



Cultura & Comunicazione

15

*Street Art, Urban Art:
dall'immagine
alla parola, e ritorno*

15



Guerra Edizioni

Cultura & Comunicazione

Street Art, Urban Art: dall'immagine alla parola, e ritorno

*Atti della presentazione del volume di P. Mania, R. Petrilli
e E. Cristallini, Arte sui muri della città. Street Art e Urban Art:
questioni aperte, 24 settembre 2018, Università per Stranieri di Siena*

Cultura&Comunicazione
Anno IX, N. 15 - Aprile 2019

Collana diretta da
Marcel Danesi
Michael Lettieri

Co-Direttori
Augusto Ponzio
Massimo Vedovelli

Redazione
Maria Teresa Zanola
Eddo Rigotti
Augusto Ponzio
Susan Petrilli

c/o Guerra Edizioni
Via Manna, 25 - 06132 Perugia (Italia)
tel. +39 075 5270257/8 - fax +39 075 5288244
www.guerraedizioni.com - e-mail: info@guerraedizioni.com

Grafica e impaginazione
Guerra Edizioni Edel srl - Perugia

© Copyright 2019 Guerra Edizioni Edel srl - Perugia

ISBN 978-88-557-0640-7

Tutti i diritti sono riservati.
Notizie ed articoli possono essere riprodotti solo con l'autorizzazione
dell'Editore. Manoscritti, disegni, foto e altri materiali inviati in redazione,
anche se non pubblicati, non verranno, in nessun caso, restituiti.
Gli articoli firmati impegnano esclusivamente gli autori.
Collaborazioni, commenti, recensioni e indicazioni di ogni
tipo devono essere inviate al direttore scientifico all'indirizzo e-mail:
marcel.danesi@utoronto.ca

L'iniziativa seminariale sulla Street e Urban Art, e la pubblicazione degli atti hanno ricevuto il sostegno del DADR - Dipartimento di Ateneo di Didattica e Ricerca (progetto di ricerca ex 60%, responsabile Prof. Massimo Vedovelli) e dal Centro di Eccellenza della Ricerca Osservatorio linguistico permanente dell'italiano diffuso fra stranieri e delle lingue immigrate in Italia, dell'Università per Stranieri di Siena.

sommario

Street Art, Urban Art: dall'immagine alla parola, e ritorno

Claudio Pizzorusso

Per un'epigrafia contemporanea. "La beauté est dans la rue"

5

Massimo Vedovelli

Presentazione

Siena, dall'immagine alla parola, e ritorno

7

Street Art

Raffaella Petrilli

Arte di frontiera

13

Patrizia Mania

L'atto politico dell'autodistruzione in alcune opere di Street Art

18

Elisabetta Cristallini

La città travestita. La Street Art nel palinsesto urbano

23

Orlando Paris

Strategie di ridefinizione semantica del muro

29

Artisti

Annunziata De Comite

L'arte nel paesaggio urbano. Identità e "immagini aperte"

35

Pagina immagini Exit enter

38

Pagina immagini Clet

41

Panorami Linguistici Urbani e Street Art

Carla Bagna, Sabrina Machetti

Linguistic Landscape e Street Art. Questioni di metodo e ricadute dell'educazione linguistica

44

Caterina Ferrini

Insegne dei negozi e Street Art: l'involontaria rivoluzione culturale operata dalle scritture esposte

47

La Street Art tra istituzioni e didattica

Viola Monaci

L'italiano con i graffiti. Un percorso didattico sperimentale di Linguistic Landscape per apprendenti stranieri

52

Paola D'Orsi

Muri dentro le mura. Street Art e eredità culturale

57

BIBLIOGRAFIA

61

Il processo di revisione dei testi proposti per la stampa in “Cultura & Comunicazione” è basato sulle Linee Guida COPE’s (*Committee on Publication Ethics*) *Best Practice Guidelines for Journal Editors*, ed è qui proposto affinché direzione, autori, editore, redazione e revisori ne siano a conoscenza e ne condividano i principi nell’obiettivo generale di promuovere la qualità della rivista.

Le proposte di contributi presentati per la pubblicazione sulla Rivista “Cultura & Comunicazione” sono sottoposti a una commissione di esperti nella valutazione scientifica dei contenuti, secondo una procedura di *peer review* basata sui principi del Codice Etico della Rivista.

