale, che si caratterizza per figure leggere, senza peso all'interno di una dimensione senza tempo. Un'icona femminile, al centro della composizione, sembra proteggere e accogliere tra le sue braccia due bambini, due figli. Una rivisitazione della “Madonna della Misericordia” famosa nella versione realizzata da Piero della Francesca, con l'intento di rappresentare la maternità come dono e non come peso¹³¹.



10. *La Fille Bertha* “A Mamm’ e Tutt’e Mamm”, Ponticelli 2015.

Accanto a questo murale si trova il quinto realizzato da Daniele Nitti, in arte Hope, “Je sto vicino a te”. Successivamente al termine dei laboratori per il precedente murales, tra le altre tematiche, sono emersi pensieri riguardanti l'importanza della collaborazione per stare bene

¹³¹ Cfr. Parco dei Murales: <http://www.parcodemurales.it/arte/archivio-opere/a-mamm-e-tutt-e-mamm/>

nella collettività di un complesso abitativo. Queste esigenze sono state sviluppate da Daniele Nitti nella sua opera. Su uno sfondo stellato si staglia un piccolo villaggio stilizzato, dalle forme essenziali, una probabile metafora per la periferia, che si manifesta attraverso le forme di un luogo sospeso, tra casette e piccole stradine popolate da svariati personaggi. Tutti occupati nelle loro faccende quotidiane, sembrano vivere e collaborare in pace, come il rapporto di fratellanza che dovrebbe unire i componenti di una comunità. Il titolo dell'opera è un omaggio al cantante napoletano Pino Daniele, anche in questo caso per esprimere l'importanza di poter contare gli uni sugli altri. Una tematica così importante viene narrata con la leggerezza che caratterizza le produzioni di Hope¹³², ambientazioni che mostrano spazi surreali all'interno di un ambiente sospeso. Le costellazioni tanto magiche quanto reali, nella loro semplicità, rivelano l'incanto, la purezza e l'emozione che non si dovrebbero mai perdere del tutto nella propria vita.



11. Daniele Hope Nitti, "Je sto vicino a te", Ponticelli.

Altra facciata questa volta è stata realizzata da Zeus40 artista nato e cresciuto proprio a Napoli Est, con l'opera dal titolo "Cura 'e paure", in ordine di tempo questo è stato l'ottavo intervento, dedicato all'importanza della cura. Sulla facciata sono state realizzate delle

¹³² Cfr. Parco dei Murales: <http://www.parcodemurales.it/arte/archivio-opere/je-sto-vicino-a-te/>

silhouette di quattro abitanti del Parco che hanno posato come modelli per l'artista attraverso degli scatti fotografici. Zeus40 ha deciso di rappresentare una famiglia, quella del Parco dei Murales. In questo modo si vede la famiglia non solo come nucleo privato ma come insieme di persone con cui si condivide un Parco o un quartiere. L'opera quindi nasce con l'intento di condividere il fondamentale messaggio di cura del territorio oltre che di una comunità¹³³.



12 Zeus40 "Cura 'e paure", Ponticelli.

Altra opera precedente è quella realizzata dal duo Rosk&Loste dal titolo "Chi è vult bene nun s'o scorda". Un omaggio ai sogni della comunità locale attraverso le passioni che possono unire intere generazioni come quella del calcio. Due ragazzini giocano a calcio su una superficie ridotta, quella del palazzo, che affaccia su una piccola piazzetta antistante in cemento, utilizzata ogni giorno per giocare a pallone. Il pallone sospeso a mezz'aria è il simbolo dell'attesa e oggetto di venerazione assieme alle due maglie indossate dai bambini: una interamente azzurra per la squadra del Napoli e una con fasce verticali bianche e celesti

¹³³ Cfr. Parco dei Murales: <http://www.parcodemurales.it/arte/archivio-opere/cura-e-paure/>

per l'Argentina, colori di una stagione che la città vinse con a capo Maradona. L'opera è stata prodotta con il sostegno di Ceres nel contesto del programma “In strada c'è colore”. Ceres ha anche curato l'evento per l'inaugurazione del murale il 18 ottobre 2015¹³⁴. La dottoressa Scardapane all'interno dell'intervista ricorda proprio il processo di realizzazione che ha riguardato questo murale

“Al centro di questo complesso residenziale nel 2015 facemmo una grande facciata dedicata allo sport che affacciava su un campo di cemento. Attualmente quel campo non è più di cemento”¹³⁵

si voleva richiamare l'attenzione delle istituzioni su un elemento che è un diritto dei residenti, quello del gioco.

“Quando nel 2021 il comune ha rifatto il campo è stata una sorta di vittoria, abbiamo realizzato quella facciata (sul calcio) e quest'ultima ha permesso questa cosa, è anche grazie all'attenzione mediatica che tutto questo ha portato ad un post-opera, ovvero cosa fanno le opere dopo che sono state realizzate e quando si trovano al di fuori del museo”¹³⁶.

¹³⁴ Cfr. Parco dei Murales: <http://www.parcodemurales.it/arte/archivio-opere/chi-e-volut-bene-nun-so-scorda/>

¹³⁵ Cfr. Intervista completa in appendice a p. 117.

¹³⁶ Ibidem.



13 Rosk&Loste, "Chi è vulut bene nun s'o scorda", Ponticelli, prima dei lavori area verde.



14 Rosk&Loste, "Chi è vulut bene nun s'o scorda", Ponticelli, post lavori realizzazione area verde.

Dunque nuovamente il tema della cura, non solo estetico ma anche dei bisogni più semplici. Altro murale è quello del piemontese Fabio Petani “O sciore cchiù felice” dal sottotitolo “Silicium & Arum italicum”.

Questa prima opera di Petani in Campania è stata dedicata al valore e alla conoscenza del territorio. L'ispirazione è stata la ricerca del botanico Aldo Merola tra i più importanti direttori del Real Orto Botanico di Napoli, personaggio a cui per altro era intitolato il Parco prima di divenire Parco dei Murales. Nelle meravigliose composizioni di Petani la natura è soggetto incontrastato, linee, forme e volumi si compenetrano in modo perfettamente armonico. La ricerca di Petani però analizza anche l'aspetto più strettamente chimico e molecolare dei soggetti che rappresenta, da questa analisi nasce l'intento di ricostruire gli elementi della tavola periodica. Ogni elemento chimico come ogni pianta scelti dall'artista sono intrinsecamente connessi con l'ambiente e il contesto in cui viene eseguito il murale¹³⁷. Ecco dunque che il “fiore più felice” è il Gigaro chiaro dal nome latino di Arum Italicum, specie arborea tipica del mediterraneo e, nello specifico, del Vallone di San Gennaro. Nell'antichità questo fiore era considerato apotropaico, per questo motivo spesso era posto nelle culle per proteggere i neonati. Il titolo, ispirato ad una canzone degli Almamegretta, vuole invitare a generare una coscienza e comprensione del territorio tramite la conoscenza¹³⁸.



15-15 Fabio Petani “O sciore cchiù felice”, Ponticelli.

¹³⁷ Cfr. <https://www.fabiopetani.com/>

¹³⁸ Cfr. Parco dei Murales: <http://www.parcodemurales.it/arte/archivio-opere/o-sciore-cchiu-felice/>



16. Fabio Petani, *O sciore cchiù felice*, Ponticelli.

Sin dall'inizio del progetto sono stati coinvolti bambini e ragazzi del parco con le loro famiglie. Tra le altre attività sono stati partecipi di una visita guidata al Real Orto Botanico. I partecipanti hanno potuto scoprire piante e fiori di rara bellezza, catturandoli in scatti fotografici e rielaborandoli successivamente all'interno di disegni poi consegnati all'artista stesso. Come spiega l'artista all'interno dell'intervista concessa

“Il messaggio principale della mia opera è sicuramente la bellezza della natura e la forza che porta all'uomo donando serenità ed armonia a chi la osserva. La natura che vuole mostrare anche la forza di rinnovamento e di resistenza alle avversità”¹³⁹.

Dal bozzetto preparatorio Petani sceglie proprio il Gigaro per fare in modo di rappresentare “una sorta di messaggio per loro (bambini), ovvero che quel murale fosse per loro una sorta di protezione, di stimolo positivo per il loro futuro”¹⁴⁰. L'uso di un elemento chimico e di uno botanico è dunque una sorta di firma per l'artista. Compresa la simbologia del Gigaro, quale potrebbe essere l'associazione con il Silicio? “Il Silicio incide sulla viscosità del magma e sulla conseguente esplosività. Quindi il legame con il Vesuvio va da sé”. Tutto è

¹³⁹ Cfr. Intervista completa in appendice a p. 129.

¹⁴⁰ Ibidem.

studiato nei minimi dettagli per fare in modo di rendere quest'opera strettamente legata al suo contesto. Una domanda sorge spontanea a questo punto. L'arte non possiede solo una funzione decorativa, è ben altro. Invero abbellire dei luoghi, altrimenti degradati, può favorire un ambiente più sano invogliando le persone ad averne maggior cura? Sicuramente l'attenzione mediatica permette di richiamare una certa visibilità: è stata proprio un'opera, su una delle facciate di questi palazzoni popolari, che ha permesso di realizzare un campo da calcio dove prima dominava il cemento. Petani afferma

“i murali sono solo il primo passo per smuovere le cose. Sicuramente il forte impatto che hanno permette di innescare successive manifestazioni ed interventi ma da soli non sono sufficienti. Sono la scintilla di un cambiamento che ha poi bisogno di progettualità e coinvolgimento a lungo termine”¹⁴¹.

Dall'opera di Petani si perviene alla riflessione su uno dei più grandi problemi dell'era globalizzata ovvero la costruzione sfrenata, spesse volte abusiva, elemento tipico di un'urbanizzazione selvaggia che priva dell'identità territoriale qualsiasi luogo su cui arriva. Le vittime principali sono proprio i territori periferici e marginali in cui vengono concessi appalti per la costruzione di grandi edifici in cemento, la maggior parte dei quali vedono finire i fondi ancor prima della loro ultimazione rimanendo in stato di abbandono: baluardi di una società che toglie verde, toglie vita e natura per asfaltare e cementificare dove possibile. Le persone hanno perso il contatto con la natura e le emozioni che da essa scaturiscono. Probabilmente il lavoro di “catalogazione figurata” delle specie arboree, eseguito da Petani, mira a far conoscere e riscoprire la natura per poterla apprezzare meglio nel contesto urbano. L'artista condivide il suo pensiero in merito

“Il mio lavoro mira a portar la natura in contesti e situazioni dove ce n'è maggiore necessità. Una sorta di ritorno alle origini dove la natura regna sovrana ed incontaminata. Una sorta di viaggio per gli abitanti che possono vedere paesaggi lontani o approfondire il proprio paesaggio”¹⁴².

In precedenza nessuno aveva un valido motivo per mettere piede a Ponticelli. Adesso queste iniziative di rigenerazione, che coinvolgono la creatività urbana, incuriosiscono a tal punto da muovere le persone anche all'interno di questi territori marginali. Persistono determinate

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² Ibidem.

difficoltà nel percorso che collega Ponticelli al centro di Napoli, tutto questo però non ferma i “turisti” e visitatori curiosi di scoprire nuovi progetti. “Il nostro intento non era quello di creare un attrattore turistico, ci interessava creare un luogo di interesse culturale, che poi fosse più artistico o sociale”¹⁴³. Questo specifico progetto di Inward rientra nell'ambito dei lavori no profit, seppur siano finalizzati ad apportare valore a luoghi depauperati dei propri diritti, è ugualmente necessario conquistarsi il consenso dei residenti. Questi ultimi, a ragione, potrebbero possedere il dubbio e la paura che si inizi a speculare su quello che si sta realizzando. Gli operatori volontari del servizio civile, coordinati da Inward, offrono visite guidate. Questo meccanismo reca un doppio vantaggio, anche a favore dei residenti: i visitatori possono scoprire qualcosa di nuovo senza dover pagare un servizio mentre i residenti non si vedono arrivare, in un parco privato, degli sconosciuti che, al contrario, sono guidati da facce note alla comunità. “In qualche modo è necessario preparare il pubblico, non c'è la riverenza del museo ma qualcosa di più ovvero il rispetto dell'altro che vive in questo luogo”. Pertanto ancor prima di iniziare la visita viene espressamente comunicato al visitatore che si sta per entrare in una zona privata e che si deve fare il possibile, regolando il proprio comportamento, per rispettare i residenti.

Le caratteristiche di un'opera contestualizzata sono anche queste, trasmettere il valore dell'opera stessa e dell'ambiente a cui appartiene. Il caso del Parco dei Murales è unico nel suo genere, ben pochi sono i progetti che riescono a svincolarsi dal rischio speculativo. Già l'idea di far pagare i tour, come si pagasse un biglietto per l'ingresso ad un museo, fornisce una percezione sbagliata della realtà a cui si sta per accedere, che sia esse una strada, un quartiere piuttosto di un Parco residenziale. Si potrebbe inoltre addurre l'idea che i tour vadano a privare l'opera di “Street art” di una delle sue tante componenti essenziali: l'effetto sorpresa scaturito dal trovarsi improvvisamente davanti un'opera e scoprirla autonomamente durante una passeggiata in città. Inoltre i partecipanti dei tour, attraverso i loro telefoni e social, fungono da media per la diffusione e visibilità delle opere in questione. Ciononostante i murales che si incontrano all'interno di questi progetti sono già opere d'arte, sicuramente non è il grande numero di tour eseguiti che consente a quella specifica opera di essere un'opera d'arte. Il lavoro è di per sé “arte” dal momento in cui i residenti hanno conferito valore a quel preciso gesto creativo. Di sicuro i murales degli otto artisti che hanno collaborato con Inward all'interno del parco, possedevano un valore ancor prima di ottenere visibilità da parte dei media. Spesso i tour alterano i luoghi in cui sono eseguiti, ma anche in

¹⁴³ Ibidem.

questo caso nel Parco dei Murales viene mostrata la realtà così com'è, i residenti e le loro case non sono modificate per adattarsi ai visitatori. I bambini continuano a giocare nei cortili, gli anziani continuano ad osservare il mondo dalle loro sedie sui piccoli balconcini, i residenti che si incontrano nei parcheggi continuano a scambiarsi chiacchiere come nulla fosse. Nessuno è costretto o sente l'esigenza di interrompere la propria quotidianità. Questi sono i sintomi di un progetto che si uniforma alla perfezione con la realtà circostante. Purtroppo questo non accade sempre. Al contrario, molti enti pubblici-territoriali vedono la Street art alla stregua di un'esperienza da vendere, brandizzando sostanzialmente la creatività urbana. Da questo pensiero si generano meccanismi come la *touristification* e la *gentrification*¹⁴⁴.

Quest'ultimo termine, letteralmente “borghesizzazione”, è il nome di un fenomeno iniziato negli Stati Uniti e in area anglosassone che si riferisce proprio al recupero di quartieri storici e popolari da parte del ceto emergente, con conseguente trasformazione della tipologia degli abitanti, un cambiamento che coinvolge identità urbanistica e tessuto sociale¹⁴⁵. Le dirette conseguenze sono quelle di trasformare una zona degradata attraverso un processo che conduce alla *touristification*: i territori prima degradati iniziano ad acquisire caratteristiche simili ad un parco divertimenti, aumentano il prezzo degli affitti e degli immobili, spesso gli abitanti del posto sono costretti a spostarsi, si aprono attività con prezzi due volte al di sopra della norma. La sociologa inglese Ruth Glass, che ha coniato il termine nel 1964, ha derivato la radice da “gentry” la piccola nobiltà inglese¹⁴⁶. Da questa radice etimologica e dal significato attribuito alla parola *gentrification* si comprende come questo sia un meccanismo “calato dall'alto” sia metaforicamente che letteralmente: nasce dal centro e viene pensato per quella classe borghese che si sposta dal centro. Anche questo è un processo tipico delle metropoli contemporanee, dunque si parla di una dinamica scaturita dalla globalizzazione e mondializzazione già accennate relativamente ai nonluoghi di Augè. Invero la riqualificazione di aree degradate spesso è solo il capro espiatorio atto a impiantare simili circoli viziosi. Tutto questo però rischia di mettere in ombra e inficiare quei pochi progetti che hanno realmente a cuore la realtà territoriale come il progetto del Parco dei Murales. Sotto questa luce appare comprensibile la preoccupazione dei residenti che accolgono

¹⁴⁴ S. Andron, “Selling streetness as experience: The role of street art tours in branding the creative city”, Bartlett School of Architecture, University College London, UK, *The Sociological Review*, SAGE Journal, 2018.

¹⁴⁵ Cfr. Accademia della Crusca “Gentrificazione, ma che vuol dire?”

<https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/gentrificazione-ma-che-vuol-dire/1464>

¹⁴⁶ Cfr “Gentrificazione” Enciclopedia Treccani on line: <https://www.treccani.it/enciclopedia/gentrification>

puntualmente e con un certo scetticismo le proposte di rigenerazione. Le disparità sociali, già insite nell'organizzazione del tessuto urbano, tramite queste pratiche vengono solo accentuate. Ecco che la creatività urbana diviene un'espressione ben accettata e anzi ricercata per dare inizio, nel modo più rapido e pubblicamente accettabile, a simili azioni.

“Sanctioned street art and murals have not only been deemed acceptable, but they have become potentially lucrative for local authorities, to support place branding and the development of the creative city”¹⁴⁷.

Già la sociologia elaborata da figure come Becker e Bourdieu suggerisce che il mondo dell'arte e gli oggetti in esso compresi sono definiti da numerose forze e attori che decidono cosa sia arte, dove si possa trovare e come possa essere valutata e curata¹⁴⁸. Viene spontaneo pensare che tali attori siano proprio i membri appartenenti alle classi emergenti che possono vantare una certa autorità. Come se si cercasse di normalizzare un processo creativo, quale quello della Street art, attraverso presunti esperti e enti territoriali. Ancora una volta si prende sotto gamba un fenomeno, che come detto precedentemente, difficilmente può essere confinato entro certi schemi. A differenza delle opere figurative di Street art che sono facili prede per la “brandizzazione”, i graffiti sono ancora, per la maggior parte, visti come azioni vandaliche proprio per la loro difficoltà di comprensione e perché poco si prestano a raffinati estetismi e simili dinamiche di potere.

Al di là del potere speculativo apportato dalla borghesizzazione e dalla conseguente touristification, spesso si dimentica che tali opere hanno anche un potere affettivo e di appartenenza. Gli abitanti dell'attuale Parco dei Murales sentono quasi sicuramente quei lavori come intrinsecamente appartenenti alla loro comunità. Non perché abbiano permesso di far conoscere la loro piccola periferia, loro non guadagnano certamente da tutto questo, bensì perché raccontano di loro, sono stati creati traendo ispirazione da tutti loro, dalla loro quotidianità.

Quanto visto sino ad ora sembrerebbe delineare una prospettiva in cui la creatività urbana coopera con istituzioni, organizzazioni e svariati enti. Possiamo quindi affermare che nel XXI secolo la cosiddetta “Street art” o creatività urbana abbia raggiunto un pieno livello di legalizzazione? Ma non dovrebbe essere una dimostrazione artistica spontanea? Dove sono

¹⁴⁷ S. Andron, “Selling streetness as experience: The role of street art tours in branding the creative city”, Bartlett School of Architecture, University College London, UK, *The Sociological Review*, SAGE Journal, 2018, p. 5.

¹⁴⁸ Ibidem.

finiti i fondamenti contro-culturali di protesta e dissenso e quel sostrato di illegalità che caratterizzava le origini di questo fenomeno perennemente contro il mercato? Questa alta forma di legittimità potrebbe aver portato ad una certa pratica di inclusione, tale da permettere la sua commercializzazione e brandizzazione, erodendo l'integrità di questa forma d'arte. Una svolta mainstream che allontana lo straordinario trasformandolo in ordinario. La realtà di questo fenomeno è che per quanto possa essere commerciale e "gettonato" persiste nell'essere solo parzialmente mercificabile, per la sua capacità di combinare attività culturali trasgressive, arte legittima e design commerciale continuando ad attraversare i confini di questi campi, non stabilizzandosi mai in nessuno di essi. Le pratiche di design pubblicitario hanno preso forma ed ispirazione dal mondo underground non il contrario, l'arte figurativa legittima è sempre stata impiegata nel mondo della creatività urbana ma questo non l'ha trasformata in un fenomeno "accademico". A questo si aggiunga che gli spazi e i luoghi sono frutto di un processo dinamico prodotto dall'intersezione di attività individuali e di gruppo, sotto questa luce l'arte riformula il proprio modo di essere, agire, sentire, dire, unendosi in un senso comune. Ancora una volta però parliamo di un'arte che vive nei limiti del senso comune, a volte rispettandolo altre criticandolo. In una società che tende a normalizzare ogni cosa e a non guardare più con curiosità e meraviglia il mondo, il graffiti writing, il muralismo, la street art e l'urban design rappresentano uno strumento tanto retorico quanto pratico per risvegliare i sensi ormai intorpiditi dei cittadini, cercando sempre di mantenere vivo quell'interesse tale da impedire loro di cadere nella normalizzazione: probabilmente bene o male l'importante è che se ne parli.

Non si rimane mai indifferenti ad un'opera di creatività urbana, sia essa voluta e commissionata, sia essa improvvisata e indipendente. Pier Paolo Pasolini all'interno di un'intervista disse che quando un autore è altruista e appassionato rappresenta sempre una contestazione viva; nel momento in cui apre bocca contesta qualcosa al conformismo o all'ufficialità. La voce di chi crea sul territorio è un modo per ridare agency al cittadino che troppo spesso non viene chiamato in causa. Come evidenziato in precedenza, la creatività urbana non si può delimitare o univocamente definire, allo stesso modo il creativo urbano non può essere univocamente definito o etichettato, dall'inizio di questo incredibile fenomeno l'artista operante nello spazio underground-illegale ha parallelamente portato avanti una produzione nel contesto artistico ufficiale. Non è solo ora che "l'artista" collabora con le istituzioni oppure vende le sue opere sul mercato nonostante la sera prima abbia realizzato un pezzo su un muro della stazione. Questo mondo underground si è sempre retto su paradossi e miti spesso ingigantiti da altri. Ma a ben vedere di "paradossale" non c'è poi

molto. Gli artisti che hanno mosso i primi passi nel Bronx degli anni Ottanta volevano far sentire la voce dei “bassifondi”, erano arrabbiati con il sistema ma erano anche ragazzi che non disdegnavano un poco di fama, che ben venga se potevano ricavare qualche soldo dal proprio lavoro. Tutto questo non significa tradire le proprie origini. Esporre i propri pezzi nelle gallerie non significa vendersi al sistema corrotto del mercato dell’arte, soprattutto se quelle opere sono state create con il proprio stile, con il proprio linguaggio su supporti specificamente elaborati per quel luogo; gli strappi non autorizzati sono ben altra cosa. Spesso si parla di Banksy e di come il suo essere contro il mercato in realtà non faccia altro che renderlo ancora più commercializzabile. Al di là dei suoi intenti, nessuno sa se effettivamente questo è ciò che vuole oppure no, per quanto possa essere criticabile o fintamente controverso, una questione rimane immutata: non c’è nulla di sbagliato a immettere le proprie opere in commercio, non c’è alcun tradimento nel collaborare con le istituzioni su commissione. Dal momento in cui si è pervenuti all’importanza e unicità del prodotto creativo e si è associata la parola “arte” a questo prodotto, si è parallelamente generato un mercato. Alcuni artisti hanno trovato fortuna in esso, altri purtroppo sono stati apprezzati e quotati solo molto tempo dopo la loro morte. Se ancora sussistono dubbi sulla definizione di cosa sia arte come si può pretendere di comprendere pienamente ogni sfumatura dei fenomeni che la costituiscono?

L’istituzionalizzazione, questa parola tanto criticata se affianca all’arte di strada in realtà è sempre esistita ma solo ora si è deciso di puntarci un fascio di luce sopra con l’unica conseguenza di allungare ancora più le ombre che già naturalmente possedeva. I murales sono sempre stati commissionati e voluti nello spazio urbano oppure all’interno di palazzi pubblici, dunque ancora una volta nulla di nuovo. Invero per gettare un poco più di chiarezza bisognerebbe ascoltare la voce di chi lavora all’interno di questo mondo, come afferma Ozmo “non credo sia niente semplice a questo mondo, tantomeno l’Arte”¹⁴⁹.

Per cercare diverse prospettive e linee di pensiero ho ascoltato un’altra voce del campo ovvero Luca Ledda, illustratore e urban artist di Torino. Anche per l’artista

“come tutti i movimenti underground anche l’arte urbana è finita per diventare molto popolare, quindi trovo che sia normalissimo che sia entrata ufficialmente all’interno di gallerie ed istituzioni, non penso sia un male, è solamente il normale evolversi delle cose. Gli artisti

¹⁴⁹ Cfr. Intervista completa in appendice a p. 133.

dall'alba dei tempi per poter dedicarsi all'arte hanno bisogno di qualcuno che li finanzi, di vendere le loro opere e di essere pagati per le loro creazioni, altrimenti l'arte diventerebbe per tutti solo un mero passatempo”¹⁵⁰.

Inoltre “la definizione di arte di strada non penso che risenta di tutto ciò in quanto è lì che nasce e continua a proliferare”. La cosiddetta “arte di strada” mantiene la sua base illegale, cammina su un filo sottilissimo essendo capace di sbilanciarsi dal legale “all’illegale” senza mai cadere. Ogni singolo artista sceglie se e come collaborare all’interno di progetti. La dottoressa Scardapane accenna al pensiero dello storico dell'arte De Micheli che ha redatto svariate introduzioni a manuali sul muralismo, in uno accenna alla questione della “censura preventiva”. Talora accade che anche lavori progettati e sponsorizzati da enti statali e quindi affidati alla creatività del singolo artista possano “scandalizzare” il famigerato senso comune, obbligando l'artista a correggere alcuni punti in fase di produzione, perché rischiano di toccare la sensibilità dei residenti. Altre volte accade che l'artista attui da solo delle censure. Uno storico dell'arte potrebbe dunque interpretare la cosa in questo modo

“l'artista si sente libero di fare delle cose in strada anche con illegalità e di non rispettare niente e nessuno; meno libero se quell'opera è fortemente impattante, come una facciata visibile in maniera diversa”¹⁵¹.

