

Street Art e museo: museofobia o museofilia?

FRANCESCA IANNELLI

Negli ultimi due decenni, con il planetario diffondersi della Street Art, ha avuto luogo un vero e proprio tumulto artistico, un autentico pandemonio estetico portatore di considerevoli novità ma anche di significative "morti" simboliche. Questo rivolgimento ancora in atto, operato negli ultimi anni silenziosamente sui muri di tutto il pianeta, non fa che acutizzare alcune ferite come quella apertasi in seno all'istituzione museale più di un secolo fa. A partire dai violenti attacchi dei futuristi – espressi esemplarmente nel manifesto redatto da Marinetti nel 1909 contro ogni roccaforte della tradizione – fino al grido emesso nel 1923 da Paul Valéry contro il museo quale luogo di sepoltura della cultura, rinforzato negli anni Cinquanta dai toni polemico di Adorno, non mancarono voci autorevoli rivolte contro la sopravvivenza di un'istituzione che sembrava destinata a scomparire per il bene comune¹. Questi episodi sintomatici di una più profonda indignazione esplosero negli anni Sessanta in una crociata anti-museale capitanata da movimenti anticonformisti come quelli della Land Art americana e, successivamente, della Environmental Art europea. Convinti che i pavimenti dei musei fossero prossimi al crollo² e che dunque fosse giunto il momento di sperimentare nuove – ancora incontaminate – dimensioni, molti land artist scelsero gli spazi sconfinati offerti dalla natura, rivoluzionando radicalmente il concetto dell'opera e della sua esponibilità in un luogo chiuso e istituzionalizzato. Così facendo misero fortemente in crisi la tradizionale funzione del tempio delle Muse quale scrigno prezioso che custodisce al suo interno inestimabili capolavori della storia dell'arte universale, intesi quali statiche e immortali pro-

¹ Non essendo possibile in questa sede analizzare adeguatamente le significative riflessioni di Valéry e Adorno sul museo, si rinvia per approfondimenti a Valéry (1984a) e Adorno (1972). Per una più puntuale contestualizzazione di tali tesi all'interno del controverso dibattito sulla morte dell'arte si veda Vercellone (2013, pp. 77-78).

² Così si esprime enfaticamente l'artista americano Michael Heizer: «The Museums and collections are stuffed, the floors are sagging, but the real space still exists.» (Heizer, 1969, p. 34).

duzioni dell'umana genialità, considerando il museo – almeno agli inizi – un pericoloso nemico dell'arte e della sua più autentica e genuina fruizione che poteva avvenire sullo sfondo del paesaggio naturale. Spostando sul corpo il luogo privilegiato della ricerca artistica, fu poi la Body Art a infliggere negli anni Settanta del secolo scorso un ulteriore colpo basso alla salute già precaria del museo. Vedendo nelle gallerie e nelle istituzioni museali semplicemente delle casse di risonanza per delle performance – spesso ai limiti della sopportabilità fisica e psicologica – che potevano potenzialmente aver luogo ovunque, l'indispensabilità dell'istituzione museale venne ulteriormente ridimensionata³. Il museo diventava così una vetrina illuminata a giorno per il breve tempo dell'evento performativo per tornare a essere archivio storico di happening e eventi da reiterare nelle austere sale museali attraverso la fruizione di video o foto, che ai giorni nostri – in cui la conquista dell'ubiquità artistica profetizzata da Valéry è avvenuta – sono ormai reperibili e fruibili ovunque⁴.

Ma il vero colpo al cuore del museo sembra esser arrivato da altre strade che sulle prime non vennero affatto prese sul serio. Queste strade erano quelle di Philadelphia e poi di New York, dove comparvero le prime tag fin dagli anni Sessanta a opera di giovani writer e dove, dagli inizi degli anni Settanta, circolarono i primi vagoni "vandalizzati", innanzitutto quello con la firma bicolore di Super Kool 223 del 1972⁵. Inutile dire che a eccezione di Hugo Martinez, uno studente di sociologia del City College di New York, e dei membri della United Graffiti Artists (UGA) che nel dicembre 1972 organizzarono la prima mostra sui graffiti, il sentire generale era alquanto ostile al simbolico potere espressivo e sovversivo del Writing⁶. Ciononostante il New York Times già nel luglio 1971 pubblicò un curioso articolo intitolato *Taki 183 Spawns Pen Pals*, dedicato al giovane di origine greca di nome Demetrius che aveva tappezzato Manhattan con il suo nickname, testimoniando che nella cultura urbana qualcosa, per gioco oppure no, stava cambiando. Quell'adolescente ribelle tutto avrebbe

³ Per approfondimenti si veda Pezzini (2006, pp. 195-202). Sulle trasformazioni del museo da contenitore a percorso narrativo, si veda Evola (2012).