In questo modo la Rivista intende attenersi scrupolosamente alle regole relative alla valutazione degli articoli e alla misurazione del loro grado di apprezzamento all’interno della comunità scientifica, anche ai fini del conseguimento delle certificazioni rilasciate dalle Istituzioni preposte. La procedura prevede che la *peer review* sia affidata a un gruppo di *referees* scelti a livello internazionale dalla Direzione.

Coloro che desiderano sottoporre alla Rivista un contributo per la pubblicazione dovranno inviare un file (preferibilmente in formato doc) accompagnato da un pdf ed eventualmente da una stampa cartacea indirizzandolo all’attenzione dei Direttori, Prof. Marcel Danesi o Prof. Michael Lettieri, University of Toronto, oppure a uno dei co-direttori, Prof. Augusto Ponzio (Università di Bari) o Massimo Vedovelli (Università per Stranieri di Siena), ai seguenti recapiti:

Marcel Danesi: marcel.danesi@utoronto.ca

Michael Lettieri: michael.lettieri@utoronto.ca

Augusto Ponzio: augustoponzio@libero.it

Massimo Vedovelli: vedovelli@unistrasi.it

La redazione dei testi dovrà rispettare le norme editoriali che sono descritte in forma dettagliata nella Rivista. Ogni articolo dovrà essere accompagnato da un abstract in lingua inglese (massimo 600 caratteri, spazi inclusi) e da tre o quattro keywords in inglese. Gli autori dovranno indicare istituzione di appartenenza, status e indirizzo e-mail.

L’Autore dovrà indicare il proprio indirizzo postale, l’e-mail e un recapito telefonico, ai fini di eventuali comunicazioni da parte dell’editore.

I Revisori si comportano secondo i principi stabiliti dal Codice Etico della Rivista. Per ogni proposta di articolo la Direzione sceglie almeno due Revisori.

I Revisori valutano il testo proposto entro tempi ragionevoli e comunicano la loro valutazione scritta alla Direzione, che decide sulla pubblicabilità del testo.

Nel caso un Revisore segnali casi di plagio, il testo non verrà pubblicato.

La Direzione informa l’Autore delle eventuali osservazioni fatte dai Revisori, chiedendo l’adeguamento del testo e riservandosi di decidere in ultima istanza sulla pubblicabilità.

I Revisori rimangono anonimi per gli Autori. La lista dei Revisori viene pubblicata annualmente dalla Rivista senza collegamento ai singoli testi valutati.

La città travestita. La *Street Art* nel palinsesto urbano

Ci sono immagini di città felici che continuamente prendono forma e svaniscono, nascoste nelle città infelici

Italo Calvino¹

Negli ultimi decenni, attraverso un circuito a doppio senso, l'arte esce fuori dal museo e incontra la città e viceversa. La città, divenuta un'entità sempre più complessa per il coesistere di diversi ma reali bisogni (sociali, culturali, religiosi ecc.) accoglie l'arte per risolvere i problemi nati da uno sviluppo incontrollato. Spinti da una volontà di riconquistare spazi di espressione e di relazione, gli artisti tendono ad appropriarsi del contesto urbano, mentre la quotidianità con i suoi temi e problemi, modalità e materiali entra nei loro lavori. Lo spazio urbano diventa quindi oggetto e soggetto del fare creativo².

Se la *Street art* è quella forma di espressione artistica che per statuto si attua nella strada della città contemporanea e da questa trae ispirazione, è necessario chiedersi cosa siano oggi la città e la strada.

Nella visione contemporanea l'utopia razionalista della città dove la strada è elemento ordinatore ed asse portante dei piani, è venuta meno. Il fallimento della pianificazione urbanistica e territoriale è andata di pari passo con il prevalere di progetti con una verticalizzazione degli edifici e il proliferare di una indistinta e confusa orizzontalità abitativa, di scarsa qualità e in contrasto con il tessuto edilizio preesistente o limitrofo. Nell'era della rivoluzione digitale, dove la comunicazione avviene per Internet e per whatsapp, la strada ha perso il suo ruolo sociale ed è diventata un servizio pubblico disordinato, traffico di auto, al meglio una infrastruttura a scorrimento veloce, comunque uno spazio che tende a sottrarsi al cittadino.