Si parla di un confine talmente sottile che la censura potrebbe essere applicata nel momento stesso della realizzazione, non necessariamente in una fase successiva. Questo è parte del meccanismo del lavorare in strada nel momento in cui si evolve una certa sensibilità e consapevolezza. Esiste ancora l’arte provocatoria, ma questa viene affiancata anche da una produzione che tiene conto della sensibilità del cittadino. Questa tipologia di arte prende in causa argomenti che riguardano le persone da vicino, rendendo tutto più bello e facilmente accessibile.

“Come ogni movimento underground è stato inizialmente disprezzato, poi accettato ed infine apprezzato. Penso che sia un normale processo che ogni corrente artistica nata dal basso debba affrontare”¹⁵².

¹⁵⁰ Cfr. Intervista completa in appendice a p. 152.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Ibidem.

La strada è ancora il principale porto a cui attraccare per l'arte di strada, così come i graffiti non abbandoneranno mai pienamente le metropolitane. Avendo affrontato la realtà della creatività urbana in relazione ad organizzazioni private, ad enti pubblici e gallerie d'arte, ancora un contesto rimane da chiarire: cosa ci fa l'arte di strada all'interno dei musei.

3 Sovvertimento degli spazi espositivi tramite l'urban creativity

“Ci sono persone che entrano nella polizia perché vogliono fare del mondo un luogo migliore.

Ci sono persone che diventano vandali perché vogliono fare del mondo un luogo dall'aspetto migliore”¹⁵³.

“Non c'è elitarismo né ostentazione, si espone sui migliori muri che una città abbia da offrire e nessuno è persuaso dal costo del biglietto. Gli amministratori delle nostre città non capiscono i graffiti perché per loro se una cosa non dà profitto non ha diritto di esistere, e questo toglie qualsiasi valore alla loro opinione”¹⁵⁴.

Certo il vandalo di cui parla Banksy è in realtà il creativo urbano che realizza il proprio lavoro con un proposito e un'idea specifici. Questo differenzia la sua opera da quella di un bambino di sei anni che scrive con un pennarello sui muri oppure un ragazzino quindicenne che si aggira per le strade con l'unico intento di scribacchiare cose senza alcun fine preciso se non vandalizzare apertamente. Il graffiti writing dagli inizi si è sempre contraddistinto da tutto il resto proprio per la sua carica ideologica, che lo ha reso un linguaggio incredibilmente sovversivo. Tutto il sistema di valori che accompagna l'opera (writing come stencil e murales) e la sua realizzazione hanno contribuito nel tempo al ribaltamento delle norme e delle convenzioni che regolano gli spazi pubblici. Certamente le peculiarità tecniche possono incidere ma non sono tutto. La semplice idea di realizzare un'opera sulla superficie di un muro in strada parte con l'intenzione di essere un prodotto egualitario nel senso che si presta alla libera osservazione di tutti. Invero è proprio questa forte base ideologica che suscita critiche e scetticismo nel momento in cui vengono organizzate mostre all'interno di musei oppure esposizioni presso gallerie e vendite alle aste di questi lavori. All'interno di questo luogo “istituzionale”, dove gli spazi sono chiusi e “addomesticati”, alcuni pensano che la purezza gestuale ed etica rischierebbe di essere compromessa perdendo la sua carica sovversiva. Tuttavia l'introduzione del “segno ribelle” all'interno di spazi ufficiali potrebbe porre in discussione le gerarchie visive e ormai fossilizzate tipiche di questi luoghi. Tuttavia anche i muri di musei e spazi espositivi possono possedere valori.

¹⁵³ Banksy, “Wall and Piece”, The Random House Group Limited, Londra, 2005, p. 8.

¹⁵⁴ Ibidem.

“The wall became the locus of contending ideologies, and every new development had to come equipped with an attitude toward it. Once the wall became an aesthetic force, it modified anything shown on it. The wall, the context of the art, had become rich in a content it subtly donated to the art”¹⁵⁵.

Un'affermazione, questa di Brian O'Doherty, che è possibile applicare a muri di ogni contesto, sia a quelli che reggono la macchina museo o il circuito delle gallerie, tanto quanto quelli significativamente al centro della vita quotidiana nelle strade. Tuttavia si sa che il muro di un museo trasforma tutto quello che viene mostrato su di esso in Arte. Un tipo di arte che possa legittimamente definirsi tale; legittimazione fondamentale, si badi bene, più che altro agli occhi di ricercatori, galleristi, storici e case d'asta. Esporre un'opera di Damien Hirst all'interno di un Museo importante ne aumenta il valore e l'autorevolezza. Espone la stessa opera in strada e il risultato sarà diverso e soprattutto più difficile da ottenere. Gallerie, musei, case d'asta, collezionisti sono tutti componenti di un sistema che sembra quindi più incentrato sul movimento di soldi che di arte. Bisogna realmente credere che risuoni sullo sfondo di questa scenografia il pensiero marxiano per cui

“le opere d'arte, che rappresentano il punto più alto della produzione spirituale, incontreranno il favore della società borghese soltanto se saranno considerate capaci di generare direttamente ricchezza materiale”¹⁵⁶.

La cosiddetta arte di strada ha quindi incontrato il favore della “società borghese”? Si può considerare un bene o un male questo evento? Nulla è semplice, non lo è l'Arte così come non lo è il mondo che ruota attorno ad essa. La Street art e il museo sono un binomio possibile? Come evidenziato nel primo capitolo, già dagli anni Settanta, gli artisti hanno da sempre affiancato al lavoro “illegale” svolto per strada quello espositivo ufficiale. Si pensi anche ai primi grandi eventi espositivi come quello organizzato al City College di New York nel 1972 dallo studente Hugo Martinez e i membri della United Graffiti Artists, considerata come la prima mostra di graffiti¹⁵⁷. Il giovane studente newyorkese si era incaricato di una missione molto importante da un punto di vista sociologico e artistico: di rintracciare i migliori graffiti writer della città unendoli come membri di questo grande collettivo che si

¹⁵⁵ Brian O'Doherty, “Inside the white cube. The ideology of the Gallery Space”, The Lapis Press, San Francisco, United States of America, 1986, p. 29.

¹⁵⁶ Donald Thompson, “Lo squalo da 12 milioni di dollari. La bizzarra e sorprendente economia dell'arte contemporanea”, Mondadori, 2017, p. 26.

¹⁵⁷ Maddalena Ricolfi, “Banksy. L'arte come rivoluzione”, Luni Editrice, Milano, 2021.

proponeva di ispirare tutti questi writer passando dai muri delle strade alle tele. Lo stesso Martinez racconta della sua ricerca

“I started in Washington Heits, approaching the local gang, the Young Galaxies. I new they would be able to provide the necessary first contact”.

Il suo percorso ha visto fruttare numerose ricerche “From the masters I learned the secrets of graffiti: the moral codes, esthetic criteria, technology, nomenclature, history, legend and ritual”. La UGA nasce quindi nel mese di ottobre del 1972 “with the immediate purpose of organizing the best writers of Manhattan, the Bronx and Brooklyn and offering them the opportunity to redirect their work to legitimate surfaces”. Quindi già negli anni Settanta si cercava un modo per conferire legittimità a questo linguaggio. Il gruppo fece numerose esposizioni collettive prima che ogni membro prendesse la sua strada, questo ha permesso di apporre una svolta decisiva nella considerazione del writing come Arte. Come affermato da Peter Schjeldahl

“some people predicted that as graffiti writers began working on canvas, away from the perilous environs of subway railyards, the vigor of their art would diminish. It hasn't”¹⁵⁸.

Questi primi eventi hanno inaugurato tutta una serie di incredibili esposizioni. Negli anni Ottanta abbiamo “Street Works” organizzata dal Washington Project for the Arts e “Arte di Frontiera” curata da Francesca Alinovi nel 1984 in Italia.

Recentemente, nel 2011, il MOCA di Los Angeles ha ospitato una mostra molto significativa di street art dal titolo Art in the Streets, voluta dal direttore Jeffrey Deitch. Ormai si potrebbe pensare che essendo arrivati al XXI secolo e visti i precedenti non ci fossero problemi nell'organizzazione di una mostra sulla creatività urbana, invero ha suscitato, neanche troppo sorprendentemente alcune critiche. Nel periodo della mostra il New York Times pubblica un articolo dal titolo significativo “Admirers call it Art, but the Police call it a Problem”. Secondo il capo della polizia William J. Bratton

“What was expected to occur has occurred in the surrounding areas,” he said. A French tagger known as Space Invader was detained and released by the authorities after climbing down a building near the

¹⁵⁸ United Graffiti Artists 1975, Artists Space, New York City, Semptheber 9-27, 1975 in: https://artistsspace.org/media/pages/exhibitions/united-graffiti-artist/40267586711639688455/fullcatalog_1975_unitedgraffitiartists.pdf

museum this week. The police now believe he was responsible for a tag later found there and are trying to find him again”¹⁵⁹.

Secondo le fonti questo è stato solo uno dei molti interventi praticati nel quartiere di Little Tokyo contemporaneamente all'esposizione. L'allora direttore del MOCA Jeffrey Deitch però difende la propria esposizione ritenendo esagerato che ogni tag o intervento sul suolo pubblico in quel periodo sia da ritenersi causato proprio da Art in the Streets; inoltre per il direttore è sbagliato incoraggiare il vandalismo “to encourage vandalism where the exhibition discourages it by emphasizing the positive direction that young people can take to channel their talents”. Eppure perché l'intervento di Space Invader è da ritenersi vandalismo mentre le sue opere sono esposte presso gallerie e musei? Eric Watson, filmmaker presente alla mostra e intervistato dal New York Times ammette “I was skeptical before I came, but I think graffiti like this is art. Look at the way kids here are engaging in it”. Le testimonianze di apprezzamenti non finiscono qui, un gallerista di Los Angeles infatti afferma “people have to realize that art has to start somewhere. Cavemen drew on walls”. Questo di “Art in the Streets” è solo uno dei molti esempi di contraddizioni che si possono trovare nel momento in cui una tessera viene posta fuori dal suo contesto, in cui un pezzo viene realizzato per l'interno di un museo e non per strada. La confusione che si genera non è poca. I sentimenti contrastanti non riguardano solo coloro che entrano nel museo per apprezzare l'esposizione ma anche i poliziotti all'esterno che si lamentano della situazione ingestibile della città. L'articolo prosegue con un aneddoto che farebbe sorridere: i graffiti sopra i lavandini dei bagni degli uomini sono stati ridipinti. Deitch progetta l'esposizione secondo una modalità atta a presentare i graffiti all'interno di un contesto storico e critico, mostrando lo sviluppo tecnologico della street art e tra i vari artisti “I want people to look at this and understand this is an important contribution to contemporary art”.

Da un punto di vista strettamente contestuale c'è una seconda osservazione necessaria. Il discorso circa il valore che un muro può possedere, compiuta da O'Doherty, viene formulata all'interno di un saggio analitico su una delle tante realtà che coinvolgono la macchina museo ovvero il “white cube”. Come si è partiti, nel concetto espositivo contemporaneo, dalle installazioni di Marcel Duchamp, che nel 1938 appende al soffitto della Galerie Beaux-Art 1200 sacchi di carbone sovvertendo la realtà spaziale e dando l'illusione ai visitatori di trovarsi a testa in giù, fino a pervenire ai muri bianchi? Per la prima volta si comprende quanto lo spazio espositivo sia una realtà malleabile e plasmabile a proprio piacimento. Le

¹⁵⁹ Adam Nagourney “Admirers call it art, but the Police call it a Problem”, The New York Times, april 22, 2011.

installazioni site specific fanno proprio questo. Tuttavia per opere pittoriche o scultoree annullare lo spazio circostante dovrebbe quindi servire ad accentuarle e conferire loro maggior significato, mostrarle alla contemplazione senza impedimenti o input dall'esterno. Ciononostante il white cube divora l'oggetto, le quattro pareti bianche della sala sono come una macchina che trasforma tutto quello che vi entra in arte. Dunque anche una sedia posta al centro di quella sala potrebbe essere arte? Per quanto ironico possa sembrare, basti pensare all'artista e performer Arman che ha introdotto le sue famose Accumulazioni nel suolo candido delle gallerie contemporanee. Tuttavia oggi si sta compiendo un ulteriore passo che supera il white cube: parlo delle opere architettoniche che soppiantano i musei. L'edificio museo sta sempre più diventando un'opera a sé stante, realizzata dai grandi nomi dell'architettura. Alcuni casi tra tutti il MAXXI di Roma progettato da Zaha Hadid oppure il Guggenheim di Bilbao da Frank Gehry. Indipendentemente dalle opere all'interno, il museo di per sé viene già considerato Arte. In questo caso qualsiasi lavoro posto al suo interno acquisterebbe la legittimazione derivata dall'autorevolezza del contesto. Dunque più che annullare lo spazio espositivo si sta sempre più andando verso la sua valorizzazione a priori.

Ritornando al caso del MOCA di Los Angeles, l'ala più moderna del museo, la Geffen Contemporary del MOCA, ha conferito secondo alcuni, legittimità ad un gesto come quello del writing considerato più che altro vandalico. Il luogo era un ex magazzino deputato ad ospitare le auto della polizia nello storico quartiere Little Tokyo di Los Angeles. Nel 1983 viene chiamato il ben noto archistar Frank Gehry per ristrutturare questa zona del museo¹⁶⁰. Dunque l'esposizione Art in the Streets non è stata semplicemente collocata nella Warehouse ma direttamente nell'ala più importante dell'intero edificio. Le diatribe e i pareri conflittuali non finisco qui anzi si riaccendono ulteriormente nel 2016. Data questa piuttosto significativa. Ci troviamo in Italia, nello specifico a Bologna, dove viene inaugurata la mostra "Street Art. Banksy e Co. L'arte allo stato urbano" curata da Luca Ciancabilla e Christian Omode, pubblicizzata come prima grande retrospettiva dedicata alla storia della street art. Un progetto che avrebbe voluto porre l'attenzione sulle questioni di salvaguardia, conservazione e musealizzazione di queste opere urbane¹⁶¹. Piuttosto ironico come intento alla luce del terremoto che ha smosso ancor prima di essere inaugurata. Una bufera critica non del tutto infondata.

¹⁶⁰ The Museum of Contemporary Art, Los Angeles in: <https://www.moca.org/visit/geffen-contemporary>

¹⁶¹ Street Art. Banksy e Co. L'arte allo stato urbano, Palazzo Pepoli, dal 18/03/2016 al 26/06/2016, in: <https://genusbononiae.it/mostre/street-art-banksy-co-larte-allo-urbano/>

Nel secondo capitolo si sono visti esempi virtuosi di impiego dell'arte di strada per fini quale la rigenerazione urbana e di come molti altri progetti, sfociati nei meccanismi della touristification, vadano a lenire la credibilità di tutte quelle iniziative realmente positive. Con questa esposizione il meccanismo è all'incirca lo stesso. Le mostre citate precedentemente hanno segnato un cambiamento nel modo di concepire e di osservare la creatività urbana, ma nel caso di Bologna cosa è accaduto? Nella fittizia illusione che il suolo pubblico sia terreno adatto alle iniziative individuali si è provveduto ad effettuare degli strappi o “stacchi” di opere realizzate da creativi urbani appositamente per il suolo urbano. Nel caso di Blu questo ha scatenato, a ragione, il fastidio da parte dell'artista che ha provveduto a cancellare le sue opere piuttosto che vederle decontestualizzate dal loro luogo di nascita e, ancora più importante, evitare che si pagasse un biglietto per vederle. L'artista non è nuovo a questo tipo di iniziative, un evento simile è accaduto anche a Berlino (dove una casa in vendita ha visto crescere il suo valore di mercato a seguito dell'intervento dell'artista). Per quanto possa sembrare una questione opinabile in realtà credo che questo sia uno dei casi in cui si vada a privare l'opera del suo reale valore. Molte volte la decontestualizzazione è da ritenersi negativa, altre volte necessaria alla conservazione dell'opera stessa. I musei del mondo pullulano di opere decontestualizzate, dalle pale d'altare, ai mosaici pompeiani ai famosi marmi del Partenone. Prendendo in esame solo un esempio su tutti: alcuni mosaici pompeiani sono stati staccati dalle ville in cui sono stati scoperti per motivi conservativi, in quanto troppo delicati e soggetti ai cambiamenti atmosferici. In questo caso lo stacco è risultato necessario. Tuttavia nelle pratiche conservative e di restauro lo stacco a massello, poi diventato strappo, è sempre stato considerato, soprattutto in epoca contemporanea, come l'ultima spiaggia a cui approdare.

È quindi diversa la situazione di stacchi praticati ad opere il cui artista, seppur anonimo, è ancora in vita e che ha espressamente realizzato la sua opera per quello specifico spazio. Certamente staccare un'opera di street art potrebbe partire con intenzioni positive di conservazione e salvaguardia ma credo che questa sia una scelta spettante all'artista e non a collezionisti, curatori e in generale a soggetti terzi. Si rischia di remare contro l'ideologia stessa dell'opera che, come ha ricordato Banksy, si mostra al pubblico per le strade e non si è soggetti al pagamento di un biglietto. Quindi perché togliere quel lavoro dal suolo urbano, collocarlo in un museo e far pagare per vederlo? Se l'artista realizza un'opera direttamente per essere esposta ben venga la decisione di far pagare un biglietto per accedere al suolo museale ma se l'opera è nata in strada nessuna limitazione deve essere posta alla sua

contemplazione. Solo in questo caso si potrebbe parlare di decontestualizzare l'opera privandola del proprio valore.

Muri e strade sono come dei limiti o arterie che delineano una topografia sociale più che spaziale. I muri dei musei sono ossature più spaziali che sociali. Il muro esterno, che ospita un pezzo piuttosto di uno stencil, aveva un significato ancora prima che l'opera venisse realizzata. Un muro mezzo distrutto, scrostato, con i mattoni a vista del Bronx possiede una storia ancor prima dell'arrivo di un writer. Così come il muro della striscia di Gaza possedeva una triste storia prima dell'arrivo di Banksy e di molti altri artisti, lo stesso vale per il tristemente famoso muro di Berlino. Che siano essi confini politici o semplicemente pareti di un'attività commerciale o di un parco, ogni muro, ogni elemento dello spazio urbano racconta una storia ed ha vissuto eventi e situazioni che lo rendono significativo di per sé. Lo stesso non può dirsi per i muri intonacati a nuovo dei musei contemporanei, per cui sono le opere sopra disposte che conferiscono significato allo spazio. Un significato deciso e organizzato dai curatori e dal team del museo, della galleria e dello spazio espositivo in generale. Qualsiasi opera nello spazio espositivo è privata del suo contesto, se con quest'ultimo termine si vuole intendere anche il solo atelier dell'artista, per cui necessita di un percorso narrativo, di wall text esemplificativi della sua storia e della sua poetica. Come si è potuto osservare anche nel film *Wild Style* con Zoro che inizia a realizzare tele su commissione per poter essere esposte nelle gallerie, in questo caso non avviene alcun processo negativo di istituzionalizzazione, decontestualizzazione o musealizzazione. Molte opere di street art sono prodotte appositamente su supporti mobili, non realizzati con l'intento di essere esposte per strada, il loro laboratorio è lo studio dell'artista, non il quartiere di periferia. Sono semplicemente opere prodotte per spazi espositivi e per il mercato. Proprio questo contesto però dovrebbe mostrare quanto la creatività urbana, anche se fuori dal suo luogo di origine, sia in realtà capace di occupare spazi sovvertendone natura e usi. Anche se esposte all'interno di un White Cube queste opere sembrano invadere lo spazio che hanno a disposizione, coinvolgono, sono una nota inaspettata all'interno di un suono altrimenti ripetitivo e monotono. Tuttavia al momento molti musei non si pronunciano in merito, soprattutto circa la questione ideologica e culturale, limitandosi ad acquisire opere di artisti e writer dei primi anni Settanta e Ottanta; nomi già entrati nella Hall of Fame di questo ambito espressivo come Basquiat e Haring, oppure Banksy e Shepard Fairey. In questi ultimi anni però alcuni musei nascono direttamente con l'intento di essere musei dedicati alla Street Art, possiedono caratteristiche particolari che li rendono unici nel loro genere. Inoltre molte amministrazioni hanno ricercato una via differente ovvero donare spazi a writers e street

artists in cui poter realizzare le proprie opere in modo legale, come una sorta di galleria a cielo aperto. Si potrebbero fare molti esempi ma il casus studi che si analizzerà di seguito è quello che ha mosso un maggiore interesse nonché uno degli ultimi in ordine di tempo parlo dello STRAAT Museum di Amsterdam.

3.1 STRAAT Museum di Amsterdam

È possibile avere opere di Street art sulle tele? Quanto è essenziale la componente illegale? La Street art al chiuso si può considerare ancora Street art? Questi sono alcuni degli interrogativi che lo STRAAT pone all'inizio del catalogo che documenta la mostra di apertura di questo nuovo museo "Quote from the Streets" del 2020.

La "macchina" museo rappresenta molte cose, per questo è complicato definirla e capire esattamente cosa aspettarsi da essa. In quanto luogo deputato al sapere, atto a custodire ogni forma di cultura relativa ad una data civiltà, ci si aspetterebbe sicuramente che esso giochi un ruolo all'interno della società stessa. Dunque un museo che custodisce opere di Street art ha un compito sociale piuttosto importante dato il significato e la storia di questo linguaggio creativo. Lo STRAAT, come l'Urban Nation di Berlino, è uno dei pochi musei al mondo ad essere interamente dedicato al graffiti writing e alla Street Art. Sono molte le particolarità che caratterizzano questo nuovo museo, una tra tutte è che non si trova nel centro della città, nella zona del Museum plein oppure all'interno di un edificio avanguardistico. Al contrario lo si trova sotto forma di un "warehouse", un magazzino ristrutturato nella zona dell'NDSM wharf, un quartiere divenuto come una sorta di galleria a cielo aperto. Una soluzione quest'ultima già posta in evidenza precedentemente come mezzo adottato dalle Amministrazioni. Nel caso di Amsterdam, e di questo preciso distretto, i segni dell'arte di strada non sono stati specificamente voluti dall'amministrazione cittadina; ciò che si può ammirare ora è il prodotto di un processo durato anni.

La storia del quartiere e del museo è piuttosto lunga e complicata: ambedue sono luoghi essenziali e simboli di un vasto programma di rigenerazione e risanamento. Il magazzino un tempo era il cantiere navale dell'organizzazione The Netherlands Dock and Shipbuilding Company nota come NDSM. In quanto vicino alla zona portuale, qui venivano progettate, costruite e riparate ogni tipo di navi e imbarcazioni. Nel secondo dopoguerra era uno dei più moderni cantieri navali al mondo. Gli anni Settanta hanno rappresentato il periodo di maggior crisi e di crollo definitivo della costruzione navale. Quando l'NDSM chiuse, alla

fine degli anni Settanta, le conseguenze furono disastrose in modo particolare per molti lavoratori che, con le loro famiglie, in precedenza ricevettero assistenza dalla compagnia. Nel momento in cui quest'ultima dichiarò bancarotta nel 1984, a causa della crisi economica degli anni Ottanta, molti dovettero abbandonare l'NDSM wharf. Il territorio dunque ha vissuto gran parte del periodo successivo in stato di abbandono. Le prime persone che lo ripopolarono erano soprattutto occupanti abusivi. Il territorio, privo di rigidi controlli, è stato terreno per festival e rave alcune volte illegali, altre volte invece autorizzati. Negli anni Novanta, Amsterdam ricevette dei fondi Europei per poter bonificare l'area, nella speranza di attrarre investitori e aprire nuove attività. I lavori danno i loro frutti e uno tra i molti cantieri vuoti ospitava il più grande mercatino dell'usato in Europa. Inoltre studi cinematografici e musicali, sceneggiatori teatrali e produttori spostarono i loro uffici nei restanti spazi vuoti. Con la rapida gentrificazione dei primi anni Duemila, questo territorio della città vede una particolare fioritura grazie soprattutto ad artisti e creativi che iniziano a stabilirsi in questa zona. Unendo le loro forze fondano una vera e propria colonia nota come Kunststad (Art City). Gradualmente ogni cantiere e edificio industriale viene convertito tanto da arrivare nel 2015, da parte dei proprietari del flea market, a chiamare gli artisti che in precedenza avevano contribuito alla creazione della Hall of Fame esterna (vedi fig. 15), per operare anche all'interno del magazzino. La qualità dei lavori è tanto alta da convincere i proprietari ad iniziare un progetto che vede l'elaborazione dell'International Street Art Museum noto come STRAAT, aperto ufficialmente nel 2020 all'interno dell'ex laboratorio ingegneristico dell'NDSM¹⁶².

Attualmente la zona è ancora un quartiere con residenze per artisti e designers, uno dei distretti più dinamici della città. I residenti, la loro forza creativa e fervore artistico hanno ispirato la creazione del museo che è stato autofinanziato tanto da essere attualmente indipendente. Anche se ci si trova all'interno di una zona periferica della città di Amsterdam, non sembrerebbero sussistere i tipici problemi di marginalità territoriale e sociale tipici di queste aree cittadine; diversamente dominano tolleranza, libertà e creatività, tutti valori che il museo cerca di divulgare e preservare. L'area circostante lo STRAAT si presenta come una vera e propria Hall of Fame continua di graffiti e Street art che contribuiscono a donare colore e vita ad un'area con colori monotoni e cupi, tracce del passato industriale.

¹⁶² STRAAT "Quote from the streets", Lannoo Uitgeverij, Amsterdam, 2020, pp. 18-19.