⁴ Mi riferisco alle profetiche parole di Valéry nel saggio *La conquista dell'ubiquità* del 1928 (Valéry, 1984 b, pp. 107-108).

⁵ Sui graffiti a Philadelphia si rinvia a Gastman e Caleb (2010, pp. 48-53). Per una più ampia contestualizzazione del Writing newyorkese, si veda di nuovo Gastman e Caleb (2010, pp. 54-71) e inoltre Kramer (2017, pp. 10-19) e Nelli (2012, pp. 15-46).

⁶ Sulle strategie, sempre più rigorose, per eliminare il fenomeno del graffitismo sui vagoni dei treni della metropolitana newyorkese si veda Kramer (2017, pp. 19-34) e Hegert (2013, p. 29).

immaginato tranne che un giorno sarebbe stato ricordato come il “patriarca dei graffiti” e che le storiche foto delle sue tag sarebbero finite proprio nei musei. In verità le porte delle gallerie si aprirono presto a quei writer che tra gli anni Settanta e Ottanta scesero a lucrativi compromessi con il mercato dell’arte scegliendo di realizzare i loro graffiti su tela per venderli a ricchi collezionisti, senza tuttavia ripudiare la pratica illegale del Writing, per lo più notturna, che rimaneva per molti l’espressione creativa più autentica⁷.

Con la crescente attenzione per la ricerca stilistica del *lettering*, il Writing, che nella sua versione canonizzata assunse anche il più nobile nome di “graffiti art”, divenne una sorta di “progenitore diretto dell’odierna Street Art” (Dogheria, 2014, p. 20) pur nelle inevitabili “dissomiglianze” di famiglia, sia dal punto di vista espressivo che comunicativo. Due eclettici e inquieti esponenti del graffitismo americano come Keith Haring e Jean-Michel Basquiat – che nel 1982 esposero a Documenta 7 di Kassel portando sul palcoscenico internazionale più prestigioso dell’Europa di quegli anni le ultime tendenze artistiche statunitensi – favorirono la diffusione della graffiti art, seppur in una versione edulcorata e facilmente integrabile nel linguaggio dell’arte occidentale⁸. I primi echi di questa rivoluzione estetica che stava investendo l’Europa arrivarono timidamente in Italia grazie ai reportage di Francesca Alinovi (1948-1983) su «Flash Art» (Alinovi 1982, 1983) e grazie alla mostra *Arte di Frontiera: New York Graffiti*, realizzata sulla base di un progetto della critica d’arte italiana nella Galleria Comunale d’arte moderna di Bologna nel 1984⁹. Oggi le cose sembrano essere radicalmente cambiate, visto che il Writing e la sua composita discendenza è stato sdoganato in tutto il mondo e negli ultimi anni si sono moltiplicati murali e graffiti, anche in zone culturalmente meno predisposte alle nuove tendenze perché sovraccariche di arte,

⁷ Questo non valeva però per tutti, visto che alcuni writer consideravano la strada «il luogo ideale per attirare l’attenzione dei galleristi» (Dal Lago, Giordano, 2016, p. 83). Sul cortocircuito legale/illegale si veda Hegert (2013, p. 27), mentre sulla polarizzazione insider/outsider si rinvia a Dal Lago, Giordano (2016, pp. 82-84).

⁸ Si veda Omodeo (2016). Sulle sostanziali differenze tra il linguaggio “vuoto” della maggior parte dei writer e la pienezza di Haring e Basquiat si rinvia a Hegert (2013, p. 28), mentre sulle contaminazioni tra graffitismo americano e le utopie dell’arte totale delle avanguardie storiche europee si veda Bonito Oliva (2017, pp. 53-54).