La radicale trasformazione della città si



Blu, ex-caserma Aeronautica, Ostiense, 2015

è avviata dal secondo dopoguerra. Il processo di inurbamento forzato esploso in quegli anni aveva generato un'espansione edilizia incontrollata con il proliferare delle periferie, la cui crescita, fino agli anni '70, viene intesa come fattore positivo del progresso della società capitalistico-industriale, ma anche delle classi più povere³. È solo negli ultimi decenni che il modello della periferia quale contenitore di un equilibrato vivere delle classi meno abbienti e di un loro possibile inserimento nel tessuto sociale della città borghese è entrato in crisi. La periferia, diventata il luogo del degrado edilizio e del disagio sociale, viene sempre più marginalizzata dal resto della città benestante ed è "abbandonata" persino come campo di riflessioni dalla stessa cultura architettonica, che invece si è concentrata sul risanamento dei centri storici. Lo stesso concetto di periferia, come luogo del rifiuto e dell'escluso, si è fatto sempre più complesso e si è dilatato fino a comprendere insediamenti spontanei anche in settori urbani, spazi negletti

¹ Calvino I., 1993, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, X.

² È su questo nodo transdisciplinare che è stata allestita la recente mostra a cura di Hou Hanru *La strada. Dove si crea il mondo/ The Street. Where the World is Made*, MAXXI, Roma, dicembre 2018 – aprile 2019.

³ È sotto questo segno che nascono in Italia alcuni complessi come Corviale di Mario Fiorentino a Roma o Gallarate di Carlo Aymonino a Milano.

⁴ Cfr. CIORRA P., 2010, *La fine delle periferie*, in *Enciclopedia Italiana. XXI Secolo. Gli spazi e le arti*, Milano, Treccani.



Iena Cruz, *Hunting pollution*, Ostiense, 2018

all'interno dei centri storici, grandi fabbriche e caserme in disuso dentro e fuori la città, strutture rurali dimenticate. Un fenomeno diffuso e casuale che risponde alla mancanza di risposte istituzionali e progettate, una periferia articolata e flessibile che dunque non coincide più con l'insediamento in spazi peri-urbani, spesso oggi occupati invece da un tessuto edilizio indistinto e disordinato⁴. Nell'epoca della globalizzazione e del nomadismo⁵, l'assenza di modelli di società ha portato con sé l'assenza di modelli di città, con la polverizzazione delle comunità e il prevalere della figura del frammento. Senza alcuna pianificazione, la città contemporanea è divenuta un territorio caotico, un paesaggio contraddittorio e mutante e la periferia non più spazio geograficamente lontano è, appunto, divenuta luogo distante dal punto di vista culturale ed economico. Anche la strada è diventata una realtà sempre più stratificata e complessa: non è solo spazio funzionale o luogo della percezione e ricezione del paesaggio metropolitano, ma luogo del conflitto e del gioco, dello scambio e della comunicazione, dell'imprevisto e delle relazioni, spazio pubblico della (e per) la vita collettiva che oggi, in parallelo a un costante processo di privatizzazione, sta subendo una sua contrazione.

Far diventare i luoghi negletti parte della città, renderli luoghi felici, secondo un'idea di crescita metropolitana implosiva (anziché esplosiva) ovvero costruire sul costruito, recuperando gli spazi vuoti, abbandonati, degradati è il senso del "rammendo" delle periferie, nota ipotesi di Renzo Piano che immagina anche di "fertilizzarle" con strutture pubbliche per innescare un processo virtuoso che riguarda i campi dell'urbanistica, dell'architettura, della funzionalità, dell'estetica, del sociale⁶. Una tesi che chiarisce il passaggio dai *grands récits*, come li chiama Lyotard⁷, generalizzatori e astratti del Movimen-



Seth, *Il bambino redentore*, Tor Marancia, Roma, 2015

to Moderno (con tutti i suoi fallimenti), alle "microstorie" di "piani-progetto" di piccola scala che configurano spazi urbani più aderenti ai bisogni specifici dei luoghi e della comunità che li vive. Così nel campo dell'architettura come delle arti visive avanza la necessità di una nuova metodologia della ricerca che sappia interpretare i territori in continua mutazione per effetto della globalizzazione e del crescente numero di soggettività che provengono da paesi e culture lontane, che sia in grado di capire le specifiche necessità sociali, ma anche interpretare l'immaginario degli abitanti. Il metodo è quello di porsi in ascolto ed innescare processi partecipativi con il fine ultimo di rendere i luoghi marginali, lontani dal centro o residuali, alienati e alienanti, dei luoghi eccentrici, aperti, sperimentali, non condizionati da logiche abusate, fecondi di possibilità alternative per nuove modalità di vita⁸. In questo contesto la street art opera su diversi binari: da un lato si fa carico di restituire identità, specificità, vocazioni a lacune e a determinati luoghi interstiziali della città, talvolta persino a dare presenza a chi non ha voce nella scena pubblica, dall'altro è diventata una pratica consolatoria, una sorta di ricompensa della durezza del reale se non addirittura un'operazione artistica a committenza pubblica *glamour* tanto da attrarre un vasto pubblico ed essere tappa di percorsi turistici⁹. Risvegliare la coscienza critica della gente sollecitando la partecipazione