17. NDSM wharf..

Ancor prima dell'apertura del museo le sue pareti esterne erano già parte integrante di questo grande mosaico di urban creativity (vedi fig. 16). Le opere raccolte al suo interno sono come una continuazione di quanto è rappresentato all'esterno. Passato e presente continuano a convivere in questa zona portuale, sfondo ideale per festival musicali, performance, studi d'artista e locali alternativi. Si potrebbe pensare che la gentrification, e conseguentemente la touristification, possano finire per tramutare anche questo luogo in un'attrazione turistica, ma non è così, per capirlo basta dare uno sguardo mentre si passeggia per le sue strade: non si può fare a meno di respirare a pieni polmoni la forza creativa e vitale di questo posto. I colori, la differenza negli stili di ogni singolo pezzo sembrano porre in secondo piano lo sfondo grigio e industriale della zona portuale. Quest'area della città concede totale libertà da ogni vincolo agli artisti che sono ormai pienamente accettati dalla comunità locale. Un semplice compromesso di convivenza senza tirare in ballo il "senso comune" oppure interventi della polizia. Tutto si regge su una mutua partecipazione e su un solido rispetto tra residenti, proprietari di attività commerciali e staff del museo.



“At STRAAT our once-derelict industrial structure seems almost purpose-made to house a graffiti and street art museum”¹⁶³,

il nome stesso STRAAT ovvero “strada”, segna una connessione con il luogo di origine di questo linguaggio creativo, ponendosi come continuazione ideale dei luoghi più underground. Entrando all’interno del magazzino non si avverte quell’aura di autorevolezza che grava inevitabilmente sulle spalle del visitatore di un tipico museo, attento a ogni movimento nel tentativo di non disturbare l’assordante e gravoso silenzio che permea l’ambiente.

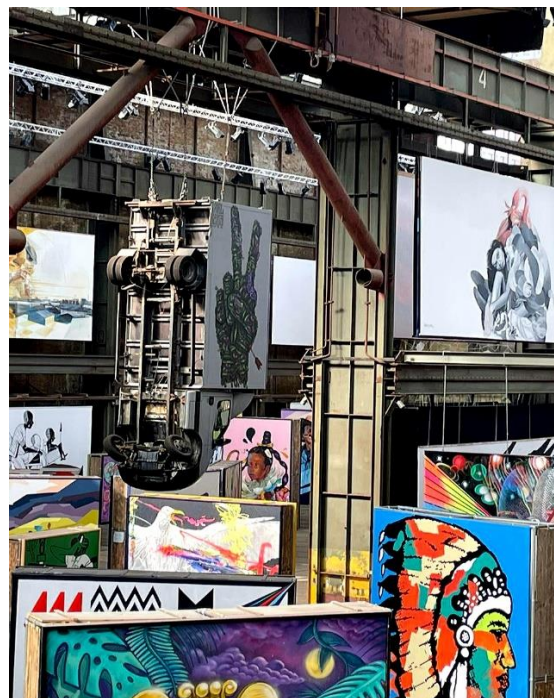
Il gigantesco magazzino è realmente il luogo adatto ad ospitare questa tipologia di arte per il suo stile industriale, per il suo essere parte integrante del tessuto urbano e della sua storia. Sicuramente non siamo al cospetto di un white cube e forse proprio per questo la combinazione museo di street art funziona perfettamente. Le grandi dimensioni dell’edificio inoltre permettono agli artisti di non doversi necessariamente adattare a misure più piccole per poter rispettare le gerarchie spaziali. I grandi portali scorrevoli in acciaio, posti su entrambi i lati della struttura nonché ossatura caratteristica dell’architettura di un magazzino, durante l’orario di apertura vengono spesso lasciati aperti, in questo modo le persone all’esterno possono gettare uno sguardo all’interno e se sufficientemente incuriositi entrare. Non vi è quindi un distacco tra spazio esterno ed interno, sembrerebbe piuttosto un discorso continuo, il museo si apre sulla strada e la strada entra nel museo (vedi fig. 17-18). Il suo

¹⁶³ Cfr. Intervista completa in appendice a p. 137.

ambiente informale contribuisce a richiamare proprio l'esterno e le dimensioni dei lavori ricordano quelle dei murales.



19. Ross Evk "To be in the moment", 2020.



20. Carl KENZ "Yin & Yang", 2020.

Sembra un'evoluzione naturale della creatività urbana quella di adattarsi facilmente alla più svariate collocazioni. La collezione dello STRAAT annovera circa 250 lavori tra pitture, sculture e installazioni (vedi fig. 19)¹⁶⁴. Il suo obiettivo però non è solo di conservare le opere nella sua collezione, ma lo staff porta avanti una vera e propria ricerca attraverso interviste e dialoghi diretti con gli artisti.

Questo ha permesso di comprendere alcune dinamiche costituenti l'apparente paradosso della creatività urbana all'interno di un museo. Appare innegabile essere sommersi da numerosi dubbi come ad esempio l'ispirazione dell'artista, rimane la stessa sia all'esterno che all'interno? Lavorare all'interno di spazi chiusi ha ben poco impatto, in senso negativo, sull'ispirazione degli artisti; con o senza un tetto sulla testa il loro gesto creativo rimane sempre lo stesso. Il loro stile, evolutosi nel corso di anni, non subisce cambiamenti causati da un contesto diverso, così come il concetto che guida l'esecuzione di un'opera non è influenzato dall'ambiente chiuso

¹⁶⁴ STRAAT "Quote from the streets", Lannoo Uitgeverij, Amsterdam, 2020, p. 14.

“after all, graffiti and street artists have always been moved by an intrinsic motivation that doesn’t recognize boundaries or borders”¹⁶⁵.

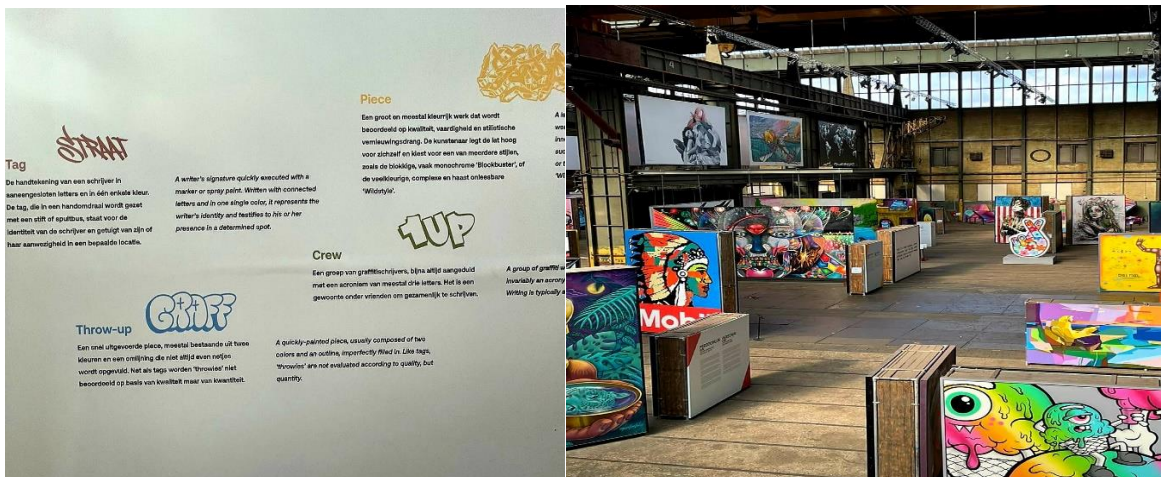
Per comprendere al meglio la storia di questa struttura e la sua linea di pensiero ho avuto modo di essere guidata all’interno dello spazio espositivo dallo storico dell’arte, specializzato in graffiti e Street art, Alex Pope, content creator nell’ambito della comunicazione all’interno dello STRAAT. Sono state quindi esposte le ideologie che muovono un museo la cui collezione è in continua crescita. In questo campo artistico non si riconoscono confini e limiti, allo stesso modo i membri del museo organizzano le condizioni necessarie per fare in modo che gli artisti operino sul sito, senza istruzioni o restrizioni “usually we know the artists and their body of works” quindi “we trust them to do what they do and what we know them for”. L’importanza di avere l’operato di un artista, solitamente attivo nell’ambiente della creatività urbana, all’interno di un contesto museale è che la sua creatività può essere più facilmente documentata senza il rischio che dopo mesi scompaia ogni traccia del suo lavoro. I principali punti di partenza sono i motivi che spingono un artista a realizzare un’opera fino alle tematiche che guidano la sua produzione mentre la custodia dell’opera finita è una diretta conseguenza non l’intenzione primaria. Più della metà degli artisti presenti nello STRAAT sono ovviamente artisti con una carriera in corso, attivi presso esposizioni in gallerie e musei. Al secondo piano dell’edificio infatti, dall’open space sottostante, si passa ad una galleria espositiva con opere degli stessi artisti incorniciate e poste sotto vetro. Dunque ci si trova al cospetto di uno spazio con diverse sfumature: da museo a galleria d’arte, da magazzino ristrutturato a luogo di convegni e ritrovi per gli artisti fino a laboratorio di ricerca e studio. L’intento didattico è percepibile sin dai primi metri del percorso espositivo. Alcune opere sono esposte su tele rette da pilastri portanti in acciaio mentre altre sono sistemate su pannelli al suolo, come se ricreassero tanti piccoli pezzi di muro.

¹⁶⁵ Ibidem.



21. Panoramica percorso espositivo STRAAT Museum..

Alcuni di questi pannelli recano la storia e la spiegazione di ogni singolo termine proprio del mondo della Street Art e del graffiti writing (vedi fig. 20). Leggendo si può comprendere alla perfezione cosa sia una tag, un throw-up oppure un pezzo.



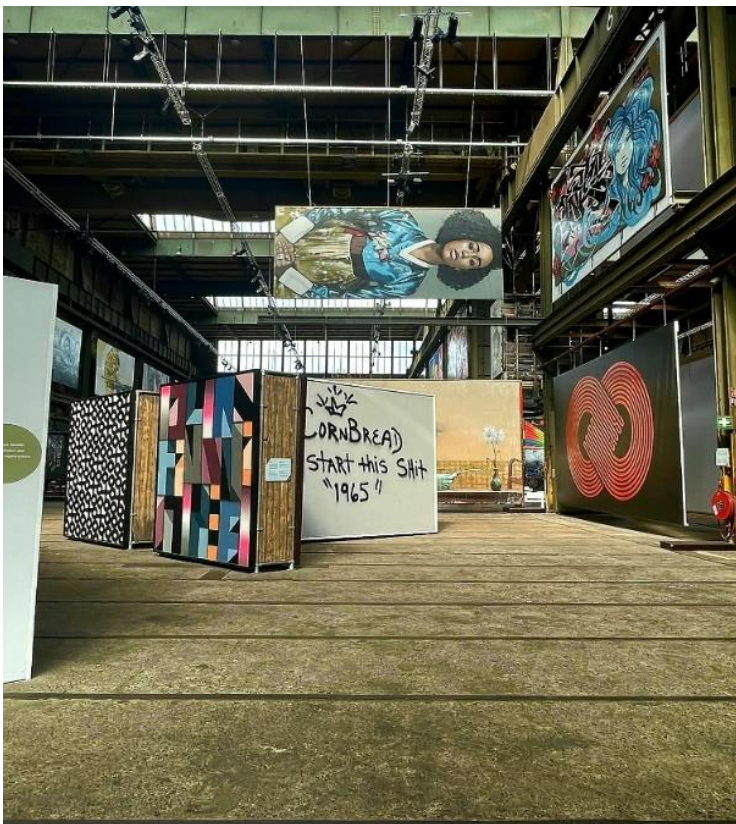
22. Pannelli didascalici, STRAAT Museum.

In un unico ambiente aperto, intervallato da pannelli, installazioni site specific e murales, si ripercorre la storia di questo fantastico linguaggio. Per quanto concerne le tele ci sono alcune misure standard come 9x5 e 3,5x4,80. Queste sono solo alcuni esempi di misure poste a disposizione degli artisti, ma sono sempre questi ultimi che scelgono cosa preferiscono. Dunque si pone una stretta collaborazione tra il team del museo e l'artista, un dialogo costante per trovare il modo migliore di esporre il progetto in questione. Così come la creatività urbana parla il linguaggio del popolo e ne racconta la storia allo stesso modo il museo ha scelto di dividere il percorso in cinque grandi tematiche: aesthetic, personal, emphatic, grounded e conscious.

“The first theme is personal. Personal stories have been told in art since forever basically. So street art is no exception to this rule”¹⁶⁶.

La scelta di questo tema dunque è piuttosto chiara. I graffiti sono nati dal bisogno di coloro, che essendo ai margini, volevano trovare un modo per essere visti e notati in città disumane, alienanti e impersonali (vedi fig.21). Questa idea è stata trasposta anche nella Street Art, molte opere rivelano qualcosa di intimo sugli artisti stessi, sui propri sentimenti e sui propri pensieri¹⁶⁷. Un messaggio intimo donato al pubblico, con onestà.

Tuttavia “personal” non si riferisce solo al singolo individuo ma anche all'identità del patrimonio nazionale collettivo e all'orgoglio culturale che si ritrova anche sui muri delle città. Il duo francese MonkeyBird, presente nella collezione dello STRAAT rivela infatti “rather than street artists, we consider ourselves craftsmen. We create with an end and we want to share our art. Our artistic journey brought us to a style that is like a big craftsman’s work. It’s a professional reflection about ourselves, a visual identity”¹⁶⁸.



23. Cornbread "Start this", 2021.

¹⁶⁶ Cfr. Intervista completa in appendice a p. 137.

¹⁶⁷ STRAAT “Quote from the streets”, Lannoo Uitgeverij, Amsterdam, 2020, p. 55.

¹⁶⁸ Ivi, p. 57.

La seconda tematica che si incontra è quella estetica, riguardante soprattutto lavori astratti, un sottogenere molto popolare nei moderni graffiti e murali¹⁶⁹. Alcuni interpretano questo stile come una reazione (vedi fig. 22). Molti murali che vengono commissionati sono per la maggior parte figurativi e molto colorati¹⁷⁰. L'astrazione, nel suo andare al di là della forma, nel saper discernere il concreto da ciò che si cela al suo interno oltre ad essere una reazione è una ricerca stessa dell'artista.

Certamente in quanto forma d'arte diretta e autentica è nata con il figurativo, quest'ultimo è più accessibile ad un vasto pubblico che non ha bisogno di una conoscenza pregressa per poter essere letto. Tuttavia la storia dell'arte è piena di esempi di artisti che dal figurativo sono passati all'astratto nel tentativo di condurre più in profondità il loro percorso artistico.

Quindi anche per la Street art oltre a poter essere una reazione è il naturale percorso di alcuni artisti. Così come molti movimenti d'avanguardia e lavori d'arte contemporanea esistono indipendentemente da qualsiasi tipo di messaggio, allo stesso modo colori, forme e sfumature acquisiscono una certa indipendenza e importanza di significato.



24. Dilk "True Love", 2021.

¹⁶⁹ Ivi, p. 25.

¹⁷⁰ Cfr. Intervista completa in appendice a p. 137.

Terzo tema è grounded, ogni lavoro ha una forte connessione con il territorio circostante soprattutto la creatività urbana¹⁷¹. Il writer americano Mike 171 afferma

“we as young writers took it to underground, trains, tunnels and train yards. Here we were able to express ourselves with no racial tension, it didn't matter what color you were, only what colors of spray cans you had and shared with each others. A writer becomes part of the environment in the city he or she comes from”¹⁷².

Sappiamo che la storia dei graffiti e della Street art è intrinsecamente legata a quella della città moderna (vedi fig. 23), quest'ultima nemica e allo stesso tempo luogo della ribellione. Le pareti urbane e l'ambiente invitano alla libera espressione.



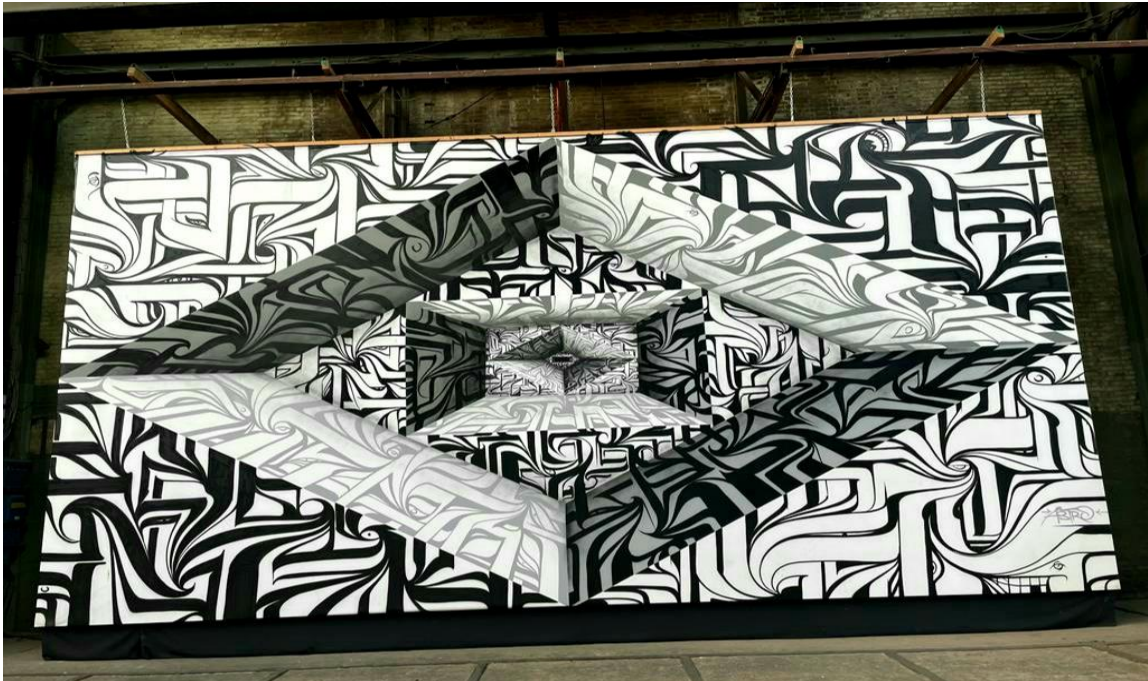
25. Dan Kitchener *“Untitled”*, 2017.

Il quarto tema è “emphatic” in quanto la Street art non riflette solo sulla vita dell'artista ma anche sugli aspetti universali caratterizzanti la condizione umana (vedi fig. 24). L'empatia

¹⁷¹ STRAAT “Quote from the streets”, Lannoo Uitgeverij, Amsterdam, 2020, p. 165.

¹⁷²Ivi, p. 164.

dunque è un valore fondamentale soprattutto per la creatività urbana; per il suo essere alla portata di tutti, per le sue umili origini e per l'autenticità con cui si mostra agli spettatori¹⁷³.



26. Astro "Perpetual lozenge", 2017.

Quinto tema è "conscious" e all'interno di questa sezione vengono trattate tematiche come cause personali, ingiustizie sociali e consapevolezza ambientale (vedi fig. 25). Come afferma il duo Icy e Sot



27. Icy & Sot "See yourself within all others", 2017.

"We believe that the role of an artist is to advocate for the freedom and hope of the general public while raising awareness about the issues of their time. The impact a piece has on the course of someone's day may be small, but it's still an impact"¹⁷⁴.

¹⁷³ Ivi, p. 119.

¹⁷⁴ Ivi, p. 234.

Quando un'opera viene eseguita all'esterno senza essere commissionata da un ente che potrebbe sanzionarla o censurarla, allora tutto quello che la circonda diventa di fondamentale importanza. Il paesaggio cittadino con le sue strade è il luogo migliore per abbracciare questa libertà di pensiero e divulgare opinioni sulla società ad ampio respiro. Questi luoghi permettono di raggiungere un largo pubblico, molto più vasto rispetto a quello di un museo.

Quest'ultima tematica permette di ricollegarsi con quella iniziale grazie alle cause personali che vengono affrontate in molte opere come la difficile questione degli artisti provenienti dall'America Latina, in città come San Paolo, che vivono uno stato di degrado e abbandono particolarmente forte. In questo modo è come se si compisse un giro completo che permette di ritornare all'inizio avendo però affrontato questioni molto importanti, non solo da un punto di vista artistico ma anche e soprattutto sociale. Probabilmente sarebbe impossibile scindere totalmente l'arte di strada dal suo contesto e dalla società da cui si è originata, tranne alcune rare eccezioni.

Si potrebbe obiettare che queste cinque grandi tematiche possano in qualche modo limitare gli artisti o fornire una linea guida da seguire, tuttavia si progetta di liberarsi gradualmente da questa linea narrativa proprio per non forzare in alcun modo gli artisti. Sappiamo bene che questa forma d'arte non pensa o agisce entro limiti, come detto in precedenza, allo stesso modo il museo non dovrebbe essere un semplice contenitore né tantomeno applicare un criterio organizzativo ed espositivo tanto rigido quanto gerarchico. Importante quindi che gli artisti siano liberi di creare ciò che vogliono. Per comprendere però la decisione che ha portato al progetto curatoriale dello STRAAT bisogna scoprire quanto accaduto nel momento precedente l'apertura. I cinque temi sono stati scelti dai primi membri dello staff in modo piuttosto naturale: intervistando i diversi artisti, le cui opere sarebbero state esposte all'interno della warehouse, sono state scoperte motivazioni e sentimenti comuni. Dunque è sembrato naturale unire tutti i punti attraverso queste cinque linee narrative: alcuni artisti avevano espresso la volontà di creare opere per condividere storie personali, altri si consideravano più legati alla forma oppure all'astrazione, altri parlavano delle proprie opere come poste in relazione ad un certo ambiente¹⁷⁵. È stato determinante il fattore della mancanza di censure per le opere realizzate all'interno del museo, nessuna critica da parte di istituzioni e amministrazioni "I think in that sense also we try to curate a collection that is an honest reflection of the worldwide Street art movement"¹⁷⁶. Per questo nelle opere presenti

¹⁷⁵ Cfr. Intervista completa in appendice a p. 137.

¹⁷⁶ Ibidem.

si parla di questioni difficili come immigrati e rifugiati politici oppure l'uomo in relazione all'ambiente che lo circonda. Si possono trovare opere del genere tanto nel museo quanto all'esterno nelle strade, l'autenticità dunque non viene modificata ma al contrario si cerca di conservarla nel miglior modo possibile. Alcune opere ad esempio portano letteralmente pezzi di strada all'interno del museo (vedi fig. 26) come il lavoro di Jad El Khoury "Care Portal" una saracinesca cosparsa di fori conseguenti ad esplosioni e piogge di proiettili¹⁷⁷.



28. Jad El Khoury "Care Portal", 2022.

Con questo simbolo della guerra civile del Libano, l'artista vuole porre l'attenzione del riguardante sulla difficile questione politica e civile in cui alcune realtà mondiali si ritrovano a convivere, tuttavia in questo contesto il lavoro diviene un messaggio di speranza.

Accanto alla saracinesca si trova un tavolino con post-it di ogni colore, il visitatore è quindi invitato a condividere la propria esperienza e il proprio pensiero attraverso messaggi scritti su questi foglietti che poi verranno posizionati nei fori di proiettile. In questo modo la grigia superficie superstita da tanta violenza diviene un elemento ricco di colore ed energia¹⁷⁸.

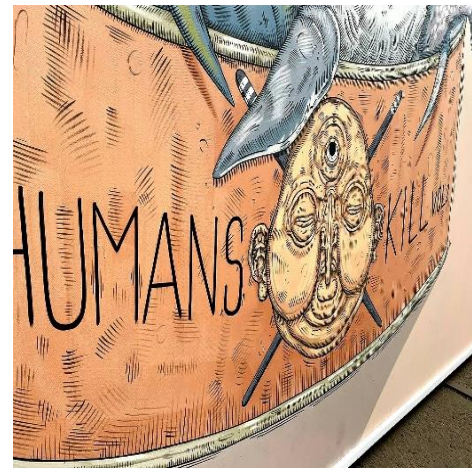
Questo è solo un esempio di opera che affronta tematiche importanti senza mezzi termini o filtri ma presentando la realtà per quello che è, allo stesso modo anche l'artista italiano Luca Ledda (vedi fig. 27) è stato invitato dallo STRAAT ad eseguire un suo lavoro "Human Kills volume 2".

¹⁷⁷ Cfr. Collection Database, STRAAT Museum in: <https://straatmuseum.com/en/collection-database>

¹⁷⁸ Cfr. Intervista completa in appendice a p. 137.



29 Luca Ledda "Human Kills. Volume 2", 2022.



Ledda è un illustratore, pittore e muralista torinese e per comprendere meglio la sua esperienza all'interno dello STRAAT ho avuto modo di condurre un'intervista. Benché si sia originato da un contesto di arti visive maggiormente legato alle illustrazioni, Ledda non è nuovo al mondo della creatività urbana avendo già partecipato a numerosi eventi noti come festival di Street Art, l'artista stesso parla della sua tecnica

“le mie sono opere pittoriche che sfruttano semplicemente un supporto differente, quindi non le definirei opere di Street Art anche se l'arte di strada ha fortemente influenzato il mio stile”¹⁷⁹.

Per l'artista è molto importante il rapporto con la comunità, le sue opere dai messaggi estremamente significativi, nascono proprio con l'intento di relazionarsi con l'ambiente circostante e comunicare con i passanti

“per quanto mi riguarda la cosa fondamentale è che essa non passi inosservata e che faccia sì che lo spettatore si fermi a riflettere su quello che sta guardando”¹⁸⁰.

Ecco dunque che all'interno dell'ultima disposizione l'opera di Ledda si trova verso la fine del quarto tema “conscious”. Mentre le gallerie sono luoghi piuttosto sterili in cui le opere non hanno dialogo con l'ambiente circostante in quanto protagoniste di un luogo impersonale, il contesto dello STRAAT, unico nel suo genere, ha convinto l'artista “lo STRAAT Museum è un posto incredibile, è uno di quei luoghi dove le opere d'arte comunicano con l'ambiente circostante, avvolgendoti in uno spazio surreale e underground”.