⁹ Un’altra figura pionieristica fu quella della gallerista pugliese Lidia Carrieri, che nel 1984 organizzò a Martina Franca una mostra con Keith Haring, Rammellzee, Peter Grass e Ronnie Cutrone; per una più ampia ricostruzione della fortuna del graffitismo e della Street Art in Italia, si veda Omodeo (2014), su Carrieri si veda Omodeo 2014, vol. 2, schede nn. 15 e 20.

come l'Italia, o politicamente più resistenti, come l'Egitto (Abaza, 2015) e i paesi orientali. Allo stesso modo si sono moltiplicate le pubblicazioni che si propongono una mappatura dei *pilgrimage sites*, veri e propri luoghi di culto per amanti della Street Art in tutto il mondo, così come i festival o i *guided walking tours* organizzati per iniziare curiosi e inesperti. C'è da chiedersi cosa stia succedendo al mondo una volta trasgressivo e ai limiti dell'illegalità degli Street Artist. Sta forse vivendo un periodo d'oro, di successo e santificazione della critica oppure sta precipitando nell'abisso dell'industria culturale e nel vuoto «manierismo» (Moccia, 2017, p. 15)?

Intento del presente saggio sarà quello di chiarire lo stato di salute della Street Art, forse mai così prolifica come oggi, che tuttavia sembra stare perdendo progressivamente il suo carattere provocatore e irriverente per imbastardirsi e addomesticarsi in forme sempre più innocue, pilotate e prevedibili. Per far questo si procederà a) a indagare quanto indispensabile sia l'elemento "criminale" per garantire il linguaggio proprio alla produzione di Street Art e quanto dunque sia possibile musealizzare opere di Street Art, considerando b) quali nuove fruttuose declinazioni possa implicare questo conflitto nel ripensare l'istituzione museale e quali siano le conseguenze dell'estetizzazione diffusa generata dalla Street Art, per riconsiderare i luoghi dell'urbano secondo nuove modalità che incoraggino un'estetica vissuta e condivisa.

Provocazioni e iconoclastie tra vandalismo e consumismo

Naturalmente esposte agli agenti atmosferici e ai continui attacchi metropolitani, le prime tag, le scritte a *bubble* che adornavano i vagoni dei treni newyorkesi e poi le successive e più mature espressioni della Street Art erano per lo più concepite per un'esistenza temporanea che non temeva lo svanire e non si preoccupava di restare. Questa era almeno la natura ruggente e orgogliosa degli inizi quando - come sostiene Dino Origlia - l'ipotesi di una conservazione perpetua non poteva che suonare come un anatema, poiché:

Il graffito non è il surgelato dell'opera da museo, da galleria, da collezione o da esposizione. Se pensiamo che una gran parte della comunicazione artistica ufficiale è uccisa nella misura in cui viene imbalsamata per una eterna sopravvivenza di conservazione, è chiaro che il graffito murale non si preoccupa di vita lunga o breve [...]. La sua accessibilità totale senza orari è contro il godimento ad ore

fisse del museo, è contro quella eutanasia dell'arte che è la museificazione (Origlia, 1990, p. 26).

L'opera di Street Art nasce dunque per definizione come opera condivisa e «post-museale» (Riggle, 2010, p. 243), realizzata non solo fuori dai circuiti istituzionali del mercato dell'arte contemporanea ma soprattutto all'insaputa di tutti, sia del potenziale pubblico (di strada) che degli stessi proprietari dei muri. Ora però, come è accaduto ai land artist, che già a partire dagli anni Ottanta hanno mostrato di non disdegnare le dinamiche museali - tanto che un'installazione monumentale e tanto discussa come *Double negative* di Michael Heizer del 1970 è stata accolta nella collezione permanente del MOCA di Los Angeles fin dal 1985 -, anche molti Street Artist, soprattutto delle ultime generazioni ma non solo, hanno trasformato l'iniziale sfida alle istituzioni in un infelice matrimonio di interesse aspirando, come era già accaduto nel mondo del Writing, a entrare nei confini ufficiali delle gallerie.