⁵ Si vedano in particolare le tesi espresse nel merito dai sociologi francesi a partire da M. Augé (*Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992) a M. Attali (*L'homme nomade*, 2003; *Une brève histoire de l'avenir*, 2006) e M. Maffesoli (*Être postmoderne*, 2018).

⁶ Cfr. Il primo numero della rivista *Periferie. Diario del rammendo delle nostre città*, 2014.

⁷ Cfr. Lyotard J-F., 1979, *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit.

⁸ Ed è proprio in queste aree abbandonate, ambigue, incomplete che non di rado gli artisti collocano i loro studi. Le rovine del moderno, la complessità delle situazioni socio-economiche sono fonte di ispirazione, stimolo alla creatività. Da quei luoghi "altri" l'artista vede e vive un'altra società, un'altra città.

⁹ Cfr. nel sito del Comune di Roma www.turismoroma.it l'itinerario relativo ai luoghi della street art.



Studio Insito, progetto per Corviale alla Biennale Architettura, Venezia, 2018



Poeti e Pittori Anonimi del Trullo, Corviale, cavea, 2017

i muri obsoleti della città, recinzioni, saracinesche, sottopassaggi, ponti, linee delle metropolitane, vagoni. Messaggi con effetto sorpresa che rompono l'omogeneità del paesaggio metropolitano per entrare, a Roma come altrove, nel circuito della comunicazione onnipresente e sottrarre quei luoghi deturpati dall'oblio. Sono doni disseminati per migliorare il mondo.

De Certeau, riprendendo alcuni pensieri di Barthes che si riferiscono alla città come a un discorso dove questa parla ai suoi abitanti e viceversa perché la abitano, percorrono, osservano¹⁷, riflette su "una città transumante o metaforica" che si insinua "nel testo chiaro di quella pianificata e leggibile"¹⁸. La street art, nata come pratica spontanea e ancora oggi mai pienamente pianificata dalle istituzioni, si insinua in modo frammentario nel paesaggio metropolitano come una "tattica" per creare degli spazi propri per gli individui. Il rapporto con l'architettura è conflittuale: si pone come una nuova pelle che, approfittando delle facciate cieche ma non solo, aderisce alle forme di edifici opachi, sfruttandone le componenti o modificandole con inganni ottici, ribaltamenti, distorsioni, ambiguità percettive. Questa nuova pelle dipinta rivendica la propria alterità rispetto al paesaggio di prossimità. Qualcosa di simile alla

¹⁵ I murales vengono dipinti dal collettivo *L'asino che vola*, unica icona rimasta dopo il risanamento delle case popolari.

¹⁶ Tra le prime riflessioni critiche sulle scritte e le immagini sui muri in quel torno di anni si segnalano: Di Nallo E., 1977, *Indiani in città*, Bologna, Cappelli; Calvesi M., 1978, *Avanguardia di massa*, Milano, Feltrinelli; la mostra progettata da Francesca Alinovi, *Arte di frontiera. New York Graffiti*, allestita prima alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna e poi al Palazzo delle Esposizioni di Roma nel 1984. La mostra *Street art* alla Tate Modern nel 2008 ha invece segnato il declino della carica innovativa e trasgressiva.

¹⁷ Cfr. Barthes R., 1991, *L'avventura semiologica*, Torino, Einaudi.

¹⁸ De Certeau M., 2010, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 167.

¹⁰ Nel 1967 Pistoletto fa rotolare la *Sfera di giornali* tra le vie di Torino su un percorso che collega le tre gallerie Sperone, Il Punto, Stein, per la mostra *Con temp l'azione*. L'anno seguente la *Sfera* viene trasportata ad Amalfi dove Pistoletto nell'ambito di *Arte povera più azioni povere* curata da Celant la fa rotolare per le strade della città sollecitando la partecipazione del pubblico per innescare meccanismi creativi di liberazione.