¹⁷⁹ Cfr. Intervista completa in appendice a p. 152.

¹⁸⁰ Ibidem.

Ogni artista ha trovato un modo diverso per far sì che la sua opera si relazioni con l'ambiente circostante rimanendo fedele al proprio stile. Osservando il risultato complessivo questo puzzle, composto da pezzi tutti diversi funziona in modo magnifico e convincente regalando un'immagine d'insieme unitaria. Ledda entra in contatto con David Roos, direttore creativo del museo, durante la pandemia, ovvero il periodo di apertura

“volevo far parte di quella Hall of Fame anche se avevo paura che il mio stile potesse risultare un po' forte per il museo. Invece sono stato esortato da David ad esprimermi al meglio delle mie capacità e a realizzare un lavoro che non lasciasse indifferente lo spettatore”¹⁸¹.

Questo intento si può ritenere riuscito perché l'opera di Ledda invita ad una riflessione profonda su quanto purtroppo l'uomo stia distruggendo la sua stessa casa. “Human Kills volume 2” è uno dei lavori facente parte di una serie legata all'impatto che l'essere umano sta avendo sull'ambiente e sugli esseri che lo abitano. Nonostante l'evoluzione l'uomo non fa nulla per fermare la distruzione di cui è principale, se non unico, fautore. L'ispirazione per questo secondo volume deriva dal pericolo in cui versa il mondo marino, dove grandi compagnie sono disposte a distruggere un intero ecosistema pur di soddisfare un mercato spietato e costantemente in crescita. Da qui deriva il titolo “l'uomo uccide” e, in questo caso, la sua presenza è indiretta attraverso gli ami da pesca che hanno provveduto a riempire oltremodo una scatola in alluminio

“ritengo che l'arte sia un mezzo di espressione molto personale, c'è chi la usa come strumento di divulgazione, chi la usa come denuncia sociale e chi ne fa un utilizzo unicamente estetico. Io personalmente cerco di unire tutti questi elementi”¹⁸².

Il desiderio dell'artista è quello di uscire fuori da schemi puramente estetici e formali “poco mi interessa se lo spettatore trova il mio lavoro bello o brutto” ciò che è di fondamentale importanza è diffondere messaggi e raccontare storie che siano di grande impatto e conseguentemente immediate. Dunque nell'opera di Ledda è riscontrabile una delle tematiche del museo “conscious” in cui sono presenti cause personali, ingiustizie sociali e consapevolezza ambientale. Il caso di Ledda vuole essere un esempio tra molti di come l'artista non si sia necessariamente adeguato a delle tematiche date. L'opera “Human Kills volume 1” è precedente mentre quella presente allo STRAAT è interpretabile come una sorta

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² Ibidem.

di continuazione. Dunque Ledda non ha dovuto adeguarsi in qualche modo ad uno schema prestabilito ma semplicemente eseguire al meglio delle sue capacità ciò che sentiva caratteristico della propria arte. Conseguentemente l'opera è stata inserita in un percorso narrativo atto a valorizzare il suo messaggio.

Ritornando alla precedente domanda il binomio museo e creatività urbana può funzionare? Sono apparentemente due realtà opposte eppure accomunate da quello che dovrebbe essere un comune intento, trasmettere un messaggio oppure una storia allo spettatore. Sono dunque due facce di una stessa medaglia, possono coesistere se legate da una combinazione di fattori che ne permettono il loro funzionamento. In Italia per quanto possano esserci musei che in passato hanno ospitato esposizioni di creatività urbana, come il caso del Macro e la sua mostra del 2018 il cui esterno ospita il murale eseguito da Ozmo, ancora non si parla di Musei di Street Art.



30. Ingresso STRAAT Museum, Amsterdam.

Ciò che rende importante ed esemplare il caso di Amsterdam (vedi fig. 28) sono le differenti combinazioni di elementi preesistenti che hanno reso questa iniziativa vincente. Un modello sulla base del white cube, con pareti completamente bianche in cui l'opera è la sola protagonista probabilmente non avrebbe dato lo stesso risultato, al contrario avrebbe potuto portare un effetto negativo. Allo stesso modo un edificio futuristico eseguito da un archistar pluripremiato rischierebbe di non essere un ambiente adatto alla creatività urbana.

Questo tipo di arte non ha bisogno di essere posta in un contenitore progettato ad hoc poiché essa si instaura laddove già è passato del tempo, in quei pezzi di mondo che hanno assistito al susseguirsi di eventi. "I think it could give up something more to the world if the place in which it's collocated had its own story before".

“I think the combination of the setting plus the artworks also works really well, that’s why in the beginning when I told you how the museum came into existence I think you can’t fabricate an organic story like that like it just really happens the way it happened there was no other way it could have come into being it was just the combination of the flea market, the warehouse, the hall of fame like it all sort of magically came together”¹⁸³.

Il dibattito causato dalla presenza di graffiti e street art all’interno di sedi istituzionali, come i musei, è stato causato principalmente da una grande confusione e mancanza di specificità da parte di alcuni individui in un certo qual modo eccessivamente “tradizionalisti”. Nessuno tra gli addetti al settore obietta al riguardo perché tutti sono consapevoli della storia e di come si sono succeduti gli eventi riguardanti tale linguaggio artistico. D’altra parte vedere un murale sul muro esterno di un museo non causa altrettanto scalpore di quanto farebbe una tag. Stiamo quindi assistendo ad una eccessiva stasi all’interno di preconcetti ormai superati? Il discorso per cui un’opera di creatività urbana appare isolata all’interno di spazi espositivi viene improvvisamente a cadere se si considerano esempi come lo STRAAT. Non solo le opere appaiono perfettamente inserite all’interno di un contesto apparentemente cittadino come quello di un ex mahazzino ma sono legate le uno alle altre dalle storie raccontate dai singoli artisti all’interno di un percorso tanto narrativo quanto didattico. Anche su di una tela o un supporto che non siano i mattoni di un muro esterno, la Street art rimane sempre tale perché gli artisti rimangono tali così come il loro linguaggio e la loro poetica. Siamo arrivati al tempo in cui ormai la creatività urbana trascende ogni singola superficie o contesto. Questo non perché il contesto non abbia più valore ma solo in quanto questa tendenza si è talmente tanto stratificata e consolidata da portare il suo intrinseco contesto ovunque vada. Nuove terminologie vengono coniate per definire la sua evoluzione, perché ormai quelle storicamente utilizzate come “Street art” appaiono fuorvianti e non esaustive.

Altro fattore da porre in evidenza è che nonostante realtà come lo STRAAT, per quanto siano esse positive, implicano comunque il pagamento di un biglietto per usufruire di qualcosa che normalmente viene osservato in strada e in modo totalmente gratuito. Questa è forse una delle caratteristiche principali di un museo e lo STRAAT, in quanto tale, non sfugge da questa regola. Certamente i fondi accumulati permettono il mantenimento di una struttura

¹⁸³ Cfr. Intervista completa in appendice a p. 137.

unica del suo genere e l'accrescimento di una collezione molto importante. Gli artisti che creano le loro opere appositamente per essere esposte all'interno del museo sono perfettamente consapevoli del fatto che le persone, per poter vedere le loro opere, dovranno pagare un biglietto di ingresso. Dunque non vi è nulla di paradossale o particolarmente criticabile come nel caso della mostra di Bologna in cui Blu sicuramente non si sarebbe aspettato di vedersi staccare le opere dal centro città. Esempi come Inward con il Parco dei Murales oppure la stessa Hall of Fame che circonda lo STRAAT sono tutta un'altra cosa, appaiono importanti in quanto rappresentano una sorta di galleria a cielo aperto in cui ognuno può permettersi l'ingresso.

La domanda formulata inizialmente era quindi: la Street art posta all'interno è ancora Street art? La risposta è sì. Con i dovuti accorgimenti e con una buona dose di consapevolezza, la creatività urbana all'interno di uno spazio chiuso è ancora sé stessa.

La chiave dei graffiti così come delle opere di creatività urbana, volendo includere all'interno di questa denominazione Street art e nuovo muralismo, è l'ubicazione come Banksy ha affermato

“l'esperienza mi ha insegnato che un'opera d'arte non è terminata quando deponi il pennello: anzi, è proprio allora che comincia. La reazione del pubblico è ciò che fornisce significato e valore a un'opera. L'arte prende vita negli argomenti che la animano”¹⁸⁴

quindi il secondo fattore, che acquista tanta importanza quanto l'ubicazione sono le persone, queste ultime hanno la libertà e legittimità di rendere Arte un prodotto della creatività. Le opere da museo esistono indipendentemente dalle persone ma un lavoro di Street art esiste e continua ad esistere grazie alla comunità. La reazione di una persona che uscendo da un pub vede sul muro accanto un topo disegnato è certamente diversa rispetto a quello che trasmettono gli “spazi opprimenti dei Musei di Belle Arti” questo perché la creatività urbana è un'espressione con cui “ci si confronta alla pari”. Inoltre

“è la prima volta che il mondo dell'arte, borghese per natura, è arrivato ad appartenere alla gente. Dobbiamo approfittarne”,

nelle parole di Banksy si trova il nucleo della questione. Realtà come lo STRAAT, per quanto positive implicano comunque il pagamento di un biglietto per usufruire di qualcosa che normalmente viene osservato in strade e in modo totalmente gratuito. Esempi come

¹⁸⁴ Maddalena Ricolfi, “Banksy. L'arte come rivoluzione”, Luni Editrice, Milano, 2021, p. 72.

Inward con il Parco dei Murales oppure la Hall of Fame che circonda lo STRAAT sono importanti in quanto rappresentano una sorta di galleria a cielo aperto in cui ognuno può permettersi l'ingresso. Tuttavia perché l'arte "borghese" è arrivata ad appartenere alla gente? Un tempo l'arte moderna non doveva confrontarsi con il problema dovuto alla sua mancata accettazione da parte del pubblico semplicemente perché esso non esisteva o, per meglio dire, era un pubblico chiamato ad intervenire solo quando il prodotto era già bello impacchettato e pronto per essere contemplato. Solo dopo che gli "esperti" si fossero pronunciati in merito "la gente" poteva osservare e forse crearsi qualche opinione. Nessuno avrebbe mai osato non accettare un quadro di Picasso se non un critico con abbastanza autorevolezza. Il gusto diventava dunque unanime perché il pubblico non aveva alcuna voce in capitolo. L'opera d'arte, in quanto prodotto generato dall'uomo, può essere ritenuta unica e importante solo da quest'ultimo; per molti anni questi individui erano solo una ristretta cerchia. Per questo motivo possiamo affermare che questa è realmente la prima volta che tutto il pubblico viene chiamato in egual misura ad osservare un prodotto di creatività urbana posta in diretto contatto con esso. Dunque potremmo individuare questi due fattori come spiegazione significativamente rilevante del motivo per cui non è scandaloso né tantomeno eccessivamente criticabile vedere pezzi, throw-up, stencil, poster e murales all'interno di un museo. Il contesto è celato all'interno stesso dell'opera che è ormai perfettamente in grado di attuare un processo di risemantizzazione degli spazi in cui viene collocata. L'ubicazione è un concetto relativo in alcuni casi e con un pannello mobile oppure una tela il suo "contesto" potrebbe essere ovunque. Altrettanto importante è il pubblico, adesso è tanto interessante sentire il parere di uno storico e critico quanto della "gente comune" dei "non addetti al settore" perché sono coloro che si esprimono in modo più sincero e autentico. Ecco perché l'intervista del New York Times durante l'esposizione Art in the streets a Los Angeles ha condiviso anche i pareri di un filmmaker e di un ignoto gallerista. Lì dove c'è un'opera frutto della creatività urbana e un pubblico, lì si cela il contesto autentico della cosiddetta arte di strada, un'espressione che non ha bisogno di edifici avveniristici e di eccessive artificiosità.

3.2 La vera criticità: l'accademismo.

Appurato dunque che l'istituzionalizzazione non è un fenomeno contemporaneo ma che è sempre corsa in parallelo con la creatività urbana, la ricerca condotta ha permesso di scoprire altre criticità, sicuramente più imponenti, che hanno frenato e stanno continuando a frenare la piena comprensione di questo fantastico linguaggio espressivo. Quando si parla di accademismo in questo caso si fa riferimento alla derivazione di "accademico" come un processo frutto di una meticolosa osservanza di norme tradizionali, corredato da poca originalità, tutto questo adottato soprattutto nell'ambito delle arti figurative¹⁸⁵. Quanto enunciato all'interno della definizione di questo termine evidenzia come gli elementi che lo caratterizzano siano decisamente opposti rispetto a quanto esposto sino ad ora. Eppure il mondo accademico, quello universitario e della ricerca, troppo spesso applica gli ormai consolidati criteri basilari della ricerca storico-artistica a qualcosa che esula da una categorizzazione precisa.

Tornando negli anni Trenta del Novecento lo studioso e linguista della Columbia University, Allen Walker Read, affascinato da questo mondo, decide di analizzare i graffiti degli anni Venti e Trenta, negli Stati Uniti e nel Canada. Il suo studio riguarda soprattutto le scritte illecite. Grazie alla grande quantità di materiale raccolto Read assembla il tutto in un manoscritto dal titolo "*Lexical evidence from Folk Epigraphy in Western North America*". Siamo nel 1935 e con molta probabilità non si è ancora pronti ad assistere alla circolazione di volumi su azioni illegali. Read, notando una grande prudenza da parte delle case editrici statunitensi nel pubblicare il suo manoscritto, decide di pubblicare privatamente alcune copie del suo volume a Parigi, un luogo in cui i graffiti avevano un ruolo importante, soprattutto perché la città era aperta ad ogni sorta di innovazione artistica delle nuove avanguardie. Figure come Picasso e il fotografo Henri Brassai nutrivano un forte interesse verso i graffiti, visti come una forma di espressione pura che poteva aiutare i nuovi movimenti artistici come Dadaismo, Cubismo e Surrealismo. Per fare in modo di vedere il lavoro di Read pubblicato anche negli Stati Uniti bisogna aspettare il 1977. La sua casa editrice si vanta di questo volume dal nuovo titolo "*Classic American Graffiti*" particolarmente ricercato da oltre cinquant'anni¹⁸⁶. Perché questo esempio su Allen Walker Read? Perché evidenzia come la ricerca sui graffiti abbia generato tanta resistenza quanto i graffiti stessi. Il pubblico

¹⁸⁵ Cfr. Voce "accademismo" in: Enciclopedia Treccani online, <https://www.treccani.it/vocabolario/accademismo/>

¹⁸⁶ Ross, J. I., et al. In search of academic legitimacy: The current state of scholarship on graffiti and street art. *The Social Science Journal* (2017), <http://dx.doi.org/10.1016/j.soscij.2017.08.004>

accademico già ai tempi provava un celato interesse a cui però non voleva lasciarsi andare. Per questi ultimi era un grande disagio parlare di qualcosa che violava apertamente i tabù accademici e non solo. Soprattutto se si considera che gli anni Venti e Trenta non sono stati un periodo in cui lo studio sui graffiti veniva visto come una legittima area di ricerca. Negli anni Settanta le cose cominciarono lentamente a cambiare, ad una maggiore disponibilità di vernice spray corrispondeva un maggior numero di ragazzi che si affacciavano su questo panorama creativo finendo per bombardare con le loro tag città intere. Tale situazione ha generato un grande interesse da parte del pubblico tanto da spingere alcuni ricercatori ad avviare indagini su questo genere. Anche gli psicologi iniziarono a studiare i graffiti affrontando importanti tematiche legate al genere. Più si parla di qualcosa e più si rende visibile e, aumentando il numero di ricerche, si fa in modo di rendere più facile una corretta comprensione di ciò che sta acquisendo nuova visibilità. In questi anni sono numerosi gli articoli e i saggi pubblicati sui graffiti eseguiti dalle bande dei vari quartieri. Negli anni Novanta la moltitudine di generi differenti di graffiti veniva confusa con quanto fatto dalle bande e il collegamento con la violenza e l'illecito era dunque una naturale conseguenza, anche nell'ambito della ricerca. Violazione del buon costume e delle norme sociali, mancanza di integrazione e illusorie connotazioni violente hanno fatto in modo di ostacolare le categorizzazioni dei graffiti e di forme d'arte simili tra gli studenti e hanno reso difficile terreno agli studiosi che si volevano occupare proprio di questo ambito, soprattutto per una legittimità che non veniva riconosciuta loro. Ricondurre la colpa di tutto alle circostanze in cui i graffiti writing si stavano muovendo però sarebbe ingiusto e sbagliato. Osservando dal presente quanto accaduto in quegli anni, una buona dose di tradizionalismo all'interno degli istituti e delle ricerche ha sicuramente alimentato una certa chiusura e limitata disponibilità nell'accogliere novità apparentemente contraddittorie. Nondimeno è ironica la non accettazione di graffiti e stencil, dai temi controversi, quando le pitture murali antiche e del primo periodo moderno sono da sempre studiate nell'archeologia e nella storia dell'arte, anche se includevano contenuti pornografici.

La forma della resistenza verso i graffiti writing e la Street art è cambiata nel corso del tempo. Le numerose sfide legate alla lotta tra legittimità e resistenza accademica continuano ad essere affrontate dagli studiosi di questo genere artistico. Le difficoltà variano a seconda dell'ambito universitario e delle differenze culturali e geografiche. A testimonianza dell'accettazione più ampia della ricerca sui graffiti e sulla Street art, ci sono stati occasionalmente dei numeri speciali pubblicati da riviste che hanno approfondito l'argomento. Un esempio è l'articolo "*Graffiti, Street Art and the City*" nella rivista

australiana City. Dal 2015 continua ad essere pubblica l'importante rivista scientifica "*Urban Creativity Scientific Journal*", con sede a Lisbona, che raccoglie saggi e articoli di ricercatori da ogni parte del mondo (anche i membri di Inward hanno pubblicato sporadicamente saggi su questa rivista). Tutte queste pubblicazioni hanno permesso di far accrescere l'interesse per i graffiti e la Street art da parte di editori affermati di libri accademici. Questo ha consentito una maggiore legittimazione del campo, oltre alla migliore capacità degli studiosi di fare riferimenti incrociati tra i lavori degli altri. In precedenza si è parlato dell'acquisizione di legittimazione da parte di un'opera d'arte nel momento in cui viene esposta in contesti autorevoli, come i musei, in realtà la forma di legittimazione più potente deriva dall'accettazione da parte degli esperti (studiosi e ricercatori) che ne permettono la divulgazione. Accettare questa forma d'arte abbandonando i soliti luoghi comuni permetterebbe finalmente di poter capire ogni sua sfaccettatura consentendo di parlarne nel modo giusto. Le difficoltà però sono ancora troppe. Basti iniziare affermando che non esiste un libro di testo consolidato sull'argomento. Questo rende difficile corredare quei pochi corsi di studio con documentazioni affidabili. Inoltre ci sono decisamente pochissimi corsi di studio su questo genere espressivo almeno in Italia, si possono contare sulle dita di una mano. Un tempo i ricercatori dei graffiti e della Street art potevano trovarsi in posizioni piuttosto scomode a causa della natura non sempre legale di queste forme d'arte ma è una visione che dovrebbe ormai essere superata. Il fattore dell'illegalità non è l'unico ad incidere sulla resistenza all'insegnamento: l'anonimato e la marginalità sono altrettanti fattori che ne limitano la piena comprensione. Spesso quando si studia la Storia dell'arte non si accenna alle opere realizzate in contesti marginali perché, arrivando sui manuali di arte contemporanea, si affrontano sempre i soliti argomenti come: arte performativa, opere esposte presso le tanto sopravvalutate manifestazioni come le svariate Biennali, in giro per il mondo, oppure Documenta di Kassel. Un'arte tanto elitaria che se non si possiede un bagaglio storico artistico alle spalle diviene incomprensibile capirne il senso. Ovviamente questo tipo di arte "borghese" è sempre esistita e riveste la sua importanza ma è arrivato il momento di dare giusta visibilità ad ogni voce. Dov'è finita la vera arte che parla alle persone? I contesti marginali, qualora si riescano a studiare presso le università, sono affrontanti in relazione ad altri ambiti di studio, come la sociologia. Sarebbe quindi il momento di unificare ambiti di studio diversi per permettere la completa comprensione di alcuni fenomeni. Dunque il discorso dell'illegalità non regge più nel XXI secolo. Allo stesso modo la natura effimera dei graffiti e delle altre produzioni di creatività urbana non forniscono una giustificazione per questa mancanza di accettazione da parte

dell'accademismo, perché allora bisognerebbe riservare lo stesso trattamento per gli happening, performance e arte ambientale, invece non è così.

La rapida imbiancatura, la cancellazione, l'associazione con zone di guerra, protesta o conflitto e la collocazione delle opere in luoghi come rovine urbane, ponti o tunnel di scolo significa che il materiale cambia rapidamente, può essere fisicamente difficile o pericoloso da raggiungere ma è proprio questa la caratteristica principale che distingue tali forme d'arte rispetto ad altri linguaggi. La natura del luogo in cui vengono eseguiti graffiti e Street art, ancora oggi, così come la loro immediatezza politica, sono alcuni dei principali punti di forza ma costituiscono anche sfide maggiori per la documentazione. Nel corso degli anni i mezzi e la capacità di documentarli sono migliorati. I ricercatori non hanno più bisogno di costose macchine fotografiche per catturare immagini di qualità pubblicabile. Attualmente quindi ci si può permettere lo studio di questa espressione artistica senza incorrere in eccessivi pericoli. Un fattore che consentirebbe narrazioni culturali più inclusive, non solo legate alla questione della parità di genere (per cui si sta iniziando a muovere qualcosa) ma anche per permettere la pari visibilità di ogni prodotto della creatività. L'anonimato di molti artisti, che sia esso per tutelarsi da questioni legali o per generare maggior interesse, può interessare ma sicuramente è fine a sé stesso. Quando si studia un'opera si cerca, tra le altre cose, di capire la biografia e il vissuto dell'artista per carpire aspetti celati dietro una pennellata; se invece l'opera ora vuole parlare per sé stessa senza essere influenzata dalla vita dell'artista? Bisogna quindi riconoscere quanto sia davvero rilevante domandarsi chi siano Banksy e Blu e quanto invece sia importante capire i messaggi che vogliono trasmettere.

Conclusione

“Niente nella storia dell’arte è rimasto per sempre underground. Evolversi fa parte di un normale processo di crescita”¹⁸⁷.

Giunti alla conclusione di questo elaborato sulla creatività urbana tra metropoli e musei cosa resta da appurare? Dopo aver osservato i singoli casi e le singole ideologie risulta opportuno allontanarsi da questa tela con pennellate dai colori più svariati per osservare la scena composizione finale. Pro o contro l’istituzionalizzazione? Pro o contro la Creatività urbana nei musei? Se valutato da un punto di vista soggettivo è naturale vedere questo discorso come perso in partenza perché nessuno concorderà mai su una posizione univoca, ciò che è giusto per un gruppo di individui potrebbe non esserlo per altri.

All’interno di questo elaborato ciò che si è voluto evidenziare però sono le voci dei protagonisti di questo mondo, di coloro che lavorano al suo interno, che lo conosco, che lo hanno studiato e di cui hanno una prospettiva più vasta di chiunque altro. Il mondo dell’Arte non è facile, anzi è talmente tanto articolato tra ufficiale e non, tra mercato e sistema, tra musei e gallerie, tra elitarismo ed egualitarismo. Una fuorviante artificiosità che spesso disorienta facendo dimenticare il nucleo centrale: l’arte è nata con l’intento di mostrare, svelare e trasmettere messaggi. Lo sta ancora facendo e soprattutto lo fa in modo chiaro?

Sicuramente l’arte di strada sta portando avanti questo proposito, che si trovi nei quartieri più disastriati e periferici così come all’interno di un museo o di una galleria. Criticare un processo che è sempre esistito come quello dell’istituzionalizzazione, che porta alla legittimazione di un lavoro, non è utile perché la reale questione non è essere d’accordo nel vedere un’opera di “Street Art” in un museo. Per alcuni se si parla di “Street art” allora non è opportuno adottare questo termine in contesti istituzionali o legali, perché in questo caso si dovrebbe parlare di muralismo o semplicemente di arte. Tuttavia esempi come lo STRAAT, non solo hanno introdotto la “Street Art” in un ambiente istituzionale in modo convincente, ma hanno portato anche tag e pezzi dei primi writer statunitensi. In questo caso non bisognerebbe più definire questi lavori come graffiti writing? Eppure la forma, lo stile e l’operato è lo stesso. Ciò che cambia è l’ubicazione e la prospettiva con cui il pubblico si approccia a queste opere. Dunque contesto e pubblico sono gli elementi principali che

¹⁸⁷ Maddalena Ricolfi, “Banksy. L’arte come rivoluzione”, Luni Editrice, Milano, 2021, p. 103.

consentirebbero di capire finalmente perché un'opera di creatività urbana merita di essere all'interno di un museo tanto quanto un qualsiasi altro lavoro di arte contemporanea. Il pubblico apprezza questa semplicità che per gli esperti è forse uno degli aspetti più criticabili, ma questa è l'arte nata dalla gente comune per la gente comune. I puristi che non vorrebbero vedere uno stencil in un museo sono anch'essi artisti o piuttosto critici, storici dell'arte e personalità che non vivono all'interno di questo mondo? È facile farsi un'idea dall'esterno, essere all'interno però è tutt'altra cosa. La vera questione quale sarebbe?

Non esiste una bibliografia completa a cui accedere, bisogna scavare nei dati del web per racimolare informazioni sufficienti che spesso derivano da articoli di giornale e non da saggi di ricerca. Fino alla fine del secolo scorso non era considerato neanche legittimo come ambito di studio. Questo è il vero problema. Nelle università, soprattutto italiane, non ci sono ancora corsi formativi per specializzarsi su questo linguaggio creativo. Una specializzazione che non porterebbe solo alla giusta valorizzazione di una forma d'Arte ma alla comprensione di quanto anche la resistenza da territori marginali possa arrivare sotto ogni forma possibile, di quanto non esiste solo una via alla criminalità per andare avanti in questa società capitalistica. Qualcosa si sta muovendo e alcuni brevi corsi stanno iniziando ad essere inaugurati ma è ancora troppo poco. Nell'era del "gender equality" e delle agende sulla sostenibilità ambientale, adottate nelle università, ancora poco tempo viene speso per coloro che vivono tra i margini, ancora poco viene fatto nella pratica perché troppo tempo viene speso tra i banchi immersi nella teoria. Spesso si afferma che uno dei problemi principali del nostro tempo sono le fake news che edulcorano determinate notizie oppure le falsificando creando idee sbagliate. Tuttavia le notizie false attecchiscono solo laddove non c'è sufficiente conoscenza. Lo stesso meccanismo è applicabile alla creatività urbana dove falsi convincimenti prosperano dove non vi è sufficiente conoscenza. Sarebbe opportuno abbandonare la tradizione e per una volta scegliere vie alternative, come? Tramite corsi trasversali che uniscano competenze storiche e artistiche, sociologiche e antropologiche; svolti non tra i banchi perché al chiuso della bolla tipica di un'aula didattica si apprende realmente poco o nulla della società ma all'esterno in tutte quelle gallerie a cielo aperto a cui si sta lavorando. Perché "l'arte di strada" è un fenomeno artistico e sociale, non è un lavoro individuale, l'artista vive nel suo tempo e l'opera che produce è generata nel suo tempo. Questo tempo è quello di tutti noi e per questo un'opera del genere inizia a vivere quando noi la scopriamo per la prima volta, quando la bomboletta spray o il pennello viene posato e l'opera si presta ad una contemplazione attiva, allora il pubblico viene chiamato in causa

perché l'arte non si comprende solo tramite parole ma anche e soprattutto con il linguaggio visivo.

Appendice interviste complete.

Dottorressa Silvia Scardapane “Inward. Osservatorio sulla creatività urbana”.

- *Mi può dire qualcosa sugli inizi di Inward?*

Per iniziare è molto importante chiarire alcuni aspetti, tra i quali la nomenclatura. Noi ci chiamiamo “Osservatorio nazionale sulla creatività urbana” perché nel 2006 abbiamo cercato di immettere questa espressione all'interno del dibattito pubblico in quanto c'era, in quel particolare periodo storico, una sorta di pressione contro il fenomeno del vandalismo. In particolar modo rispetto al fatto che per le vandalizzazioni venisse utilizzata una terminologia sbagliata. La gran parte delle volte i giornali scrivevano “un graffiti writer ha imbrattato la chiesa” invece la maggior parte delle volte non era un graffiti writer ma poteva essere un ragazzino di tredici anni che scriveva semplicemente il nome sul portone. Quindi ci fu una proposta dell'allora governo per inasprire le pene contro i writer. Furono i due direttori che hanno fondato Inward, ovvero Luca Borriello e Salvatore Veroti, assieme ad un terzo membro dell'associazione, Roberto Race, che proposero all'interno di un comunicato il riferimento all'utilizzo di questa parola. Si organizzarono anche gli Stati generali sulla creatività urbana in collaborazione con il governo e con il ministro alla gioventù su iniziativa di Inward. Questo nome “Creatività urbana” utilizzato per cercare di leggere in maniera positiva il fenomeno, è una sorta di “nome ombrello” utilizzato per indicare tre tipologie di fenomeni che sono: graffiti writing, strettamente art e nuovo muralismo. Quello che ho chiamato Nuovo Muralismo possiede un motivo specifico. Anche storicamente il Muralismo è sempre esistito. Il muralismo sia italiano che messicano hanno intenti di comunicazione, informazione e una sorta di nazionalizzazione delle masse; cambiano la modalità e gli ideali con cui loro si esprimono, ma gli intenti sono gli stessi.

- *Ho notato che a livello accademico e universitario non vengono offerti corsi di studio su questo fenomeno artistico.*

Esatto, non ci sono corsi di laurea, noi abbiamo una serie di convegni ed incontri che si svolgono presso l'Università Suor Orsola, presso quest'ultima partirà un primo mini corso in Italia dedicato alla creatività urbana. Qualcosa di molto avanguardistico, in quanto si è guardato all'attualizzare il contemporaneo che non può essere solo l'arte da museo, dunque istituzionalizzarlo ma non depenalizzarlo, il fenomeno della creatività urbana bensì riconoscere un valore artistico e non economico. Non che questo non sia stato fatto. Se

guardiamo come si è evoluto successivamente il muralismo arrivando ad aprirsi alla socialità in una maniera automatica. In realtà gli ideali del muralismo che vediamo oggi, e che chiameremmo Nuovo Muralismo per intenderci, non sono molto diversi da quelli del passato. Immagina che già nel 1989 viene eseguito “Tuttomondo” a Pisa da Keith Haring, che è il più grande esponente di quello che all'epoca viene detto graffitismo (perché non era ancora stata effettivamente coniata la parola Street Art). Questo significa che già a quel tempo è stata realizzata un'intera facciata di grande importanza, che poi sia stata restaurata successivamente e riconosciuta dalla Soprintendenza dei Beni Culturali come bene è un conto, però è già qualcosa di molto importante. Penso che il più grande errore nella lettura del fenomeno attuale è il fatto che si creda di avere adesso l'istituzionalizzazione, attualmente è solo più visibile, ma nella realtà si colloca tutta una storicità che coincide con il fatto che al momento non c'è ancora una bibliografia chiara perché in un certo senso si sta costruendo. Anche noi scriviamo su riviste scientifiche che purtroppo in Italia sono difficilmente diffuse, tra le più famose si colloca quella di Lisbona. Si sta costruendo una bibliografia non perché non esista, in quanto tra di noi esperti questa cosa è più che assodata. Avrai un diverso riscontro da parte degli artisti, ma questo succede sempre.

- *Molti artisti si reputano “costretti” entro la terminologia di Street artist, a volte adeguandosi forzatamente.*

Convengo con il fatto che street artist è una terminologia che anche io preferisco non usare. Per questo dicevo che la questione della nomenclatura è molto particolare. Noi stessi abbiamo cambiato delle cose. Quando ho iniziato a lavorare in questo campo nel 2015 non ho prestato molta attenzione circa quanto fossero importanti le parole, dopo in quanto storica dell'arte, non potevo fare a meno di notare determinate questioni. La prima questione che sfuggiva di questo fenomeno era quella di doverlo inquadrare sotto una nomenclatura ben precisa e constatare, per noi che studiamo questo settore un pò di nicchia, quanto fosse difficile trasmettere tutto ciò; in ambito universitario risulta essere una pecca molto importante. Per questo motivo abbiamo iniziato a lavorare in tale senso. Molto spesso utilizziamo la definizione, che può non piacere, di creativo urbano. In quanto molti writer non vogliono essere definiti artisti, sarebbe per loro come pressare un'indole che storicamente li porta ad essere indicati come writer, invece loro preferiscono quella denominazione. Quindi per contestualizzare abbiamo provato a sviscerare la questione: non vuoi essere definito artista e non vuoi essere ritenuto tale, tuttavia è imprescindibile considerare la tua creatività e quindi cercare di utilizzare questa espressione non per

etichettarti e non perché si abbia bisogno di definizione (loro non hanno bisogno di tutto questo), però ne ha bisogno il mondo accademico. Questo anche per far comprendere le differenze, writing, street art o muralismo, nonostante possa sembrare semplice. Il muralismo è un qualcosa di storicamente riconosciuto in moltissime forme, tuttavia si sta assistendo ad una sorta di rinascita, per questo lo abbiamo definito Nuovo Muralismo, alcuni lo chiamano muralismo contemporaneo, tuttavia insistiamo nel far capire che c'è una matrice storica importante.

- *Vorrei andare un poco più nello specifico dell'organizzazione. Ad esempio quando è nata, se possiede una mission e vision ben precisa che magari nel corso del tempo si è modificata e come.*

In realtà la storia dell'organizzazione è lunga in quanto nasce come gruppo informale tra la fine degli anni Novanta e l'inizio degli anni Duemila con il nome 'Evoluzioni' e alcuni dei membri, che tutt'ora fanno parte della nostra associazione, facevano parte già di quel gruppo informale che era composto da writer e rapper, che venivano dal mondo hip hop ed erano legati al graffiti writing. Lo conoscevano dall'interno, proprio come il nome Inward suggerisce. Dunque si avevano idee ben precise su come valorizzare qualcosa che non è prettamente italiano ma aveva una spiccata espressione italiana, soprattutto a Napoli ci sono stati dei writer storici di grande importanza. Dunque da quel momento si sono organizzati degli eventi più o meno famosi. Uno dei più importanti è Circumwriting uno dei primi eventi che il gruppo inizia, nonostante sia informale, a realizzare con un ente che è la Circumvesuviana. Un evento realizzato con l'idea di far passare il riconoscimento anche con delle forme di collaborazione che potessero valorizzarlo. Quindi anzi di andare a realizzare i graffiti solo in una maniera illegale, avere proprio degli spazi nelle stazioni che potessero valorizzare questa espressione. Vennero anche realizzate delle mostre all'interno delle stazioni. La questione era come sensibilizzare il pubblico alla conoscenza di un fenomeno che all'epoca era molto collegato al vandalismo. L'espressione principale era quella del writing perché siamo molto vicini a tutta l'influenza degli anni Novanta e lontani da quello che successivamente si svilupperà anche attraverso i festival soprattutto dal 2015. Partendo dai primi anni del Duemila ci sono una serie di eventi che permettono di avvicinarsi ad una forma di accettazione (non proprio di istituzionalizzazione, la maggior parte di questi writer continuavano a realizzare ugualmente opere illegali). Molte cose si sono trasformate dal writing, con eventi che erano jam sostanzialmente, in cui avevi il tuo spazio, il tuo muro, ogni anno quel pezzo veniva coperto da altri writer. Successivamente, anche grazie a

Banksy, vediamo il ritornare in auge l'immagine; probabilmente ha influito anche la fortuna dei social assieme a tutta una serie di cose che hanno aiutato il figurativo. In un certo senso la street art ha avuto la meglio sul writing. Molti writer che magari volevano sperimentare più strade e commistioni comunque hanno tentato la strada della street art. Stesso nell'evento della Circumvesuviana abbiamo, ad esempio, Japo un artista napoletano che veniva dal mondo del writing ma si portava verso quelle che erano le espressioni tipiche della street art (come invadere lo spazio). Un esempio di come, anche in questo contesto, si inizi a fare qualcosa di diverso. Magari esteticamente le sue opere erano molto lontano dalla street art che conosciamo, tuttavia è proprio l'inizio di quell'espressione. All'inferno della stessa manifestazione c'erano anche Ciop e Caf che nascono dal mondo del writing ma iniziano a trasformare alcuni dei loro interventi e sono protagonisti di una street art libera ed espressiva a Napoli. Il linguaggio muta per esigenza, com'è sempre mutato nella storia dell'arte, questo anche perché cambiano i mezzi di sviluppo e di conoscenza.

- *Dunque molti writer si sono orientati, quasi in un percorso naturale, verso la street art?*

In un certo senso anche se non lo si può dire con esattezza, in quanto è molto più facile trovare writer che si sono catapultati, anche se con rigore, nel mondo del nuovo muralismo che non direttamente nella street art. Nel seguire il flusso del cambiamento di un fenomeno, credo cambi anche lo spirito associativo. L'importante consiste proprio nell'aver cercato di fare di questa passione un lavoro, quindi di cavalcare una serie di cambiamenti e non incastrandolo in alcun margine preciso, semplicemente perché questa è un'arte che trasborda, quindi non puoi tenerla ai margini; certo opera ai margini delle città però non si può mantenere perché in qualche modo è esplosiva. Mentre ci si orienta attraverso questo scenario è avvenuto che le dimensioni si sono ampliate, crescendo e arrivando a coprire l'intera facciata. Viene in mente per quale motivo non si è pensato prima a tutto questo, visto che in precedenza tantissimi artisti lo hanno fatto, come appunto Keith Haring; quindi per quale motivo solo adesso si riempie l'intera facciata? Dal 2013 ma soprattutto dal 2015 in poi, una parte degli artisti che facevano perlopiù writing e street art hanno deciso di occuparle tutte quelle dimensioni, quindi si è affermata questa tendenza. Non che in precedenza non ci fosse, storicamente abbiamo esempi concreti. L'esempio di Keith Haring è utile anche perché lui vive gli anni Ottanta in un determinato modo. Nel 1989 gli eventi di writing in Italia si stavano svolgendo mentre lui aveva già realizzato una facciata intera. Dunque esteticamente non è qualcosa di estraneo ma qualcosa a cui si è pervenuti con il tempo.

Questo è fondamentale altrimenti si potrebbe pensare essere un qualcosa che stia avvenendo ora quando non è così, tuttavia ora stanno avvenendo alcune cose che prima non erano avvenute e ovviamente l'interesse da parte delle istituzioni. Dunque cambia il fatto che sono i comuni ad essersi interessati a realizzare determinati progetti, anche il ruolo dell'organizzazione cambia; l'artista molto spesso non vuole avere a che fare con le istituzioni ma preferisce che ci siano delle organizzazioni che veicolino i progetti. Ci sono stati moltissimi bandi dedicati alla valorizzazione, intesa anche tramite le arti visive e soprattutto per le periferie. Dunque le associazioni hanno potuto riconoscersi nel fatto di partecipare a tutto questo. Molti writer avevano delle associazioni che attualmente lavorano nel settore della creatività urbana. Con il tempo tutti riescono a capire che questa 'cosa' così richiesta, che sta crescendo di attenzione, ha bisogno di essere in qualche modo regolamentata. La stessa cosa accade a noi come organizzazione. Si capisce che c'è necessità di istituzionalizzazione perché inizia ad esserci una maggiore richiesta e non bisogna farsi trovare impreparati. Non basta più essere solo artisti. Alcuni scelgono di essere artisti e imprenditori di sé stessi. Da questo momento anche la nostra organizzazione inizia a diventare “Associazione Culturale ARTETECA”, il nome con cui anche legalmente la nostra associazione esiste. Però nel corso del Duemila si decide di trasformare il gruppo “Evoluzioni” che era informale, in un gruppo formale trasformandolo in un'associazione culturale, per cui si sceglie di dare un nome specifico a quello che si inizia a fare badando al fenomeno del writing, della street art e del muralismo. Per questo motivo viene scelto un nome come “Inward. Osservatorio per la creatività urbana”, un nome con cui ci riconosciamo maggiormente e da quel momento si è iniziato ad osservare proprio l'intero fenomeno, facendo non solo work watching ma anche produzione. Infatti, in questi anni, è stato ideato un modello di valorizzazione, presentato nel 2011 agli Stati generali della creatività urbana, questo modello è quello con cui attualmente la nostra organizzazione si esprime. Appare diviso in quattro settori: pubblico, no profit, privato ed educazione. Questi sono i quattro punti in cui, negli anni, si era capito fosse fondamentale, non solo collaborare, ma capire come valorizzare questa espressione artistica. Non tutte queste cose erano chiare sin dal principio. Nel senso che molte di queste cose si sono venute a trasformare con il tempo. Faccio un esempio. Prendiamo il settore del privato. Noi tendenzialmente suddividiamo il privato tra artisti e aziende, questo perché abbiamo immaginato che nel privato puoi valorizzare sia gli artisti che il lavoro con le aziende. Anche questo è mutato nel tempo, prima si pensava molto alla produzione di gadget, un gran numero di street artist venivano chiamati per realizzare etichette e collaborare con i marchi più svariati, forse senza neanche

un senso. Attualmente molte aziende collaborano con gli artisti realizzando murali, facendo il mural advertising o il muralismo pubblicitario, che non è una pratica nuova ma anche questa è sempre esistita anche negli anni Venti e Trenta del Novecento. Dall'esterno questa tematica può sembrare gettonata ma solo perché se ne parla male e si studia male. Questa è l'idea del cambiamento. Il privato è solo un esempio affinché possa essere chiara l'evoluzione dell'organizzazione che deve spostarsi, non può rimanere chiusa in una certa settorialità. La nostra organizzazione ha contribuito proprio nella valorizzazione nazionale del fenomeno. Dunque non è un caso se ci definiamo Osservatorio nazionale. Appena si è compreso quanto il fenomeno potesse sfuggire di mano, se non si riusciva a guidare verso i giusti binari, magari sarebbe stato condannato. Questo è qualcosa che si cerca di fare tutt'ora. Nello specifico realizzando collaborazioni all'interno di un settore come quello pubblico che include i governi (con cui si intende la collaborazione con istituzioni che possono essere comuni, regioni e quant'altro) e Università. Possiamo ormai parlare di uno studio trasversale che interessa molti ambiti e settori diversi.

- *Mi torna in mente una riflessione di Marc Augé concernente la questione dei nonluoghi. In precedenza si è parlato del progetto che coinvolgeva la Circumvesuviana. Si potrebbe vedere questa come un'iniziativa che conferisce una certa identità ai luoghi di passaggio o appunto nonluoghi, come stazioni e metropolitane piuttosto delle periferie?*

Guarda, quando si è realizzato il progetto Circumwriting, tale questione non era ancora tanto chiara. Successivamente sì. Nel senso che quando si è cominciato a realizzare non solo grandi facciate ma anche interventi di dimensioni più piccole. Nel 2011 abbiamo fatto un progetto che si chiama Cunto e includeva tutte le scuole di questo territorio nella produzione di graffiti con la scritta "Cunto". Quest'ultimo non esisteva in realtà, era un personaggio inventato e che conoscevano solo tutti i ragazzi delle scuole appartenenti alla zona e che facevano questo laboratorio con noi. Il personaggio, Rosario Cunto doveva rispecchiare un pò lo spirito di tutti i ragazzi di Napoli est. Già in quel senso si iniziava a lavorare e ragionare sull'idea che questa pratica, svolta in periferia, presso contesti sensibili, potesse creare proprio nuove identità. Successivamente si è spinto sempre più in questo senso quando si è iniziato a lavorare con progetti di Creatività urbana per il sociale: ad esempio il Parco dei Murali. Un progetto che, dovendo avere a che fare con i residenti e con uno plesso residenziale di edilizia pubblica, ha a che fare con il ragionamento di sé stessi, con la rilettura di sé stessi in relazione al luogo in cui si vive. Ci troviamo in una periferia che è il luogo in

cui la gente abita ma che non vive, come se fossero dormitori in cui le persone non si riconoscono. Dunque tali progetti possono aiutare, se fatti collettivamente, a dare una nuova lettura e un valore a sé stessi. Esempio del Parco dei Murales, il cui vero nome è Parco Aldo Merola. Nella zona veniva denominato con un nome negativo in napoletano in riferimento alla scarsa igiene delle persone lì presenti. Aver lavorato in questi anni con la realizzazione dei murales e anche tramite i media, trasmettere l'idea che ci fosse un parco dei murales, ha lavorato positivamente sulla percezione che soprattutto i più piccoli avevano. Anche il fatto che nessuno in precedenza avesse motivo di venire qui a Ponticelli per visitare qualcosa. Tutt'ora persistono delle difficoltà però sono arrivati molti turisti. Il nostro intento non era quello di creare un'attrattore turistico, ci interessava creare un luogo di interesse culturale, che poi fosse più artistico o sociale. Fare questo comunque comporta delle difficoltà soprattutto dopo il covid.

- *Immagino sia richiesto molto impegno per gestire tutto questo.*

Sì ma è una cosa che, ad un certo punto, si deve gestire anche da sola. Nel senso che non puoi rimanere attaccato al tuo progetto e tenerlo sotto controllo. Per questo è bello quando la comunità riesce a portarlo avanti da solo, tuttavia non sempre è così perché sono necessarie molte più sinergie che non passano solo con un progetto sociale ma con una serie di servizi, con una serie di agevolazioni territoriali che al momento su Napoli est non ci sono.

- *Dunque voi, lavorando su diversi progetti, il precedente lo lasciate poi nelle mani della comunità presso cui è stato elaborato? Il caso del Parco dei Murales è rimasto nelle mani della comunità quasi fosse una sorta di dono?*

Esattamente. Pensa che l'ultima facciata che abbiamo realizzato (tutte dedicate a dei valori) era dedicata proprio alla cura, non solo di quello che è pubblico e quindi condiviso, ma cura di un progetto che stava terminando e noi sapevamo che lo avremmo dovuto lasciare da solo. Il punto è che nella nostra attività lavorativa cerchiamo di applicare tutto il modello che hai visto. Mentre fai cose no profit, ne fai altre internazionali, oppure con il privato. In questo caso il Parco dei Murales è il nostro progetto no profit, per cui non riceviamo guadagni.

- *Dunque impiegate fondi vostri? Ho visto che presso il vostro sito compare il logo del Mibact, però questo non significa che siate sovvenzionati dal ministero.*

No, perlopiù quando facciamo delle grandi produzioni lo facciamo tramite bandi che siano europei o di fondazioni. Sono uno dei sostentamenti principali, per gran parte delle organizzazioni che lavorano in questo settore, quindi non solo nostro. Potrebbero poi esserci

degli enti territoriali che vogliono contribuire. Molte volte nasce dalla volontà di valorizzare il territorio in modo differente (questo è visibile anche al Parco dei murales). Tuttavia è più raro perché magari, economicamente lo riescono a sostenere in modo maggiore i grandi marchi; però gli enti ci sono e quando possono cercano di promuovere il territorio anche in questo modo.

- *Una domanda, con il rischio di sbagliare, ho visto che uno dei principali ambiti di intervento è questo della rigenerazione, intervenire per valorizzare territori, soprattutto quelli periferici. Tuttavia siete attivi anche a livello espositivo? Alcuni lavori di street art o alcuni artisti che operano nell'ambito della creatività urbana fanno opere anche su tele e diversi supporti.*

La maggior parte degli artisti con cui noi lavoriamo ha anche una produzione personale, su tela, su litografia (quest'ultima soprattutto devo dire), in generale in questo mondo sono molto diffuse le stampe. Quindi c'è un grande mercato. Nel 2005 una data chiave, Luca Borriello, il direttore, chiese a 24 writer di realizzare degli interventi su una coppia di segnalibri. Dei segnalibri che dovevano essere 10x40 posti all'interno di cornici. Di questi segnalibri sono stati poi realizzate delle riduzioni più piccole ovvero dei segnalibri realmente utilizzabili. Era un pò come camminare parallelamente alla produzione del libro d'artista però sull'oggetto segnalibro. Successivamente nel 2016-2017 abbiamo chiesto a 25 artisti che venivano dal mondo della street art e nuovo muralismo di realizzare altri segnalibri. Dunque la mostra che abbiamo realizzato si chiamava “48 per 50 segnalibri”, perché i primi erano 24 quindi quarantotto produzioni mentre i secondi venticinque dunque cinquanta produzioni. Ponevano a paragone i segnalibri realizzati dai writer con quelli realizzati dagli artisti. Questa doppia lettura ha consentito una curatela espositiva basata sulla trasformazione del writing e da come quest'ultimo da esercizio di stile delle lettere sia diventato altro; spesso molto concettuale, ha consentito di fare lo stesso guardando alla differenza degli stili e del background degli artisti più contemporanei, mettendo a paragone come alcune cose non siano cambiate mentre altre si siano evolute.

- *Tendenzialmente siete voi che contattate gli artisti o sono magari questi ultimi che si rivolgono a voi con qualche iniziativa?*

Noi siamo costantemente contattati da artisti, anche internazionali, che molto spesso sono interessati, inviano portfoli per bandi di tipo europeo dove puoi accogliere anche più artisti internazionali. Per quanto riguarda gli artisti italiani è difficile a dirsi in quanto è come se li

conosciamo tutti, anche se non ti conosci di persona sei al corrente di quello che un determinato artista fa, come se non ci fosse bisogno di proporsi. Cerchiamo di contattare sempre gli artisti più idonei, ma questo non è un fattore di stile. Certo se c'è un committente questo può avere un certo gusto e quindi richiedere una cosa specifica, il figurativo ad esempio è quello più in voga. Sono molto interessanti gli stili più astratti e geometrici, sarebbe molto interessante legare il lavoro del murale al contesto paesaggistico, qualcosa che si ha spesso difficoltà a fare soprattutto nelle periferie, perché talvolta dipende dal tipo di bando, di commissione che stai ricevendo. Quindi cerchiamo di scegliere l'artista più idoneo anche per andare incontro alla comunità, questo non vuol dire accontentare quest'ultima ma darle il tempo di adeguarsi ad un certo gusto. Al Parco dei Murales è possibile vedere qualcosa di molto figurativo che è stato necessario all'inizio per accompagnare la comunità ad un percorso. L'idea è di uscire da quel complesso residenziale ed iniziare a fare anche tutte le facciate attorno e poterlo fare con tutti gli stili che il nuovo muralismo dà la possibilità di applicare sulle facciate, proprio per cercare di far capire che c'è una grande varietà che va oltre la parte illustrativa. Quando abbiamo iniziato questa necessità non c'era, questo perché non c'era un numero di facciate dipinte in Italia alto tanto da farti pensare che potesse essere eccessivo fare tutto con l'illustrativo. Ora è una riflessione che a distanza di tempo mi pongo e magari realizzerei un progetto anche meno didascalico. Penso che la comunità possa fare degli scatti importanti se si lavora nel pubblico un po' come facciamo noi, intensamente, non guardandolo dall'esterno, quindi facendo dei laboratori, incontri, anche con l'aiuto dei volontari del servizio civile che sono lì costantemente, dunque essendo sempre sul posto in modo da poterlo seguire.