¹¹ Nel 1969 nell'ambito della mostra *Campo Urbano* a Como, curata da Caramel, La Pietra isola un tratto di strada e crea un tunnel di plastica nera dove si poteva entrare e assumere un comportamento libero, non condizionato dalla funzione commerciale di quello spazio urbano e dal paesaggio visivo distinto da pubblicità e segnaletiche stradali.

¹² Si collocano su questo filone le esperienze coordinate da Crispolti Volterra '73 e Gubbio '76. Il punto della situazione viene fatto in occasione della Biennale di Venezia del 1976 *Ambiente, partecipazione, strutture culturali*, sotto la direzione di Vittorio Gregotti. La sezione italiana *L'ambiente come sociale* è curata da Enrico Crispolti e Raffaele De Grada; mentre Germano Celant è il curatore della mostra *Arte/Ambiente. Dal futurismo alla body art* al Padiglione Centrale.

¹³ Cfr. Menna F., 1982, *Il progetto moderno dell'arte e la critica, in Figure. Teoria e critica dell'arte*, 1.

¹⁴ *L'Estate romana*, si svolgeva nel centro storico ma anche in periferia, con la programmazione di eventi multidisciplinari destinati ad un pubblico disomogeneo e concepiti per contaminare cultura alta e cultura bassa (cfr. Nicolini R., 2011, *Estate romana 1976-85. Un effimero lungo nove anni*, Reggio Calabria, Città del Sole Edizioni).

con eventi creativi non è una novità. È dalla fine degli anni '50 che se ne occupano le azioni performative della pratica situazionista delle *dérives*, esplorazioni alternative della città volte a migliorare il mondo reinventando i rapporti tra l'uomo e l'ambiente e le stesse relazioni tra le persone. In Italia nei decenni '60 e '70 restano invece memorabili le *performances* stradali poveriste, come quelle di Pistoletto con la sua *Sfera di giornali*¹⁰, e di Ugo La Pietra con il suo "sistema disequilibrante" fatto di opere-segnaletica che, invadendo la strada, sollecitavano il cittadino a fare esperienza delle potenzialità dello spazio urbano¹¹. La tendenza ad un'arte partecipata che si attua in esperienze ambientali fuori dagli spazi ufficiali (che riflette il clima socio-politico di quegli'anni) muta la stessa definizione di "artista" in "operatore culturale ed estetico" che si pone in ascolto delle specifiche problematicità dei luoghi e della gente che li abita coinvolgendo la comunità locale per poi realizzare l'intervento creativo¹². Prima che nel decennio a seguire si consolidi lo "scollamento", per dirla con Menna¹³, del nesso artistico-estetico e politico-sociale con il prevalere di un'autosufficienza linguistica e di un'autoreferenzialità politica, con l'epilogo del coinvolgimento popolare e dell'attività creativa partecipativa di artisti e collettivi, la scena artistica urbana viene monopolizzata da una nuova forma espressiva: il graffitismo e la street art. Nata come arte d'avanguardia portavoce del movimento *underground* e *hip hop* americano che ha avuto in Keith Haring (e Basquiat) il suo esecutore con i suoi segni (graffiti e disegni) elementari per essere universali, ma sapienti (aveva frequentato corsi di semiotica) dove nulla è lasciato al caso, la street art prende piede a Roma proprio nel periodo in cui si riscopre la strada con Renato Nicolini e *L'Estate romana*¹⁴. Roma diventa un caso italiano dal 1976 quando sui muri fatiscanti di Tor di Nona vengono dipinti da giovani studenti di architettura dei *murales* accompagnati dalla scritta "prendiamoci la città"¹⁵, una modalità creativa antisistema che dilaga negli anni a seguire quando la leggerezza delle azioni degli indiani metropolitani convive con la durezza dello scontro politico¹⁶. Da allora writers e street artists rivestono di scritte, forme e colori gioiosi

Etsom, *Refresh the city*, Corviale, 2017Elisa Muliere, *Nessuna paura*, Corviale, 2011