- *Come dicevamo in precedenza la Street art ha sempre una base illegale è anche un po' su questo che si muove. Ma gli artisti che fanno delle collaborazioni con voi operano in un ambito non illegale. Tendenzialmente alcuni artisti hanno necessità di tornare nel loro contesto di origine però collaborano volentieri anche in un contesto più legale quindi sentendolo comunque come loro e non contro le loro tendenze?*

Penso che questo dipenda dagli artisti, dal loro carattere e da quanto vogliono essere “incastrati” in alcuni progetti. Perché dico incastrati: potrebbero esserci delle esigenze dettate da un determinato progetto e magari l'artista, che ha voglia di fare qualcosa di fortemente sperimentale, si sente in un certo senso, bloccato da quello sperimentalismo, tuttavia delle volte diventa necessario in alcuni contesti pubblici e in alcuni progetti. Lo

storico dell'arte De Micheli ha redatto numerose introduzioni a manuali sul muralismo, in un testo parla di una cosa molto interessante che è la censura preventiva, vale a dire come l'artista, alcune volte, attui da solo una censura. Penso che funzioni un pò così (questa non è una risposta obiettiva ma da storica dell'arte). L'artista si sente libero di fare delle cose in strada anche con illegalità e di non rispettare niente e nessuno; meno libero se quell'opera è fortemente impattante, come una facciata visibile in maniera diversa. Tuttavia credo sia un confine così invisibile che questa censura possa essere applicata anche nel momento della realizzazione del disegno, dunque non per forza successiva. Potrebbero esserci dei cambiamenti anche dialogati con i curatori, così come una comunità che abbia costretto l'artista a coprire delle parti nude perché magari quell'ora era troppo invasiva. Questo può accadere ma fa parte del processo di lavorare in strada. Quello che mi incuriosiva del concetto della censura preventiva è esattamente questo, cioè il fatto che magari loro lo applicano da soli e tu conosci l'opera già censurata.

- *Per voi quindi è molto importante coinvolgere la comunità nei progetti? Fate molte iniziative oltre con le università anche con le scuole? Per fargli conoscere comunque una realtà complessa in cui anche gli addetti al settore devono comprendere come gestire.*

Sì, anche se non troppo con i più piccoli, nel senso che non ci siamo trovati spesso a lavorare con le elementari, soprattutto perché non ci sono educatori. Quando facciamo dei progetti particolari con noi c'è un entourage più completo. Però i progetti precedentemente nominati con le scuole del territorio, coinvolgevano prevalentemente i licei. Lavorare con la comunità per noi è stato importante perché abbiamo cercato di ripristinare il pensiero di Felice Pignataro, un grandissimo muralista, tutto ciò che ha fatto nel quartiere di Scampia viene portato avanti dalla moglie e dalle figlie tramite il Gridas, ovvero “Gruppo di risveglio dal sonno”, il gruppo che ha fondato. Quindi abbiamo seguito il suo approccio; per lui era molto importante fare muralismo e trovare il contatto con la comunità, con tutto ciò che era sociale, perché come artista voleva sentirsi in un certo senso accolto. Tramite l'arte ha fatto molto per la comunità, secondo questa filosofia, in particolar modo se vai a lavorare in determinati quartieri, perché risulta diverso dagli interventi che possiamo fare al centro di Napoli. Si pone una differenza dovuta anche alla differenziazione del fruitore medio e non puoi evitare di porti davanti a questa analisi. Pensa se avessimo portato qui un artista che realizza opere estremamente astratte in connessione con il paesaggio, lo avrebbero apprezzato in molti nel mondo dell'arte, ma la comunità sarebbe stata pronta? Molto probabilmente se io facessi

qualcosa del genere in un luogo già avviato a diverse manifestazioni artistiche oppure dove c'è un progetto in cui sensibilizzi, magari è più semplice che la comunità possa capire. Lavorare nello spazio pubblico e creare i contesti per cui le persone riescano a sentire proprio quell'intervento vuol dire porsi queste domande.

- *Quindi per i lavori che organizzate qui ad Inward riuscite a vedere riscontri positivi nella comunità, nel senso che sono interessati, che hanno voglia di partecipazione anche chiedendo e informandosi?*

Sì tanto, soprattutto da parte dei più giovani e di molti genitori che sono speranzosi. Il problema è proprio conquistarsi la fiducia, anche se magari il progetto è legato a nessun tipo di guadagno, si pone sempre la paura che si possa speculare su quello che stai facendo essendo anche luoghi in cui le persone non hanno condizioni economiche importanti, di conseguenza subentra anche questo tipo di rispetto. Noi facciamo delle visite guidate gratuite che vengono guidate da operatori volontari, ciò consente di non avere alcun pagamento. Altre volte sono arrivate associazioni dall'esterno o guide private che hanno ricevuto economicamente un rimborso e loro sono libere di farlo perché è il loro lavoro ma la percezione che hanno le persone che vivono lì risulta diversa, in quanto percepiscono che qualcuno sta guadagnando del denaro nella loro casa. In qualche modo è necessario preparare il pubblico, non c'è la riverenza del museo ma qualcosa di più ovvero il rispetto dell'altro che vive in questo luogo.

- *Come si fa allora a conquistare la fiducia? Prima di partire con il progetto del Parco dei Murales è stato necessario parlare con i residenti e garantirgli che non sarebbe stato nulla di speculativo?*

Anche questo è cambiato nel tempo. Quando abbiamo iniziato il Parco dei Murales è stato un progetto sperimentale anche per noi. Quindi in un certo senso si è iniziato a parlare con le persone del posto ma ancora senza l'idea chiara che con incontri e laboratori sarebbe venuta di per sé una certa fiducia. Anche perché quando abbiamo realizzato la prima facciata nel 2015 firmata da Jorit, non era ancora chiara l'idea che avremmo sviluppato una sorta di ciclo pittorico all'interno di quel luogo. Non sapevamo ancora bene in quanto si è trasformato in divenire il progetto, così come in divenire si è ampliato e nell'ampliarsi abbiamo potuto garantire una presenza costante. Quando parlo di presenza costante intendo che dal 2015 al 2018 noi avevamo laboratori tutti i giorni, sostenuti completamente da noi. Questo non solo per prepararli al work in progress del murale perché non era solo quello, noi facevamo anche

quello. Era montata un'attività di costante attenzione. Il fatto di essere sempre presente e costante ti fa guadagnare molta fiducia. Al centro di questo complesso residenziale nel 2015 facemmo una grande facciata dedicata allo sport che affacciava su un campetto di cemento. Attualmente quel campetto non è più di cemento perché noi non volevamo dare i soldi per fare il campetto, volevamo che le istituzioni facessero il campetto come è giusto che gli spetti. Quando nel 2021 il comune ha rifatto il campetto è stata una sorta di vittoria, abbiamo realizzato quella facciata (sul calcio) e quest'ultima ha permesso questa cosa, anche grazie all'attenzione mediatica che tutto questo ha ricevuto ha portato ad un post-opera, ovvero cosa fanno le opere dopo che sono state realizzate e quando si trovano al di fuori del museo. Perché all'interno del museo sono organizzate mostre e visite ma le opere rimangono là, ci siamo chiesti invece cosa succede ad un'opera d'arte nello spazio pubblico quando tale spazio è vissuto. Tecnicamente se loro un domani volessero cancellarlo oppure il comune essendo di proprietà del comune il supporto, potrebbero cancellarlo. Quando abbiamo iniziato il progetto non abbiamo pensato al restauro o al refresh oppure alla conservazione, sono tutte cose con cui oggi ci troviamo a combattere. Si potrebbero mantenere ma non tutti gli artisti sono d'accordo. I dubbi oppure le attenzioni che ci poniamo oggi non sono gli stessi che potevamo porci agli inizi. Attualmente stiamo cercando di replicare il modello del Parco dei Murales anche all'interno di un Rione di Napoli est che è tornato alla ribalta per via dell'amica Geniale, la Ferrante contestualizza lì i suoi testi aumentando l'attenzione sul luogo. In questo sono arrivati molti turisti in quel Rione. Un ragazzo del posto Bruno Flora ci contattò nel 2019 dicendo di voler realizzare qualche facciata perché voleva capire come fare per trattenere questo turismo. Questa è una zona dimenticata di Napoli, quindi è difficile trattenere i pochi turisti che sono arrivati. Quindi nel 2019 abbiamo fatto una prima facciata realizzata da un artista molto bravo Gomez, successivamente un'altra realizzata da Fabio Petani. Successivamente è arrivata la pandemia e ci siamo fermati, attualmente stiamo cercando i fondi per realizzare altri progetti, non solo di tipo artistico ma anche laboratori e molto altro. Nel riprendere questa cosa si pone proprio l'intenzione di muoversi diversamente perché attualmente sappiamo cose che prima non sapevamo, ad esempio abbiamo fatto un'analisi del territorio molto precisa partendo dalla storia fino a quante persone vivono, realizzare un sondaggio preciso che sarà somministrato a tutti, si sono andati a conoscere tutti gli amministratori di condominio. Dunque un processo preventivo organizzativo che ti consente di lavorare facilmente prima rispetto alla naturalezza del primo. Non perché la naturalezza sia sbagliata, qui cambiano le dimensioni ma soprattutto quando lavori con una

comunità devi essere preparato anche alle loro esigenze, bisogni e problematiche. Dunque ci siamo già mossi diversamente, abbiamo imparato facendo, una delle cose più importanti.

Fabio Petani e il Parco dei Murales



31. Fabio Petani, *Metamorfosi*, 2020.

- *Vorrei iniziare chiedendoti qualche pensiero in merito a “Inward. Osservatorio sulla creatività urbana”. Potresti parlare di come sia nata la collaborazione con l’associazione, quindi i primi contatti e la conseguente decisione di lavorare a più di un progetto sul territorio napoletano?*

Quando son stato contattato da Luca Borriello (mi pare a fine 2017) conoscevo il lavoro di Inward tramite le parole di alcuni colleghi e grazie alle opere già realizzate con altri artisti. Ero ancora relativamente agli albori del mio percorso artistico quindi poter operare su una parete di tali dimensioni fu per me un enorme stimolo ed un’ enorme occasione. Subito fui immerso nella realtà del Parco grazie alle molte informazioni ricevute che mi permisero di perfezionare il mio bozzetto con delle specifiche che lo legassero maggiormente al contesto dove lo avrei poi realizzato.

- *Parliamo della tua esperienza presso il Parco Aldo Merola, ben noto come Parco dei Murales, nella periferia est di Napoli, a Ponticelli. Durante la visita, il mio*

sguardo è stato catturato dal tuo murales. Percorrendo la strada per arrivare al complesso abitativo del Parco, il primo lavoro che si nota è proprio il tuo, come se fosse la copertina, il primo avamposto di questo magnifico progetto. Ogni murales è legato ad un valore tanto universale quanto locale. Puoi dire qualcosa circa il valore che la tua opera vuole trasmettere, soprattutto a coloro che vivono in quel Parco e che possono osservarla tutti i giorni nella loro quotidianità?

Il messaggio principale della mia opera è sicuramente la bellezza della natura e la forza che porta all'uomo donando serenità ed armonia a chi la osserva. La natura che vuole mostrare anche la forza di rinnovamento e di resistenza alle avversità.

- *Gli otto murales sono stati sviluppati in concomitanza ad alcuni laboratori ad essi associati. Per il tuo lavoro il laboratorio ha visto il coinvolgimento di bambini, ragazzi e famiglie in visita presso il Real Orto Botanico di Napoli. I partecipanti hanno scoperto la storia di piante rare, fotografandole e disegnando tutto quanto avesse suscitato il loro interesse. Successivamente ogni disegno è stato sottoposto alla tua attenzione. Quanto hanno influito questi disegni nell'ispirazione da cui si è originata la tua opera? Pensi che gli abitanti del Parco si siano sentiti coinvolti nel processo di realizzazione?*

L'opera è nata seguendo un progetto realizzato dai ragazzi di Inward con i giovani locali. Dopo un confronto con loro e dopo aver visto alcuni dei loro disegni ho voluto riprendere alcuni elementi nati dalla loro fantasia ed aggiungere il Gigaro, un fiore che nell'antichità era considerato proprio protettore dei bambini. Prese così vita un bozzetto che raccoglieva le idee dei ragazzi trasformate ed adattate e, allo stesso tempo, rappresentava una sorta di messaggio per loro, ovvero che quel murale fosse per loro una sorta di protezione di stimolo positivo per il loro futuro.

- *Il titolo del tuo murales è "Silicon & Arum Italicum-O sciore cchiù felice". Il soggetto è dunque il Gigaro chiaro, una specie che fiorisce proprio nella zona del Vallone di San Gennaro. In passato questa pianta si pensava avesse una funzione apotropaica che scacciava il male, come una sorta di portafortuna. Perché, tra le molte specie arboree del territorio, hai scelto proprio il Gigaro, magari per questo suo "potere"? Inoltre i titoli delle tue opere risultano dalla combinazione di un elemento chimico e uno naturale, perché la scelta del silicio?*

Come detto prima il titolo nasce per trasmettere un messaggio ai giovani locali. Mentre in linea generale l'uso di un elemento chimico ed uno botanico è una sorta di firma per me ed in questo caso particolare il legame dell'elemento chimico con il contesto è dato dal fatto che il Silicio incide sulla viscosità del magma e sulla conseguente esplosività. Quindi il legame con il Vesuvio va da sè.

- *Purtroppo sono ben note le condizioni di degrado e abbandono istituzionale in cui versano molte periferie cittadine, tra cui anche Ponticelli. Il Parco dei Murales così come il Rione dei Murales, entrambi progetti di Inward che ti vedono coinvolto, mirano a dare, tra le altre cose, nuova vita a questi territori anche grazie alla creatività che scaturisce dall'arte. Certo l'arte non possiede solo una funzione decorativa, è ben altro. Secondo te abbellire dei luoghi, altrimenti degradati, può favorire un ambiente più sano invogliando le persone ad averne maggior cura?*

Come spesso dico i murales sono solo il primo passo per smuovere le cose. Sicuramente il forte impatto che hanno permette di innescare successive manifestazioni ed interventi ma da solo non sono sufficienti. Sono la scintilla di un cambiamento che ha poi bisogno di progettualità e coinvolgimento a lungo termine.

- *Una piaga dei nostri tempi è la costruzione sfrenata e spesso volte abusiva. Una sorta di urbanizzazione veloce e selvaggia che non si cura dell'identità territoriale. Vediamo una grande monotonia di colori e materiali impiegati. Il cemento troppo spesso sostituisce il verde. Le persone hanno perso il contatto con la natura e le emozioni che da essa scaturiscono. Possiamo dire che il tuo lavoro di "catalogazione figurata" delle specie arboree mira a far conoscere e riscoprire la natura per poterla apprezzare meglio nel contesto urbano?*

Si assolutamente, la domanda è già essa stessa la risposta. Il mio lavoro mira a portar la natura in contesti e situazioni dove ce n'è maggiore necessità. Una sorta di ritorno alle origini dove la natura regna sovrana ed incontaminata. Una sorta di viaggio per gli abitanti che possono vedere paesaggi lontani o approfondire il proprio paesaggio.

- *I tuoi lavori è possibile trovarli nelle strade e in quartieri abitati oppure presso sedi espositive e gallerie. Sono due contesti molto diversi, ma richiedono anche approcci diversi? Le motivazioni, i messaggi e i valori che muovono la tua produzione nello spazio urbano e in quello al chiuso delle gallerie sono gli stessi?*

I messaggi rimangono sempre gli stessi, il filo conduttore della natura è il nucleo del mio lavoro che seguendo un'evoluzione stilistica mantiene sempre il contatto con la botanica e la paesaggistica. L'approccio invece cambia notevolmente ma solo a livello logistico e pratico in quanto, ovviamente, il diverso tipo di supporto e le dimensioni richiedono.

- *A livello artistico e creativo, cosa si prova ad avere un'intera facciata davanti a sé, un grande spazio, più di quanto permetta qualsiasi altro supporto, che aspetta solo di raccontare una storia?*

Certamente è una soddisfazione immensa poter vedere un proprio lavoro su una parete di un grande palazzo immerso in un contesto urbano e visibile da migliaia di persone. Allo stesso tempo è una grossa responsabilità perché è un intervento permanente in uno spazio pubblico.

- *Solitamente i murali realizzati nelle città e in alcuni specifici quartieri possiedono una forte relazione con il territorio in cui si situano. Per fare in modo di costituire tale relazione, nel momento precedente alla realizzazione, cerchi di conoscere il territorio vivendolo e studiandolo?*

Per la tipologia del mio lavoro la conoscenza del luogo è fondamentale: Non potendo vivere prima il contesto approfondisco le ricerche per creare un legame tra opera e situazione. Talvolta dialogando con chi organizza e talvolta ricercando fonti e documenti online.

- *Associazioni come “Il Cerchio e le Gocce” e “Inward. Osservatorio sulla creatività urbana” stanno facendo davvero molto per aiutare il territorio e far comprendere un linguaggio artistico che è sulla bocca di tutti, anche se troppo spesso non compreso nel modo giusto. Secondo te come possono essere ulteriormente aiutate queste organizzazioni? Potrebbero essere maggiormente incentivate a livello statale?*

La situazione è piuttosto complessa e di non facile risoluzione ma il rapporto popolarità e fondi investiti è decisamente sbilanciato. Non è più come nei tempi passati dove artisti che realizzavano opere murarie venivano coperti d'oro. Ora le cifre sono paragonabili a quelle di un normale ripristino pittorico di una facciata. Spesso enti pubblici si limitano a agevolare la burocrazia ed a fornire permessi su edifici pubblici, senza sostenere economicamente i progetti.

- *Concluderei con la tanto dibattuta questione della rigenerazione urbana. Alcuni criticano quest'ultimo metodo di intervento vedendo l'influenza delle istituzioni*

territoriali come soggetti che semplicemente sfruttano l'arte quale mezzo per determinati fini, non sempre altruistici. Independentemente da questo, il muralismo è sempre stato legato nella sua storia ad enti e organizzazioni. Risulta indubbio il suo risultato sul territorio e sugli abitanti. Che cosa ne pensi?

Su questo aspetto ahimè non esiste una risposta univoca in quanto ogni organizzazione, ente o altro si rapporta in maniera diversa e con modalità e fini differenti. Sicuramente c'è molto da lavorare ma allo stesso tempo ci sono anche molte note positive che fanno ben sperare nel futuro prossimo.

Ozmo e la creatività urbana oggi



32. Ozmo, *Voi valete più di molti passeri*, 2012.

- *Lei si definisce un artista che opera anche nello spazio urbano. Ha realizzato opere su differenti supporti e medium: dal pvc riciclato ai muri, dai pennelli alle bombolette spray. I suoi lavori sono in gallerie e in contesti cittadini. Le prime sono*

affini al circuito sistemico dell'arte e del mercato, i secondi composti da meccanismi differenti. All'interno di precedenti interviste ha affermato quanto sia complicato entrare nel sistema dell'arte, per cui non bisogna commettere passi falsi. Tuttavia ritiene, allo stesso tempo, che l'espressione più intima e autentica dell'arte di strada sia il suo essere illegale, il trovarsi nello spazio urbano senza concessioni. Come si può essere artisti integrati in un sistema ufficiale ma allo stesso tempo operare al di fuori di esso?

Il valore dell'ARTE non è necessariamente attribuito dal contesto. Si parla di street art? Bene, non si usi in contesti istituzionali o legali. Altrimenti si chiami muralismo o semplicemente ARTE. Si fanno mostre nei musei? Non si usi l'etichetta street art. magari si parli di artisti provenienti da un contesto underground-street art. Come vede io cerco di smascherare, a volte provocatoriamente, una certa ipocrisia, confesso che insisto tuttavia con i giornalisti nel non usare con me il termine graffitato o street Artist pur sapendo che il capo redattore ne farà uso in stampa. Se la prenda quindi con i giornalisti o con gli artisti che volontariamente o involontariamente utilizzano questi termini in termini ideologici-ignoranti (esempio? La street art è creata per essere distrutta, la street art è la panacea alle rigenerazioni urbane quando nella quasi totalità si tratta di maquillage...etc). In poche parole io chiamerei Arte con la A maiuscola quell'Arte che effettivamente entra in questa categoria, e solo questa, che a me interessa. Questa Arte non è definita dal contesto a meno che non sia intenzionalmente dialogante con esso (nel mio caso, è quello che cerco di fare, quando agisco nei musei e gallerie la specificità si ricollega alla tradizione della storia dell'arte che quel contesto ha creato-definito).

- *Tutte le superfici, interne ed esterne, sono utilizzabili. Dunque un murales commissionato per gli ambienti interni di un museo è ancora "Street Art" secondo quanto si intende attualmente con tale termine?*

Già nel 2007 presi posizione sui giornali contro l'utilizzo di tale termine per la mostra "street art street art". Capisco che le etichette facciano comodo a (quasi) tutti, ma le considero come gli antibiotici: quando creano tolleranza alla lunga distruggono l'organismo che dovevano proteggere.

- *In passato ha evidenziato la sua contrarietà nel considerare la rigenerazione urbana come unico fine per il quale realizzare un'opera di Street art. I murales non devono essere una pura delizia per gli occhi, al contrario devono smuovere qualcosa nel*

riguardante. Suppongo tuttavia che un artista di strada sia ben consapevole di richiamare l'attenzione, con le sue creazioni, su luoghi altrimenti abbandonati. Dunque è consapevole di andare a valorizzare tali contesti con il suo intervento. Cosa pensa al riguardo?

Le azioni nei luoghi abbandonati attirano l'attenzione solo quando sono pubblicati sui social e-o su internet. Questo tradisce un certo egocentrismo e non certo una denuncia del contesto abbandonato, nella maggior parte dei casi e comunque non si collega automaticamente ad una denuncia consequenziale. Allo stesso modo Non credo che Banksy si illuda di sconfiggere le guerre realizzando stencils di bambine che abbracciano bombe. La street art ormai non si fa più solo in strada ma al 51% forse nell'autostrada digitale. Per spiegarmi: la mia presa di distanza dalla rigenerazione urbana parte innanzitutto dalla strumentalizzazione fatta da molti assessori-funzionari pubblici che con questa scusa cortocircuitano-depredano il valore artistico di un'opera e il budget destinato agli artisti. La cosa tragica è che la mancanza di responsabilità e consapevolezza di un artista "street artist-graffituro-muralista-public artis" che non si rendono conto della strumentalizzazione ai loro danni ma che anzi spesso la sponsorizzano pur di avere "visibilità" con una giustificazione fintamente sociale-ecologica.

- *Azioni artistiche come happening, performance e arte ambientale, incentrate più sul processo creativo e sul messaggio rispetto al prodotto finito, hanno insegnato un elemento ben preciso. Nel loro essere effimere e temporanee sono riuscite a sopravvivere nella memoria del tempo attraverso scatti fotografici. Documenti che attestano la presenza di opere o gesti artistici che attualmente non esistono più. Non potrebbe valere lo stesso meccanismo anche per i murali, essere conservati tramite il ricordo contenuto in una foto anzi di essere protetti a tutti i costi?*

Volevo citare i FLUXUS nella prima domanda: la maggior parte dei movimenti artistici e fenomeni culturali si propongono come un modello di rottura per essere quasi sempre riassorbiti dal fottuto mercato-sistema. Certo, questo non deve essere una giustificazione, oltretutto non definirei la street art-arte urbana SOLO come un movimento artistico, non essendo mai stato realizzato un manifesto e mantenendo un'accessibilità direi quasi totale. Per rispondere alla sua domanda: LA MAPPA NON potrà MAI ESSERE IL TERRITORIO.

- *L'arte di strada viaggia tra contraddizioni e paradossi. Come lei ha affermato vive di miti autoalimentanti, alcune volte dagli artisti stessi. Si considera parte di questo*

mito autoalimentato oppure si ritiene semplicemente un artista che suo malgrado si ritrova a farne parte?

Non credo sia niente semplice a questo mondo, tantomeno l'Arte. Mi sono ritrovato nelle enciclopedie, ma le assicuro che sono 20 anni che mi pongo certe domande, avendo io avuto l'onere e l'onore di agire nel contesto artistico parallelamente a quello underground-illegale in tempi anticipati.

- *La sua carriera è iniziata negli anni Novanta e prosegue tutt'ora. Si può dire che ha avuto modo di vedere e vivere dall'interno, durante questi anni, tutti i processi di cambiamento che ha avuto l'arte di strada. Se dovesse dirci il suo pensiero, come si è trasformata la Street Art per arrivare ad essere quello che è oggi? I confini di questa forma creativa si stanno sempre più sfumando, forse un po' troppo, ritiene che si possa definire un'evoluzione oppure una regressione? Le piacerebbe che alcune delle sue componenti passate ritornassero oggi?*

Devo assicurarmi che lei parli di una certa attività illegale o non autorizzata. Rimpiango una certa energia, una certa inconsapevolezza, una certa fragranza di gioventù che forse tra gli street artist di 20 anni ancora permane, mi auguro per loro, ma dubito che possa avere quella forza creativa che da 20-25-30 anni influenza moda, arte, costume e cultura bassa e alta.

- *Come vede la Street Art tra una ventina d'anni?*

Ho difficoltà a vederla oggi, dopo 30 anni, non saprei rispondere ma spero di esserci ancora, magari non come street artist, che come avrà capito è un'etichetta che mi sta stretta da troppo tempo ma che mi ha permesso di fare nicodemismo, anche, che mi ha danneggiato la carriera ma forse preservato un'anima.

- *Ci sono stati degli insegnamenti oppure dei mantra ben precisi che hanno guidato i suoi primi passi e che la motivavano ad andare avanti? Li utilizza tutt'ora oppure nel corso della sua carriera si sono modificati completamente?*

Sicuramente le mie origini proletarie da un lato mi hanno spinto con una certa energia critica in strada e nei contesti ufficiali, dall'altra mi hanno impedito di vendermi e di realizzare molto denaro, al contrario di molti parvenue e improvvisati che non avevano nessun figlio-creazione reale da preservare. In fondo hanno preservato anche me, non senza tormento e depressione e burn outs.