“città tatuata”¹⁹ contemporanea dove la superficie delle nuove architetture (colorate, specchianti, opalescenti, iridescenti, porose) maschera l’organizzazione interna dell’edificio che si scinde in due realtà che non comunicano, un interno con proprie logiche spaziali e un esterno che dialoga con la città. Un esterno che è immagine e che nega la spazialità propria del linguaggio architettonico, dove l’esigenza del comunicare prevale su quella funzionale, inversamente a quanto era accaduto con il Movimento Moderno, dove anche quando viene utilizzato il colore questo è in funzione delle forme e dei volumi dell’edificio (*camouflage architectural*, lo chiama Le Corbusier). La complessità delle relazioni che legano corpo e forma è un nodo del dibattito dell’architettura contemporanea. Nella civiltà dell’immagine, ipertecnologica e virtuale, i nuovi involucri trasformano il corpo solido della città, fatto di volumi e piani, prospetti e cavità, vuoti e pieni, in superfici a due dimensioni. È in questo contesto che la street art diventa un travestimento, una maschera che è anche testo narrativo da decifrare, ipertesto dove entrano in risonanza immagini, forme, testi scritti, materiali, cromatismi eterogenei. Inserito nel canale fluido della comunicazione, l’edificio residuale travestito dalla street art segue il destino della perdita di identità e materialità dell’architettura contemporanea. L’architettura può comunicare solo con l’esterno, con la strada, ma la superficie non è più involucro che involuppa un costruito e che lo esprime. La street art entrando dunque in conflitto con le forme dell’architettura, poiché ne cambia i connotati, la rende “altra”, aprendola ad una dimensione scenografica più di qualsiasi altra membrana contemporanea, la trasforma in meccanismo segnaletico, ne frammenta una parte o isola il singolo costruito dal contesto.

¹⁹ Cfr. Altarelli L., 2015, *La città plurale. Architetture e paesaggi della post-modernità*, Milano, postmediabooks.

Le mura della città dipinte dagli street artists concorrono dunque a definire una nuova forma della città e dei suoi luoghi collettivi. L’immagine che ne deriva è instabile, intermittente, nitida o stratificata e sovrascritta, fluttua nel flusso urbano, non richiede un’apatica contemplazione né lo sguardo di un ozioso *flâneur* di baudelairiana memoria che può indugiare in fuggevoli sguardi. Le forme e i colori che introducono eccentriche dimensioni nell’omologato e opaco paesaggio metropolitano, sono fatti per sorprendere, spiazzare, accendere la fantasia, sono nuclei energetici nella trama più o meno slabbrata del tessuto urbano, interventi puntiformi di un possibile innesco di un processo di rigenerazione territoriale secondo la strategia rizomatica teorizzata da Bourriaud²⁰.

La semplificazione di segni, forme, colori, rendono i messaggi popolari, lo stile comunicativo e sintetico, per lo più figurativo e illustrativo, avvicina la street art ai campi della grafica pubblicitaria e del fumetto. Come per queste l’iconicità si impone come anche l’autorialità che emerge dall’omologato paesaggio urbano. A volte l’operazione artistica è il risultato di un’azione processuale partecipata e riflette nei soggetti trattati e nei messaggi veicolati il contesto urbano e sociale, altre volte è invece ammalante decorazione che nobilita quei contesti degradati conferendogli un’identità artificiale.

La spettacolarità di molti interventi ci dice che l’enfasi del visivo e lo stupore che suscitano per la loro originalità valgono per se stessi fuori da qualunque discorso sociologico e attitudine dialogica. Tuttavia all’ipotesi che la street art sia decorazione di intrattenimento, dispositivo consolatorio e compensatorio dei limiti e delle omissioni della città dimenticata o atto meramente autoreferenziale, se ne contrappone un’altra che guarda al travestimento dell’architettura non come volontà di occultamento ma come un modo per sottrarla all’abusato delle consuetudini visive, all’assenza, per conferirle quella problematicità che le appartiene, per indicarla come presenza

²⁰ Cfr. Bourriaud N., 2009, *Radical: pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Editions Denoël.



Toni Espinar, *Se non hai memoria non hai conoscenza*, Corviale, 2017

emergente, segnaletica di un problema che riguarda non solo il costruito ma anche la strada, il quartiere o parte di esso, che persino li preserva dal loro annientamento per noncuranza o per ottenere maggiori introiti economici da quell'area. In questi casi la street art vive del paradosso di essere per suo statuto effimera (non solo per la fragilità delle tecniche utilizzate, ma per il fatto che può essere cancellata, contestata, modificata, riscritta in continuazione e da chiunque, mutando segni e significati con il passare del tempo) e al tempo stesso il mezzo che rende più durevoli le architetture residuali e degradate, preservandole dall'essere demolite proprio grazie alla sua presenza.

Per il suo essere arte di strada interessata alla visibilità, una traccia lega la street art anche alla nuova architettura. Perché se il circuito planetario dell'informazione che viaggia su supporti leggeri si alimenta di una infinita varietà di figure più che di parole, l'immagine in quanto flusso comunicativo è diventata "il vero obiettivo dell'azione edificatrice, che si rivela del tutto strumentale al conseguimento di questo risultato"²¹. Il modello postmoderno del prevalere dell'esteriorità, del *lightness* e del *flatness* che dagli anni '90 si impone nell'architettura contemporanea, va dunque di pari passo con la diffusione della street art che si appropria di architetture brutte, superate, fuori uso ricoprendole di un apparato scenografico, spesso di coinvolgente e seducente apparenza visiva.

Il caso di Corviale rivela, con la sua lunga e complessa storia e i recenti interventi di street art, il ruolo che questa ha assunto nel palinsesto urbano. Enfatizzato dal suo presentarsi isolato nel paesaggio, come segno-limite, monito per ulteriori espansioni della città, Corviale è un mega alloggio popolare collocato nella zona sud ovest della capitale, costruito in cemento secondo un sistema lineare lungo 1 chilometro per 6000 abitanti, progettato da un'équipe di architetti coordinati da Mario Fiorentino a metà degli anni '70. L'idea di un grande edificio immerso nel verde che si propone

come città autosufficiente (con un piano destinato a servizi, negozi e studi professionali, mai costruiti) ha come modello di riferimento l'*Unité d'habitation* di Le Corbusier, un'ipotesi urbanistica di concentrazione del costruito in alternativa alla disgregazione della periferia. La presenza dell'arte è prevista sin da subito, ma gli interventi di Carrino, Lorenzetti, Santoro, Magnoni, Uncini pensati per segnalare i cinque ingressi monumentali non vengono realizzati e l'arte resta relegata solo a una trama segnico-geometrica che Carrino realizza per la facciata. Corviale nel complesso è un esperimento fallito, come sappiamo. Un rudere precoce dall'aspetto imponente. Divenuto emblema nazionale del degrado sociale, trent'anni dopo l'ente pubblico affida alla public art la funzione di rigeneratore territoriale e commissiona alla Fondazione Olivetti il progetto *Immaginare Corviale* dell'Osservatorio Nomade/Stalker richiedendo il coinvolgimento di artisti e abitanti per far emergere da un immaginario collettivo indicazioni per riqualificare il complesso. L'intento della committenza pubblica non era tanto quello di affidare all'arte il compito di migliorare visivamente e simbolicamente il complesso, quanto quello di arginare il degrado sociale rendendo gli abitanti attori consapevoli di quella operazione²². Un lavoro durevole nel



Sfhir, *La bellezza solo negli occhi di chi guarda*, Corviale, 2017

tempo (2002-2006) e complesso che ha previsto anche una televisione di quartiere come strumento per accedere alle domande dei cittadini, individuare nuove immagini, sollecitare un'inedita identità del territorio, proporre un diverso modo di "fare architettura" secondo il metodo flessibile della condivisione, a cui poi si sono aggiunti una "tele-street" di Corviale, un Network, un blog, una web radio ecc. Negli ultimi dieci anni molte altre sono le iniziative e le pratiche che hanno interessato Corviale, tanto da trasformarlo da emblema dell'alienazione del vivere in periferia e del degrado, a luogo dove si attua un riscatto socio-economico e ambientale attraverso la partecipazione condivisa di diversi attori, in prima fila i cittadini. Sappiamo che talvolta anche la street art

²¹ Purini F., 2001, Isolato e imprevedibile: l'involucro tra modernità, postmodernità, attualità, in Cao U., Catucci S. (a cura di), *Spazi e maschere dell'architettura e della metropoli*, Roma, Meltemi Editore, 39.

²² Cfr. Gennari Santori F., Pietromarchi P., 2006, *Osservatorio Nomade. Immaginare Corviale. Pratiche ed estetiche per la città contemporanea*, Milano, Mondadori. Il progetto di Osservatorio Nomade/Stalker è stato quello di istituire laboratori multidisciplinari interagenti dove si potessero condividere studi, visioni, approcci diversi, perché tutti fossero attori.