- *L'arte di strada, nelle sue prime forme, era la voce di coloro che si trovavano ad essere emarginati rispetto al centro città, contro delle istituzioni che volevano programmare e controllare lo spazio. Dunque una forma d'arte di protesta e anti-istituzionale. Un linguaggio posto agli antipodi rispetto a gallerie e musei. Tuttavia come ogni avanguardia, con il tempo ha perso questa sua carica indipendente e unica, che la contraddistingueva da ogni altra forma artistica precedente. Ora alcuni artisti di strada collaborano con le istituzioni pubbliche della cultura e della città. Gli assessori sono presenti alle inaugurazioni dei nuovi murali; questi ultimi sono realizzati su spazi per cui i comuni hanno dato il loro consenso. Lavori di street artist sono battuti all'asta ed esposti nelle gallerie. Sembrerebbe quasi che da illegale ad istituzionale il passo non sia così lungo. Vorrei sapere il suo parere riguardo questi segnali inequivocabili. Le istituzioni stanno iniziando davvero a comprendere l'importanza di questa corrente oppure l'arte di strada si è dovuta "adeguare" al contesto ufficiale, diversamente dalle proprie origini?*

Io ancora aspetto un sindaco o assessore illuminato, ma forse qualcosa si sta muovendo. Purtroppo, se non esiste un interesse commerciale ed economico, nessuno si muove per l'Arte, la Poesia.

Alex Pope, storico dell'arte e content creator, STRAAT Museum, Amsterdam.

- *I got to see that STRAAT's collection includes many artists.*

Currently we have over 160 artworks on display created by over 150 different artists and virtually everything you're going to see today was created here on site, without any instructions or restrictions from our side. Usually we know the artists and their body of work. So, we trust them to do what they do and what we know them for, and they are amazing talents. But because they are here, and I think this is a big factor in sort of curating street art, we also document, we sit down with the artist and we "pick their brain": what motivates them? Which themes are important in their work? I'm sure you're not surprised that I think 80 maybe 90% of the artists here are what we could consider professional artists. You know, they make a living of their arts doing gallery shows, museum exhibitions.

- *So each of them therefore established themselves not only in the world of street art but also in the official artist world?*

Yeah, they do commissioned murals like their street art everywhere. We have some really big names here and also some people that have been in the game for sometimes, four or five decades. So there's one there that's been in the game for six decades, you know, Cornbread. There are no strangers, you know, to working with brands or making a proper living of the art, but at the same time, they are artists that come from the public space, right? So there is always that, and that's also what I think makes this such a beautiful art form because it's such an interesting dynamic and basically based on the conversations. Currently we have the exhibition divided into five central themes. The first theme is "personal". Obviously personal is a very broad term. Personal stories have been told in art since forever basically. So Street art is no exception to this rule. But maybe it's also a good point to share a bit about the personal history of the museum. So this part of Amsterdam North it's called the NDSM Terrain. It's an old industrial place. It was one of Europe's biggest shipping wars wharfs. But in the 1970s, everything went bankrupt, and then for years it was kind of like this forgotten, industrial, no man's land.

- *So all this land has been subjected to complete abandonment?*

Not really abandoned, but just sort of ignored. Obviously, there was still some shipping industry here, but it was much smaller after this bankruptcy. But the first people who actually came here were creatives. I think in Italian you call them "occupanti". We have a long history of squatters. So they also went here to squat in a studio space. The terrain has a long history of parties, festivals, and raves, sometimes without permission, sometimes with permission, but the outdoor walls of the building, as well as other parts of the terrain, are what we call a Hall of Fame, as you know. It's a place where you can paint and tolerate.

- *I guess so the atmosphere contributed to the creation of this extended Hall of Fame, when I walked down the wharf to get to the museum I have to say that the outdoor area is very impressive. All those colors, shapes, subjects, the eye doesn't know where to rest.*

So that's been here for, I want to say, 15 years or something like that, maybe a little bit longer even. And there is one thing that has brought many, many people to this terrain: this really well-known flea market where people can buy secondhand clothing and people that love to dig for vintage clothing and that kind of stuff. And so the people behind the flea market had

the idea to invite some of the artists that were always painting the outdoor walls inside to create some art originally intended to be flea market decoration. So that's why the canvases are perfectly sized for the framework of the building. And then, after a few additions, a really nice collection started to form. And that's when the idea was born. It's like "Let's go all in on the idea of the Street Art Museum".

- *So, at least in the beginning, the idea of opening a museum was not intentional.*

It was kind of the first artwork in our collection; they're not on display anymore, but we have them in the collection. So there are more artworks in the collection than what's currently on display. So we still have some of the very original ones, some of the very few ones they've painted. Also on market tarp, like this roof that you put on the market stand, like this plastic kind of thing. So they're not in the best shape of the world, but you know we still have. So it was a bit of a happy accident in that sense, but even after the first few additions, the quality of the work was so strong that the people from the flea market felt like "Let's try and go all in on this street art museum". This was 2015. So it took a long time from the original idea for the museum to actually open, and that's also because the roof was in a terrible state, and there were also some internal challenges and all these different reasons. But officially, we opened in October 2020, which was like a full-on pandemic also. So we had to close, open, close, open, close. But last year, we had our first real year. We had over 130,000 visitors, so that's really good. The Queen of the Netherlands was here, and even Tommy Hilfiger was here. So it was an excellent year, and this year we're already experiencing some record-breaking weeks, it looks like, and that's also for me personally. I see there's so much more potential for growth; even though it's been an amazing ride so far, there's a lot here.

- *So we can call it as a starting point.*

It's just the beginning. Well, with that being said, in this first section, there are obviously these personal stories being told.

- *Relative to the works, are the various sizes decided by the artists or by the curator?*

Then, we have some standard sizes. So this is nine by five. That is like three and a half by four and eighty. And I think that's three by four, roughly. And then we have some that have unique sizes, and we're going to see some installations that one's a little bit smaller, but there's two of them in this case. So it's usually a bit of we have a few options, but it also depends on what the artist wants. So it's a bit of a collaboration. So there are personal stories in this section, but you can see here that the other theme in this section of the room is the

aesthetic, which is more of the abstract works, like post graffiti, abstract graffiti, or whatever people want to call it. It is also a very popular subgenre. And I think we also have an in-house gallery. But in the previous gallery show, it was very focused on this sort of aesthetic movement. And the gallery curator also explained it, saying that this abstract is also a bit of a reaction, he feels. And I understand where he's coming from, because we have so many commissioned murals, and they are so, like, people want colors and happy stuff and a really illustrative or very figurative kind of style. This aesthetic, abstract style is also a bit of a reaction.

- *Also, maybe the public thinks it's more complicated to understand something abstract than something figurative.*

Yeah, it's more accessible. I think we had a curator here from a gallery in Los Angeles last year, and he said something that I think is also really cool. You can come here, walk through the museum, and just be impressed by the visual quality of the work. But also, if you want to go beyond that, there's a historical timeline of the development of street art and graffiti. There are different subgenres that are explained. There is, like, terminology that's explained. So things are put into context.

- *So it is a museum that also makes learning material available immediately, for example if you enter not knowing what a throw-up is, it is immediately explained through the panels.*

And so we also try to share this knowledge and be like some sort of institute, just for people to come if they want to go deep into the history or if they want to discuss or have a sparring partner, in the sense that we are there. Another thing that's good about our sort of maturing as an organization since the beginning of this year is that we have a very serious corporate sponsor, which is ABN AMRO, which is a very well-known Dutch bank. But they've been a sponsor in the cultural setting for many years, and they have a few sorts of pillars in their sponsorship, which are equality, sustainability, and education. So that's where we found each other, and the first project we did with them was "Women in Street Art". It's sort of a combination of this balanced history of women and men in art in general, but at the same time, street art is the most inclusive art form, or the art form where you're judged on what you make and not on who you are exactly. It's not perfect in street art either; if you look at art history, for instance, there is a lot of even like in the buildup of this project.

- *Yes, often in gender studies, there is this kind of gap that exists between female and male artists. Same in the world of graffiti writing. But they already think that the women in street art are a sort of discrimination because, for example, in the murals they are called less than men because, according to the street art festival thing, a woman can't paint an entire wall like a man. But I don't know because I think for male artists, it's no problem to work near a woman because everyone has their own wall, style, and story.*

It's difficult also because, like one thing we also encountered at the same time, it's very tricky to say that they are just artists; they shouldn't get like special attention because they are women artists, they're just artists, and they're excellent artists, but that's why I said, you know, because of this questionable history and also because of the inclusive nature of the street art culture in general. But also with the idea to maybe inspire future generations, and hopefully other museums will pick up on this, we decided to put a little bit of extra attention on the women in the art collection. Not to say that we are going to solve this problem, But it's our way of, at least, making a small contribution to hopefully making it very different, right? And get people to talk about it and consider it, we try to do something.

- *It's a good thing. Considering an institutional point of view, since you are a "non-traditional" reality, if you can call it that, do these places consider this an institution, a museum, or a gallery?*

No, we're a museum. We are like a real museum, you know, even though we are not a very traditional or very old museum. That's how we see ourselves as a museum. Also, to give these amazing artists the platform that we feel they deserve and, in our own way, contribute to having more and more people understand that this is like a legitimate museum, a worthy art form, and also with the information. We feel that we can make it more accessible to people from outside the subgroup, and we've been working in street art for 10 plus years, and one thing I've noticed a lot is that people are often super interested in it, but they also feel distance between themselves and the culture or the art form, right? So the information that they can take in here will hopefully make the distance smaller, it's going to bridge the gap, and they can tell all their friends that this is like, These are amazing artists, and they deserve to be in a museum, and we deserve to buy their artwork on canvas.

- *The arrangement of the works is also very interesting, it gives you the feeling of being on the street when you are walking and are suddenly surprised by a work on a wall.*

Yeah, well, that's one other thing that comes into play: the size. It's the closest thing you can have to a sort of mural experience in a museum setting, and a lot of times we have people painting live here. So people that visit the museum have a big chance of seeing someone paint, so they can interact with the artists just like in the street. There's quite a bit of overhang in that sense with outside painting, and it's not so much now, but when we just opened, there were still birds flying around everywhere.

- *Really? So there's a conservation department?*

Yeah, so we clean them, and recently we also had to, like, restore them; there was some paint that broke off. So we did some restoration work, but it's a special kind of polyester, to which the aerosol paint latches on really well. We are on the grounded theme, by the way, and basically all artworks here have a strong link to a surrounding slash the surrounding, so we have Tokyo, we have New York City, a very Amsterdam North inspired. I think we have close to 50 nationalities here now. So, especially artists that come from outside the Netherlands. They love to go look for inspiration in Dutch and Amsterdam stories, and of course, the surroundings are also a big factor in how we process street art around the world.

- *The database shows the presence of a large number of works in the collection, so to be displayed all of them, the works are rotated?*

Yeah, for sure. Like I said, we have a lot, especially now that it's a little bit warmer again in the Netherlands. We have quite a few artists constantly painting here, you know, so the collection is constantly growing. There are more artworks hanging that are not on display, you know, and it's important to us that there are different styles and subgenres that are all represented. You have really traditional graffiti, stencil art, and abstract styles. But we also have installations. We have an in-house gallery. But the most important thing is that it sort of organically fits with what's already here. I know that's a bit of a trendy word, but for instance, here we have Treze, who's from near Barcelona. He's the only non-living artist in our collection. Unfortunately, he passed away in early 2018 way too young, and then in 2021, his wife, Zurik, came to paint here, so we actually moved them, so they could be close. And so that's why I also said that I personally like the connected a little bit better because obviously these are also connected in a very special way.

- *So the work rotates, but the five general themes remain, as does the narration.*

I think in the future we're going to get rid of the themes. We don't want to force the artists too much. To spice up the discussion "Can it still be? Can it be inside? Does it work?" You

know, it's a questionable topic, of course. We have really traditional graffiti with a huge international name that was given to or sort of donated to the museum from the collection of a guy in the Netherlands called "Mr. Graffiti". So these were part of a bigger jam that he organized, but I think this is also what's fascinating because we're going to enter the "conscious" theme, which is the big part. I think also why street art has become so popular internationally is because, you know, it asks questions about our modern-day world, the refugee crisis, the way we treat nature, gender and identity politics, and the oppression of certain ethnic groups in civil war, like all these heavy-duty topics that are discussed through art that questions are being asked about through the art, so I think one of the reasons that people talk about street art so much is because it often finds these really creative ways to have us talk about these.

- *I also have this conviction that people can easily read a work of street art, then a work of classical contemporary art, for example, minimal art like Donald Judd or minimalism, and I know it's something really different.*

It's really fun You mentioned him because there's an artwork in the aesthetic theme, which is called an open letter to Donald Judd.

- *That's an interesting reference. So I have a thing about this: the fact that they are more readable and easy to interpret.*

Yeah, and even the fact that, like, a lot like when you see it in the street, it makes it accessible to a broader audience than you know with, I'm not saying we have that because not everybody goes to museums, right? Maybe I should just tell you a little bit about the shutter just because I like the concept so much, so this is actually an artwork that was not made here, but the shutter was moved here from Beirut, the capital city of Lebanon, which had like a massive civil war from the mid-1970s to the early 1990s. So the artist, Jad El Khoury, is from Lebanon, and he's trying to transform all these memories of the Lebanese civil war into something positive. So the idea here is that when the museums open, our guests can write messages on the colorful post-it, and the idea is that they write a message to people that live in a country where there's war or conflict. The messages go into the shutter. The holes are like real bullet holes or the consequences of explosions going off in the street. So with the notes, there is color but also positivity being added to the shutter, and he's asked us to collect all the messages. You can see we printed some out on the backside. And the idea is that we filter them into keywords so that he can share the keywords with other artists so

that they can create artwork in the public space inspired by these keywords, and those works will be photographed. They will be exhibited here and then auctioned off, so the money raised from the auction will be donated to NGOs to help people in areas where there's war or conflict. What you can do when it comes to curating street art is not just say, "Okay, we're gonna put them in a room", but you can create this sort of concept or like a multi-layered plan for an artwork that becomes interactive.

- *Also, because the people have it all in their minds already, the street art looks like something vandalic, but I think there's something else behind it.*

No, for sure. That's nice to say, like we are, so obviously on the very far end of the spectrum, but I think projects like this also help the general audience understand better that it's much more than just, you know, "I'm going to write my name on the piece of property." It's to share stories, but also to include people in the stories. I also really like Human Kills, Volume 2. Have you seen that? We put it on the website as well because we have this big collection database, which I also feel is a big part of, you know, curating street art is this documentation, so in a lot of cases there are movies or like video clips of the artist working on a canvas or photos of the work in progress, bigger stories or interviews with the artist.

- *Since the museum has limited space compared to an entire neighborhood, could it happen that you run out of space?*

It's getting fuller in that sense. I think we have some, like a wall, for instance. I would love to see something happen here. Okay, by the way, let me just say something quickly because then we covered the last theme as well. So the "conscious" theme kind of goes on into that sort of central square, and then this is the last part, the personal part too. But it's more like the Latin American section, but on that side. Here is the last theme, the "emphatic" theme, which is more taken from daily life and is about the relationship between the viewer and the artist. Sometimes there's a little humor in there. Alice Pasquini is also reflecting in her own way on the position of women in the world and in art, but this one is also very open to the viewer's interpretation. So in that sense, it's very broad, it's about this dynamic between who made it and who sees it in the head. So yeah, like I said, usually when we do the loop, this is where things come full circle because you're back in the personal theme. But this is like, these are all Latin American artists.

- *I had the intention to do this research, but I was a bit confused because I started by studying some materials and doing some interviews. I have found that many artists*

do not like to be called "street artists" at the same time, they want to be considered only artists. Part of the research conducted in Italy led me to understand the importance of the term "urban creativity" because street art is a more technical term that could be useful only for academic studies or for someone who approached this context outside this word. So it's a reference word. Urban creativity is something produced in the urban context, otherwise inside an urban space like a street. But this is somewhat confusing. The artists that came here are artists because they create some murals but also paint on canvas. They also have other types of production. So I don't know if you find this something of a paradox, street artists want to be called artists but are, at the same time, non-simple artists.

I totally get what you mean. I think there are also some artists in the art collection who don't like to be classified as street artists because it sort of puts a limitation on what they do. They also have a studio. They also create work on canvas. And the term street artist kind of takes away from that side of their artistic career. I think, in general, what you can say is that street art is a movement. One thing it has never done is sort things inside the box, right? It's very creative and open-minded, and it doesn't really think in terms of limitations. So we can also apply that to the name, that it shouldn't limit itself to just the public space. That's why it also works in an institution like ours. And at the same time, we have seen, especially in the last 10–15 years, countless really good gallery exhibitions by people that would be quoted unquote street artists, right? So this, I think, is a continuation of one of the intrinsic qualities of the culture of the art form: that it doesn't think about these limitations. And so it can also be in a museum and still be street art in a way. But there's a continuation of something that started for 99% of these artists in the public space. There are of course also people who know they do art, like they do at the art academy, and then they're invited to paint some art in the public space. So they take kind of like a reverse approach to becoming an artist visible in public space. I like to think of all of this as sort of the second wave of street art, with Keith Herring in that generation kind of being the first to really do it like that, where it became more than just a small expression here and there but more like a movement. This second wave that started, as I said, 15 years ago, started out with smaller and more subtle interventions in the public space that were not commissioned at all. It was kind of like the attitude of graffiti but a different sort of style of art, more abstract stuff or more reflective of current society, sometimes poetic, you know. But there was nothing where a housing corporation or local politicians said, "We're going to give you this giant space to express yourself". It was much smaller. That is more street art than a mural with permission.

- *In fact, the one thing about which I'm really curious is about this mechanism that is usually the street art, if we talk about graffiti writing and street art like poster stencils, and I don't know if we want to consider also muralism. They came without a commitment, so they are sort of an initiative, it's an improvisation by the artist, but in this case, for example, when the artist came here, they had this theme, this five-big theme, in which they worked, or they are free to choose?*

They are free to create what they want. The themes that we have, the big five let's say, they came into existence when people that they no longer work here, but they were a big part of the team in the build of opening the museum was that because they conducted the interviews with all the different artists. They kind of knew, but it also became apparent from the interviews that there were sorts of these five central stories that kind of came out of all these talks. You put them all in one pile, and then you can categorize these five central themes. A lot of artists share with us that they want to create artwork where we can share a personal story. A lot of artists share these stories with us where they say we are very form-focused, or we like to consider ourselves abstract artists or abstract street artists. A lot of people share stories that all come down to the fact that my work is about relationships with a certain environment or setting. First we had all these interviews, then we kind of went through them all in a pile, and then from researching them again and revisiting them again, it kind of became apparent that these are the five biggest stories to come out of all these stories. So that's where the themes came in, but now if we invite an artist over, we're not telling them they have to make something inside of one of these five themes; we just want them to create what they want to create. Usually they have an idea, and they have the sketch for it, and they show it over to us, and then our curator does what he does: he may say, "This is really brilliant. Go for it" or he may say, "Hey, how about we try this?" and then the artist may be like, "Oh, that's brilliant, let me go back to the drawing board and come up with something else" or maybe they say, "I have this idea" and say "Yeah, but we can build you a canvas that this size is okay", then I might have to make. It's very organic in that sense but there's no way that we try to limit them in what they can do.

- *I think some artists are really subversive and provocative; they paint and draw something that also represents something critical about society, politics, and so on. Is this something they can do in here?*

I think, in that sense, we also try to curate a collection that is an honest reflection of the worldwide street art movement. That's why we have questions being asked about the refugee

crisis or the relationship between nature and human beings in general, or even gender, and then the politics and that kind of stuff, like you can find it here and the reason you can find it here is that you can find it "there" with this, I mean the outside world. We don't want to censor the artist, there is a balance. That's also where curating the street art becomes interesting, because then you probably need to facilitate the right context with it as well to have it make sense in a museum setting.

- *But in the work of creating this entity, this museum, the STRAAT before the opening, what were the big problems or the biggest matches that you came across?*

It's really hard for me to say because I kind of joined just after the opening. I think a really big challenge to making anything like this work is always money. And I'm just saying that as an outside observer because I wasn't there, but you know, we're in a 6,000-square-meter warehouse; the building, if I show you a picture of this building 15 years ago, looks hopeless. You know, there was a lot of renovation done here, and it was long work. Now we have this really big museum with the world's smallest museum entrance, which is also not ideal. So every time we're growing, there are new challenges that come your way, and there's a lot of stuff that you can't prepare for that's going to come too. You're going to figure it out during the process because there are questions that came up in a way we could not have anticipated. You need passion, dedication, perseverance, organization, and patience. Sometimes you want to do something, and during the process, you realize it's going to take longer than you thought. It's been a crazy journey, but it's also the most fun thing about this, like when you go to Google reviews and read what people write, it's very inspiring, and people really love coming here. We are an independent museum still, and just recently we also became a foundation, which is very important for our future because there's some technical stuff and working with taxes in the Netherlands, it works differently, but there's no one from the government that's going to tell us here what we gave you this amount of money, so you're going to have to do this. We decide what we do.

- *I'm really curious to know another fact, but this is more an opinion based on what you heard. I think it's really important to create a sort of mediation between artists and the public. In Italy, for example, in Naples, there are many projects launched using street art as a means of attracting visitors to degraded places. Murals and street art could attract attention inside the place, but some people think it's a bad thing because the street art is not something for touristification, they're critical of what you think about this.*

It's difficult because it works both ways. Street art is brought in these days by different people for different reasons to change the appeal of a neighborhood, and sometimes it works organically, which is great because maybe the intention is good but maybe not everyone agrees that this is the right intention, and sometimes it can be really commercially driven. Like I said, it's a tough one because some people may only catch half the real story, or when you hear they're inviting these artists to create murals to bring tourists, if your mother has a shop in this neighborhood, for instance, it's good for business for one, then would you still feel the same, or as there are all these different factors that come into play. I think, as human beings, we have this sort of obligation to sort of test and feel if something feels right or wrong, but then the problem is what I think is right, other people may think is wrong. We have lots of really hardcore graffiti writers in Amsterdam, and not everyone likes what we are doing here. For instance, they're not a fan of the idea of street art; you know, they are really "traditional", and I use that term lightly because I think it's good even in general for your research, and this is where I get most passionate about it, but graffiti artists in New York were already doing graffiti art exhibitions in galleries in 1973. This is not just something of the past 10–15 years that we have been in the more, let's say, institutional or high ground space; pretty much from the start of the culture, there have always been people that want to also be accepted in this professional or institutional art world. There are some really good illegal graffiti that still deserves to be called art, but this is the only unfiltered art form that I know, so of course 80–90% is crap; it's not worthy to be considered art, but that doesn't take away from 10–50% that illegally creates something that is still worthy of the art stamp, so yeah, a lot of it comes down to sort of the individual case or individual person; it's really hard to give a general kind of truth, and then to come back to your original question, I think it can be done right, and it can be done wrong, but at the same time maybe what you and I consider right is still wrong for the next, it's subjective.

- *I also read that when I study Cornbread because I try to start from the origin of street art and I think it's important to start from graffiti writing them the whole in the second part, and I read that Cornbread, at certain points in the 80s, if I am not wrong, left the context because he saw this bombing of some tags differently but also some teens that started doing this tag on private murals. Sometimes people think that if it's not illegal, it's not true street art, so there are different boundaries between legal and illegal.*

I know, yeah, but once again, it comes down to the individual artist's perspective. Sometimes they do bigger work, but they don't tag freshly painted places because they have their own ethics code. Everything is subjective. Cornbread thought, "Okay, this I can do, this I cannot do". If you go back to those beginning times and consider the fact that the people writing graffiti and the people in power wanted to discourage children from drawing in public space, it's pretty sad. As we all know, looking back, those buildings could have used some paint because they were in a totally shameful state. You know, if you look at pictures from the Bronx from the 1960s and 1970s, it's a war zone that looks like a Third World country. Why not do something positive with the fact that these kids have an interesting expression?

- *What I understand from my study is that the street art world has not really defined boundaries and is more flexible.*

What I meant when I said as term or as a movement it can also function in the museum because why do we have to put the boundary of only the public space on that it can also be in the institution or it can also be in a museum.

- *It's also interesting the dialogue between the inside and the outside, not only metaphorical but also physical, because when you told me that the doors are opened sometimes, that allows for a dialogue between the inside of this structure and the outside.*

Sure, I mean, when the flea market is here in the summer, it's on the outside. When it's on, the doors on the outside open, and people can see the museum, but they can't fully experience it. Basically, it's just advertising, but it works, and I think nothing works better than seeing and believing in it because you can see everything, but you probably would like to share this because it looks interesting.

- *Just from the arc outside, it captures the eyes of the people, but one fact that I really find interesting to read on the internet, and I think also Luca Ledda could confirm it, is that sometimes the visitors came in and saw the artist while he created a work, as you said to me before.*

Yeah, so we communicate on the website and on social media whenever we have someone painting here. It's also an interaction between artists and visitors, where artists draw inspiration from the dialog with people and really enjoy the interaction.