Man o Matic, *Born to be wild*, Corviale, 2017

rivela la capacità di essere critica del mondo, dispositivo che sollecita costruttivamente l'immaginario dello spettatore-attore della comunità, diventando un'operazione a valenza comunicativa e relazionale come molte esperienze recenti che si compiono in spazi "altri", luoghi non deputati, fuori dal museo.

Tuttavia la street art (nata come pratica illegale alla conquista dello spazio pubblico di risulta, libero e non controllato dalle istituzioni, ma poi da queste espressamente finanziata) nulla ha a che vedere con la contemporanea diffusione della public art. In questo caso infatti si tratta di sculture e installazioni di artisti riconosciuti dal sistema dell'arte e dalle istituzioni che li impegnano in commissioni pubbliche per interventi *site-specific* anche nei centri storici e persino nelle aree archeologiche, luoghi a valenza storico artistica che invece sono stati banditi alla street art che resta una pratica destinata alla periferia, nell'accezione ampia di cui si è detto prima.

A Corviale, dunque, in attesa che si realizzi il restauro strutturale del complesso che prevede la presenza dell'arte con gli arcaici cavalli di Mimmo Paladino²³, è arrivata in soccorso la street art, "pianificata" e ben accolta dal Municipio e dall'Ater (che la incentivano e la sponsorizzano attraverso pro-

getti), a conferma della prassi che la indica come un rapido segnale di rigenerazione urbana, non tanto per l'ormai superata emergenza di degrado sociale, quanto per migliorare gli spazi comuni e restituirli alla loro originaria funzione aggregativa. Da qui una serie di iniziative a partire dal 2017. La vasta cavea (o piazza dell'ex Mercato) viene trasformata dai Poeti e Pittori Autonomi del Trullo (aiutati anche dai giovani di Corviale) che non si limitano a riscrivere i margini (con i segni di precedenti interventi di street art), ma riconfigurano visivamente l'intera struttura. È sopraggiunta poi la ditta di bibite Sprite (prodotto della multinazionale Coca-Cola) che, nell'ambito di una campagna di marketing e comunicazione, ha commissionato un murale a Etsom per il progetto (pubblicitario) *Refresh the city*. La Biennale MARteLive²⁴, sostenuta questa volta da enti pubblici (MiBACT, Regione Lazio e per il patrocinio Comune di Roma) ha finanziato altri interventi di street art, scegliendo la pittrice piemontese Elisa Muliere e gli spagnoli Toni Espinar, Sfhir, Man o Matic e Tmx Artist. Il caso di Corviale indica che a quasi mezzo secolo dal suo esordio la street art si trova di fronte ad almeno tre ordini di problemi. Il conflitto con l'architettura, dalla quale è contestata non solo perché ne contraddice l'aspirazione spaziale avviluppandola, ma proponendosi come decoro posticcio assume una valenza maggiore dello stesso manufatto, ridotto a mero supporto al pari di una tela per un pittore. La complicazione di dover affrontare il volto spettacolare di questo mondo, camminando sul crinale tra estetico e scenografico, anche quando non espunge la componente esperienziale e si avvicina alle emergenze sociali che caratterizzano il nostro tempo. La contraddizione tra l'essere nata come pratica illegale, antistituzionale, resiliente, indipendente e progressivamente essere stata cannibalizzata dal sistema finanziario e dell'arte che ne possono limitare e condizionare la libertà espressiva.

²³ Due i progetti previsti. Quello di Guendalina Salimei è relativo al quarto piano che era destinato a servizi e prevede una sistemazione a verde orizzontale. L'altro dello Studio Insito di Laura Peretti, che riguarda l'attacco a terra e il rapporto con la città, prevede anche la presenza dell'arte (obbligatoria per bando di concorso). Lo studio ha scelto Paladino che con ieratici cavalli colorati segnerà la nuova piazza che trapasserà il corpo della stecca costruita, facendo dialogare il prospetto con la campagna retrostante. Il progetto è stato presentato alla Biennale Architettura 2018.

²⁴ La Biennale MARteLive del 2017 ha avuto un successo popolare: oltre **40.000 presenze**, **45 eventi**, **38 mostre** in una settimana (tra le 16 discipline scelte erano comprese circo, moda, artigianato), numerosi progetti speciali realizzati e diverse opere di street art.