- *One other question, what are the visions of the STRAAT for the future, and what are the first programs that you want to reach the next year?*

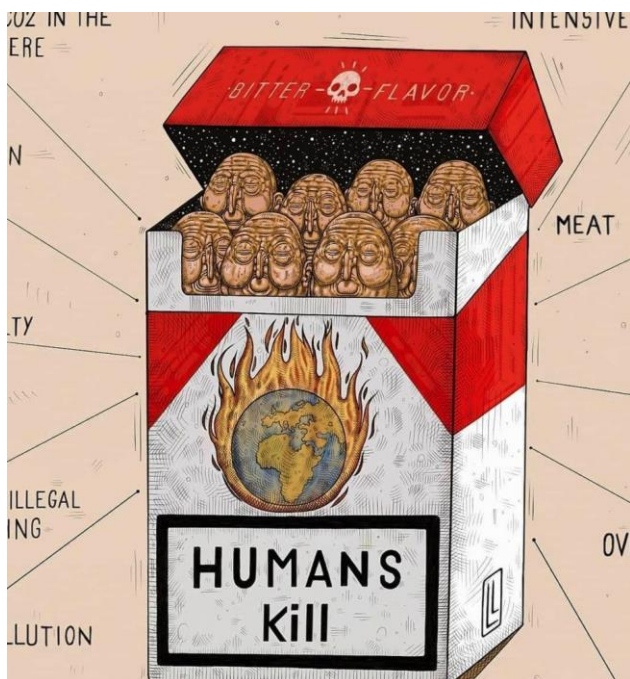
Well, I think one thing we want for sure is more installations, not only here's a canvas but also more, like the shutter, conceptual installations or more installations, interactive interventions. I think a part of that will also be in the overlapping or intersection of paint and digital art where that comes together. At the same time, we are quite happy with how it's going, and we want to continue to grow. Of course, people are coming, and they're very excited about what they get to see. We have a good foundation, and we need to improve on certain things here and there but in general the foundation it works.

- *It's really good. I came here because, in Italy, we don't have something like this already. We have some museums that host street art exhibitions, but not an entire building dedicated to street art. I never see an entire street art museum or one that could be called really a museum about street art, also because I don't know, but I think that street art museums are two faces of a medal, but they never meet each other, so I don't know in this case. Yeah, it was really interesting to see what combinations could be made to make it possible.*

I think what makes it work is that every artist here is excited to contribute to the idea of the street art museum and that they also want this kind of place to exist. I also want to see the street art museum in Naples, Rio de Janeiro, or São Paulo, but also in Vietnam, and like everywhere in Africa, there should be a street art museum in more places for sure. You know, maybe not every city in the world needs one, but I mean, Paris can use one, New York should definitely have one, Los Angeles should have one, San Francisco should have one, and Mexico City should have one. There should be a lot more, and hopefully we'll get that in the future. Another fact is that sometimes when people think you open a new museum, I think to construct it on the model of the white cube, a white wall, and the work is the only one to communicate, but in that case, if we walk in the street, we see a wall and history before some street art is going on, reaching for examples of this piece of a story and I think it could give up something more to the world if the place in which it's collocated had its own story before. The building has monumental status. I think the combination of the setting plus the artworks

also works really well you know it works much better than like you said white cube kind of setting it wouldn't be the same as it was like some really bleak futuristic super pristine white cube setting it would definitely not be the same it would not work probably wouldn't work especially because that big also I think it would be great to hear it and like I said that's why in the beginning when I told you how the museum came into existence I think you can't fabricate an organic story like that like it just really happens the way it happened there was no other way it could have come into being it was just the combination of the flea market the warehouse the hall of fame like it all sort of magically came together.

Luca Ledda e lo STRAAT Museum



33. Luca Ledda, HUMAN KILLS volume 1.

- *Sulle sue pagine social e sul suo sito si definisce pittore, illustratore e muralista. Vorrei focalizzarmi proprio su quest'ultimo termine. Il muralismo è una forma d'arte che sfrutta come supporto il muro. Potrebbe, in parte, sostituire l'etichetta, ormai capillarmente diffusa e abusata, di "street artist". Molti artisti di strada sono "semplicemente" artisti che si ritrovano ad essere inglobati all'interno di tale definizione, alle volte un po' forzata. Cosa ne pensa?*

Penso che lo street artist ed il muralista siano due cose abbastanza diverse, come scrive lei, la maggior parte di quelli che si definiscono street artist sono semplicemente degli artisti che hanno scelto come supporto il muro. La street art è un movimento artistico/sovversivo e spesso di protesta che nasce dalla strada, come forma di comunicazione non autorizzata. Naturalmente il suo essere diventata mainstream ha fatto sì che si ramificasse in più discipline, dall'illustrazione alla pittura più classica, diventando poi muralismo.

- *Lei ha partecipato a numerosi festival; ha realizzato murali in Brasile, Messico, Francia, Italia e in molte altre città. Sente di poter definire queste opere come Street Art oppure sono opere che sfruttano solo un differente supporto, alternativo alla classica tela bianca?*

Ho partecipato a numerosi progetti e festival in giro per il mondo, la maggior parte di loro cade nel comune errore di autodefinirsi “street art festival”, ma già solo per il fatto che siano un festival, quindi con permessi comunali, coinvolgimento di istituzioni ed in alcuni casi restrizioni a livello tematico, fan sì che con la “street art” centrino ben poco. Ciò non vuol dire che questo tipo di manifestazioni sia sbagliato o di bassa qualità... Anzi, ho fatto delle esperienze incredibili, ho conosciuto artisti di altissimo livello e sono cresciuto molto sia a livello artistico che personale. Le mie sono opere pittoriche che sfruttano semplicemente un supporto differente, quindi non le definirei opere di street art anche se l’arte di strada ha fortemente influenzato il mio stile.

- *In molti sono convinti che l’arte urbana, nata per occupare spazi sociali uscendo al di fuori dei luoghi culturali tradizionali, possa nuovamente accedere a gallerie e musei. Lei si ritiene d’accordo? Una volta dentro tali ambienti è opportuno parlare ancora di arte di strada?*

Come tutti i movimenti underground anche l’arte urbana è finita per diventare molto popolare, quindi trovo che sia normalissimo che sia entrata ufficialmente all’interno di gallerie ed istituzioni, non penso sia un male, è solamente il normale evolversi delle cose. Gli artisti dall’alba dei tempi per poter dedicarsi all’arte hanno bisogno di qualcuno che li finanzi, di vendere le loro opere e di essere pagati per le loro creazioni, altrimenti l’arte diventerebbe per tutti solo un mero passatempo. Le gallerie fanno da tramite con il pubblico e fanno sì che un qualcosa di tanto astratto venga reso commerciabile. La definizione di “arte di strada” non penso che risenta di tutto ciò in quanto è lì che nasce e continua a proliferare.

- *Museo e strada: contesti diametralmente differenti. La strada certamente potrebbe essere il modo principale per parlare al grande pubblico rapportandosi con esso senza barriere e controlli. Permette un contatto diretto con la comunità del luogo a cui apparterrà l’opera. Caratteristiche in parte assenti in un museo, dove si espongono opere finite o realizzate altrove. Per lei dunque quanto è importante il rapporto con la comunità? Quale dei due luoghi sente più vicino al suo pensiero?*

Penso che il rapporto con la comunità sia estremamente importante, le mie opere nascono per relazionarsi con l’ambiente circostante e per comunicare con i passanti. Non importa che un’opera venga considerata bella o brutta, per quanto mi riguarda la cosa fondamentale è che essa non passi inosservata e che faccia sì che lo spettatore si fermi a riflettere su quello che sta guardando. La galleria è spesso un ambiente molto sterile nel quale presentare i propri

lavori, i quadri vengono valorizzati essendo gli unici punti focali nei quali si concentra il pubblico ma non comunica con lo spazio circostante.

- *Arriviamo al motivo centrale di questa intervista, ovvero la sua collaborazione con lo STRAAT di Amsterdam. Vorrei complimentarmi per il suo lavoro, senza dubbio è stata un'occasione molto importante. Il direttore creativo nonché curatore David Ross seleziona e intervista gli artisti che sceglie per la collezione di questo particolare spazio espositivo. Dico "particolare" in quanto penso che lo STRAAT non sia definibile come museo nel senso tradizionale del termine. Può descriverci l'inizio di questa fruttuosa avventura? Com'è stato l'incontro con David Ross e lo staff di questo spazio espositivo?*

Lo STRAAT Museum è un posto incredibile, è uno di quei luoghi dove le opere d'arte comunicano con l'ambiente circostante, avvolgendoti in uno spazio surreale ed underground. Ogni opera si relaziona in modo differente a questa struttura ed ogni stile convive in maniera armoniosa.

Lo Staff è incredibilmente gentile, nel mio soggiorno sono stato messo subito a mio agio e sono riuscito a creare come se fossi nel mio studio. Il mio rapporto con David nasce durante la pandemia, ovvero con l'apertura del museo. Avevo visto che artisti di elevata qualità, provenienti da tutte le parti del mondo erano andati lì a creare un'opera e volevo far parte di quella "Hall of Fame" anche se avevo paura che il mio stile potesse risultare un po' forte per il museo. Invece sono stato esortato da David ad esprimermi al meglio delle mie capacità e a realizzare un lavoro che non lasciasse indifferente lo spettatore. Il museo è collocato in un luogo molto suggestivo, un vecchio porto navale con varie rimesse per la manutenzione delle navi. Questa location post industriale ha pian piano cambiato volto, lasciando spazio ad artisti di vario genere per creare le loro opere, donandogli così un fascino particolare. Indubbiamente questa "hall of fame" ha contribuito particolarmente a stimolarmi artisticamente.

- *L'NDSM wharf di Amsterdam è un distretto particolarmente libero, dove la creatività artistica può esprimersi senza restrizioni. David Ross ha parlato di un "hall of fame" dell'arte di strada. Può dire di essere stato ispirato dal luogo, dal contesto e in quale misura?*

Come ho scritto in precedenza lo STRAAT non da minimamente l'idea di essere un posto istituzionale, i gestori ed il personale sono riusciti a creare un luogo di totale armonia dove l'artista e lo spettatore possono comunicare ricreando così delle condizioni molto simili a quelle che si presentano nella realizzazione di un murales in strada.

- *Vorrei riprendere alcune sue parole pubblicate presso il Gazzettinonline nel 2015, come risposta alle accuse mosse contro il suo murales presso i Giardini di Naxos. Lei ha affermato che l'arte e la cultura devono "anche e soprattutto servire a denunciare e combattere le mostruosità con le quali conviviamo". Le sue opere raccontano del conflittuale rapporto uomo-natura. Comunicano quanto spesso l'uomo sia nocivo non solo per l'ambiente ma con sé stesso. Dunque possiamo dire che l'arte serve anche per denunciare e prendere coscienza circa alcune tematiche. Spesso i murales, che non possiedono un intento provocatorio, vengono interpretati sotto questa luce. Lei crede che la provocazione sia una componente necessaria quanto l'ombra dell'illegalità, per richiamare l'attenzione e suscitare reazioni?*

Io ritengo che l'arte sia un mezzo di espressione molto personale, c'è chi la usa come strumento di divulgazione, chi la usa come denuncia sociale e chi ne fa un utilizzo unicamente estetico. Io personalmente cerco di unire tutti questi elementi, i miei dipinti spesso hanno l'obiettivo di sensibilizzare il pubblico su tematiche che mi stanno particolarmente a cuore, il mio desiderio è quello di uscire fuori da schemi unicamente estetici che portano spesso l'opera ad essere un semplice elemento decorativo. Il mio intento è quello di lanciare dei messaggi o di raccontare delle storie, poco mi interessa se lo spettatore trova il mio lavoro bello o brutto, preferisco che ne rimanga spiazzato. Purtroppo viviamo in periodo storico dove anche l'arte e gli artisti devono fare la loro parte. A volte la bellezza nella sua semplicità rischia di essere un filtro molto spesso tra noi e la realtà dei fatti. Questa naturalmente non è una critica nei confronti di altri stili artistici o di altri intenti ma semplicemente di un mio approccio personale.

- *L'arte di strada, nelle sue prime forme, era la voce di coloro che si trovavano ad essere emarginati rispetto al centro città, contro delle istituzioni che volevano programmare e controllare lo spazio. Dunque una forma d'arte di protesta e anti-istituzionale. Un linguaggio posto agli antipodi rispetto a gallerie e musei. Tuttavia come ogni avanguardia, con il tempo ha perso questa sua carica indipendente e unica, che la contraddistingueva da ogni altra forma artistica precedente. Ora alcuni artisti di strada collaborano con le istituzioni pubbliche della cultura e della*

città. Gli assessori sono presenti alle inaugurazioni dei nuovi murali; questi ultimi sono realizzati su spazi per cui i comuni hanno dato il loro consenso. Lavori di street artist sono battuti all'asta ed esposti nelle gallerie. Sembrerebbe quasi che da illegale ad istituzionale il passo non sia così lungo. Vorrei sapere il suo parere riguardo questi segnali inequivocabili. Le istituzioni stanno iniziando davvero a comprendere l'importanza di questa corrente oppure l'arte di strada si è dovuta "adeguare" al contesto ufficiale, diversamente dalle proprie origini?

L'arte urbana come tanti altri movimenti è entrata a gamba tesa all'interno di un sistema artistico oramai abbastanza standardizzato, ha permesso ad un pubblico non abituato alle istituzioni museali di avvicinarsi al mondo dell'arte, il tutto in maniera assolutamente gratuita, toccando argomenti che riguardavano le persone da vicino, abbellendo le loro strade facendo in modo che tutti potessero averne accesso. Come ogni movimento underground è stato inizialmente disprezzato, poi accettato ed infine apprezzato. Penso che sia un normale processo che ogni corrente artistica nata dal basso debba affrontare, ne abbiamo degli esempi anche nel mondo musicale

Bibliografia

- C. Ahearn, *Wild Style*, First Run Features, Rhino Entertainment, 23 novembre 1983, Stati Uniti.
- A. N. Alves, *Why can't our wall paintings last forever? The creation of identity symbols of Street Art*, SAUC Journal V3-N1.
- S. Andron, *Selling streetness as experience: the role of street art tours in branding the creative city*, The Sociological Review 1-22, SAGE, 2018.
- S. Armstrong, *Street Art*, Art essentials, 24 ore cultura, Milano 2022.
- V. Arnaldi, *Sulle tracce della street art. Viaggio alla scoperta dei più bei murales italiani*, Ultra weekend, Roma 2017.
- Marc Augé, *Non luoghi*, Elèuthera, 2009.
- M. Amoros, *Breve storia della sezione italiana dell'Internazionale Situazionista*, Stampa Alternativa 2015.
- H. Chalfant, T. Silver, *Style Wars*, United States of America, 1983.
- Fab 5 Freddy papers, Sc MG 961, Schomburg Center for Research in Black Culture, Manuscripts, Archives and Rare Books Division, The New York Public Library.
- Banksy, *Wall and Piece*, The Random House Group Limited, London, 2005.
- R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura*, Einaudi, Torino, 1999.
- P. Bertelli, *Guy Debord. L'internazionale situazionista e la rivolta della gioia nel '68*, Edizioni Interno4, 2018.
- L. Borriello, C. Ruggiero, *Inopinatum. The unexpected impertinence of urban creativity*, Inopinatum Study Center on Urban Creativity, Dipartimento Comunicazione e Ricerca Sociale, Sapienza Università di Roma, 2013.
- L. Borriello, *Streetness & Inopinatum: the sense of the street and the unexpected impertinence*, SAUC Journal V5-N2.
- M. Boscaino, *Developing a qualitative approach to the study of the Street Art World*, Sauc Journal.
- E. W. Burgess, *The Growth of the city. An introduction to a Research project*, in: "The city", The University of Chicago Press, 1925.
- W. Bukowski, *La buona educazione degli oppressi. Piccola storia del decoro*, Edizioni Allegre, Roma 2019.
- I. Cankaya, *Art, city and social bonding: Street Gallery*, Sauc Journal V7-N2.

- A. Carastathis & M. Tsilimpounidi, *Against the wall*, City. Analysis of Urban Change, Theory, Action. Routledge Taylor&Francis Group, July 2021.
- M. Cooper, H. Chalfant, *Subway Art*, Thames & Hudson Ltd, 2015.
- G. Debord, *La società dello spettacolo*, Millelire stampa alternativa, 1974.
- E. C. Fusaro, *Censura e street creativity*, Between vol. V, n. 9, May 2015.
- R. Gastman, *Wall Writers: Graffiti in its Innocence*, Gingko Pr. Ink. 2016
- S. Hall, T. Jefferson, *Rituali di resistenza. Teds, Mods, Skinheads e Rastafariani. Subculture giovanili nella Gran Bretagna del dopoguerra*, Novalogos, 2017.
- S. Hall, *Il soggetto e la differenza*, Meltemi, Roma 2006.
- D. Hebdige, *Sottocultura. Il significato dello stile*, Meltemi, 2017.
- b. hooks, *Elogio del margine*, in: "Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale", Feltrinelli, Milano 1998.
- International Street Art Museum Amsterdam, *Quote from the streets*, Lannoo Uitgeverij, Amsterdam, 2021.
- G. L. Kelling, J. Q. Wilson, *Broken Windows. The police and neighborhood safety*, The Atlantic, March 1982.
- N. Mailer, *The Faith of Graffiti*, Esquire, May 1974.
- P. Magaudda, *Ridiscutere le sottoculture. Resistenza simbolica, postmodernismo e disuguaglianze sociali*, Studi Culturali, 2009
- P. Mania, R. Petrilli, E. Cristallini, *Arte sui muri della città. Street art e urban art: questioni aperte*, Round Robin editrice, Roma 2017.
- H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione. L'Ideologia della società industriale avanzata*, Nuovo Politecnico, Einaudi, Torino, 1967.
- H. Marcuse, *La dimensione estetica e altri scritti: un'educazione politica tra rivolta e trascendenza*, 1977.
- H. Marcuse, *Eros e civiltà*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2001.
- H. Marcuse, *The aesthetic dimension toward a critique of marxist aesthetics*, Beacon Press, Boston, 1978.
- R. Mastroianni, *Writing the city. Graffitismo, immaginario urbano e street art*, i saggi Lexia 12, Aracne editrice, Torino 2013.
- L. Menor, *Graffiti, Street Art, and culture in the era of the Global City: The Ana Botella Crew case*, Places and non Places, SAUC Journal V1-N1.
- V. Molnár, *The business of urban coolness: emerging markets faro street art*, The New School For social Research, United States, 2018.

- L. Nomeikaite, *Street art, heritage and embodiment*, Sauc Journal V3-N1.
- B. O'Doherty, *Inside the White Cube. The ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, San Francisco, 1986.
- R. E. Park, E. W. Burgess, R. D. McKenzie, *The city*, The University of Chicago Press, 1925.
- R. E. Park, *The city: suggestions for the investigation of human behavior in the city environment*, in: "The american journal of sociology", March 1915.
- A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi editore, 2015.
- M. Ricolfi, *Banksy. L'arte come rivoluzione*, Luni Editrice, Milano 2021.
- V. Ross, *Off the wall: Cornbread and other early graffiti artists speak*, The Inquirer, 2016.
- J. I. Ross, P. Bengtson, J. F. Lennon, S. Philips, J. Z. Wilson, *In search of academic legitimacy: the current state of scholarship on graffiti and street art*, the Sociological Science Journal, 2017.
- C. B. Sakraischik, A. B. Traverso, *The Fabulous Five. Calligraffiti di Frederick Brathwaite e Lee George Quinones*, Galleria La Medusa, Roma 1979.
- S. Sönmez, T. Dogu, *Curating urban memories in Connecting communities*, Sauc Journal V3-N1.
- D. Thompson, *Lo squalo da 12 milioni di dollari. La bizzarra e sorprendente economia dell'arte contemporanea*, Mondadori, 2017.
- T. Timko, *Reflections on the Institutionalization of independent Public Art and its influence on Social Taste*, Sauc Journal V7-N2.
- Tom Wolfe, *Come ottenere il successo in arte*, Umberto Allemandi & C. Torino, 1987.
- A. Young, *Street art, public city. Law, crime and the urban imagination*, Routledge Taylor&Francis Group a GlassHouse Book.

Sitografia

- P. Cohen (1997). *Subcultural Conflict and Working-class Community*. In: Rethinking the Youth Question. Palgrave, London. https://doi.org/10.1007/978-1-349-25390-6_3
- Fun Gallery in: <https://www.thefungallery.com/patti-astor>
- Inward. Osservatorio sulla creatività urbana in: <http://www.inward.it/>
- Luca Ledda in: <https://lucaleddaart.bigcartel.com/>
- Museo MACRO <https://www.museomacro.it/it/istituzione/archive/?y=2017>
- E. Martinique, *How The Times Square Show Changed The New York Art World in 1980*, in: <https://www.widewalls.ch/magazine/times-square-show-1980>
- S. McCollum, *Hip Hop: a culture of vision and voice*, in: “The Kennedy Center”, October 30, 2019, in: <https://www.kennedy-center.org/education/resources-for-educators/classroom-resources/media-and-interactives/media/hip-hop/hip-hop-a-culture-of-vision-and-voice/>
- MOCA Los Angeles in: <https://www.moca.org/>
- A. Nagourney, *Admirers call it Art, but the Police call it problem*, in. The New York Times, April 22, 2011, in: <https://www.nytimes.com/2011/04/23/us/23graffiti.html>
- The New York Times, *Taki 183 Spawns Pen Pals*, July 21, 1971, in: <https://www.nytimes.com/1971/07/21/archives/taki-183-spawns-pen-pals.html>
- Obey the Giant in: <https://obeygiant.com/propaganda/manifesto/>
- Ozmo in: <https://www.ozmo.it/>
- Jane Rosen, *Graffiti spreads over New York City – archive 1973*, The Guardian, New York 2018, in: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/mar/29/graffiti-spreads-over-new-york-city-archive-1973>
- V. Russ, *Off the wall: Cornbread and other early graffiti artists speak*, The Philadelphia Inquirer in: https://www.inquirer.com/philly/news/20160625_Off_the_wall__Cornbread_and_others_early_graffiti_artists_speak.html
- Parco dei Murales in: <http://www.parcodemurales.it/>
- Fabio Petani in: <https://www.fabiopetani.com/about/>

- S. Scardapane “La Street Art tra Napoli e l’Europa” Racna Magazine, 2018 in:
<https://www.racnamagazine.it/la-street-art-a-napoli-europa/>
- <https://www.felicepignataro.org/gridas>
- STRAAT Museum in: <https://straatmuseum.com/en>
- United Graffiti Artists 1975, Artists Space, New York City, September 9-27, 1975
in: https://artistspace.org/media/pages/exhibitions/united-graffiti-artist/4026758671_1639688455/fullcatalog_1975_unitedgraffitiartists.pdf

Indice delle figure

1. Henry Chalfant, Tony Silver "Style Wars"1982, copyright www.IMDb.com.	14
2. Charlie Ahaern "Wild Style", 1983, copyright www.IMDb.com	20
3. Copertina Catalogo mostra Galleria La Medusa “The Fabulous Five, copyright www.onpaperstore.com.	40
4 Stazione di Ponticelli, Circumvesuviana, foto scattata da chi scrive	56
5 Ingresso al Parco Aldo Merola noto come Parco dei Murales, Ponticelli, foto scattata da chi scrive.....	57
6 Modello nazionale di valorizzazione della creatività Urbana, ideato e promosso da INWARD, copyright Inward. Osservatorio sulla creatività urbana.	63
7 Jorit Agoch, “Ael. Tutt'egual song'e criature”, Ponticelli 2015, foto scattata da chi scrive	65
8 Zed1 “A pazziella n man' ‘e criature”, Ponticelli 2015, foto scattata da chi scrive.	66
9 Mattia Campo Dall’Orto “Lo trattenemiento de' peccerille”, Ponticelli 2015, foto scattate da chi scrive.....	67
10 La Fille Bertha “A Mamm’ e Tutt'e Mamm”, Ponticelli 2015, foto scattata da chi scrive	68
11 Daniele Hope Nitti, “Je sto vicino a te”, Ponticelli, foto scattate da chi scrive.....	69
12 Zeus40 “Cura ‘e paure”, Ponticelli, foto scattate da chi scrive	70
13 Rosk&Loste, “Chi è vult bene nun s'o scorda”, Ponticelli, prima dei lavori area verde, copyright www.inward.it.....	72
14 Rosk&Loste, “Chi è vult bene nun s'o scorda”, Ponticelli, post lavori realizzazione area verde, foto scattata da chi scrive.....	72
15-16 Fabio Petani “O sciore cchiù felice”, Ponticelli, foto scattata da chi scrive (foto 15), copyright www.parcodemurales.it (foto 16)	73
17. Fabio Petani, O sciore cchiù felice, Ponticelli, foto scattate da chi scrive	74
18. NDSM wharf, foto scattata da chi scrive, 2023.....	92
19. Muro esterno STRAAT Museum, foto scattata da chi scrive, 2023.	93
20. Ross Evk “To be in the moment”, installazione multimediale, 3x6 m, 2020, foto scattata da chi scrive.....	94

21. Carl KENZ “Yin & Yang”, installazione multimediale, 4,3x2,41 m, 2020, foto scattata da chi scrive.....	94
22. Panoramica percorso espositivo STRAAT Museum, foto scattata da chi scrive, 2023..	96
23. Pannelli didascalici, STRAAT Museum, foto scattate da chi scrive.....	96
24. Cornbread "Start this", vernice spray su poliestere, 3,5x4,85 m, 2021, foto scattata da chi scrive.....	97
25. Dilk "True Love", vernice spray su poliestere, 3,5x4,85 m, copyright STRAAT Museum, 2021.	98
26. Dan Kitchener “Untitled”, vernice spray su poliestere, 5x9 m, copyright STRAAT Museum, 2017.	99
27. Astro"Perpetual lozenge”, vernice a spray, pennarelli e inchiostro su poliestere, 5x9 m, 2017, foto scattata da chi scrive.	100
28. Icy & Sot "See yourself within all others", mixed media, 1,9x3,1 m, copyright STRAAT Museum, 2017.	100
29. Jad El Khoury “Care Portal”, saracinesca con fori di proiettile, 3,5x5 m, copyright STRAAT Museum, 2022.....	102
30 Luca Ledda "Human Kills. Volume 2", vernice acrilica su poliestere, 3,5x4,85 m, 2022, foto scattata da chi scrive.....	103
31. Ingresso STRAAT Museum, Amsterdam, foto scattata da chi scrive 2023.....	105
32. Fabio Petani, Metamorfosi, copyright www.rionedeimurales.it , 2020.	128
33. Ozmo, Voi valete più di molti passerì, Macro Roma, 2012, foto scattata da chi scrive	132
34. Luca Ledda, Human Kills volume 1, 40x40 cm, copyright www.collater.al, 2021	151