Ebbene, cosa accade una volta che la natura effimera delle opere di Street Art degli inizi, naturalmente soggette a riscritture e tagging o ad atti di iconoclastia da parte delle autorità, viene trasformata nella permanenza dell'opera tradizionale custodita nelle collezioni o nei musei? Cosa accade cioè quando una pratica artistica che celebrava con orgoglio la sua incertezza esistenziale, consapevole della sua debole e transitoria esistenza, aspira, spesso per ragioni economiche, a rimanere? Le risposte a questi interrogativi sono le più varie, ma si possono sostanzialmente sintetizzare in due atteggiamenti opposti: uno benevolo nei confronti della musealizzazione e l'altro radicalmente ostile a essa. Per i museofili l'istituzionalizzazione non inficerebbe il potenziale sovversivo implicito nella Street Art che sarebbe riconducibile, in primo luogo, alla volontà di riappropriarsi degli spazi urbani solitamente dominati dal linguaggio pubblicitario (Baldini, 2016a, p. 107 e 2016b, p. 188), per i museofobi invece la Street Art sarebbe di per sé incompatibile con l'istituzionalizzazione (Bengsten, 2015, p. 226 e p. 229).

Quel che vorremmo qui provare a difendere è una posizione intermedia tra museofobia e museofilia, nella convinzione che il pericolo di normalizzazione di un movimento ribelle esiste ma che ci deve pur essere una modalità virtuosa di ripensare la musealizzazione della Street Art. Quel che vorremmo delineare è pertanto una terza via, tra garantismo e demonizzazione. Il museo nelle sue vesti più tradizionali ci sembra tuttavia del tutto incapace di accogliere murales, spesso mastodontici, non solo

per evidenti motivi di spazio ma soprattutto per motivi di senso, che spesso si dimenticano¹⁰. La “mano” dello street artist dovrebbe rimanere “senza padroni”, ma fino a che punto può esprimere la sua libertà di espressione un artista che riceve un incarico su commissione (Chackal, 2016, p. 368)? E anche lì dove in un contesto istituzionale si lascia all’artista “muro bianco”, l’istituzione ha un chiaro, e a volte inevitabile, dovere censorio¹¹. Quando la Street Art viene musealizzata accade che si trasforma, volente o nolente, in un caricaturale “monumento” di se stessa, perdendo gran parte del suo potere eversivo, a meno che nel museo non vi entri per contestare dal di dentro l’autoreferenzialità che spesso attanaglia il mondo dell’arte. In questo senso risultano esemplari alcune azioni sovversive ideate dal misterioso artista di Bristol Banksy che si è ironicamente preso gioco di quell’*artworld* elitario, di cui parlava fieramente George Dickie agli inizi degli anni Settanta con la sua teoria istituzionale dell’arte (Dickie, 1974). Travestito da anziano signore, Banksy ha pensato bene di autoinvitarsi nei santuari dell’arte mondiale, appendendo nel 2003 in un prestigioso museo come la Tate Britain un suo *Vandalised Oil Painting* non privo di targhetta descrittiva. All’azione del 2003 nella Tate ne sono seguite altre, per esempio nel 2004 quando Banksy ha installato un topo con occhiali, altoparlante e zaino nel museo di Storia Naturale Americana, conferendogli il titolo di *Banksus Militus Ratus*, per poi proseguire i suoi blitz nel 2005 in quattro prestigiosi musei newyorkesi come il MoMA, il Met, il museo di Brooklyn e quello di Scienze Naturali. Queste provocatorie scorribande nei confini minati del museo rivelano tuttavia che per alcuni Street Artist – Banksy compreso – quel rapporto altamente conflittuale con l’istituzione museale degli inizi si è a poco a poco allentato e trasformato. Quel nemico acerrimo che era il museo –

¹⁰ Il museo potrebbe chiaramente svolgere una funzione documentaristica – per raccogliere i tanti *black books* contenenti i bozzetti dei graffiti o dei murales, così come la documentazione fotografica e video – o al più può svolgere la funzione del memoriale – come immaginava il critico d’arte Arthur C. Danto nell’ articolo *Post-Graffiti Art: Crash and Daze*, nel quale, nel pieno della guerra istituzionale contro l’arte di strada che investì New York a metà anni Ottanta, meditava sulla possibilità di esporre alcuni vagoni della metropolitana ricoperti di graffiti in un’ala del Met (Danto 1985, p. 26) – ma non può certo esser concepito come la più adeguata collocazione di un’arte destinata a essere condivisa e vissuta negli spazi urbani.

¹¹ Si pensi al MOCA di Los Angeles sulla cui facciata nel 2010 il direttore Jeffrey Deitch ha chiamato Blu a intervenire per poi lasciare cancellare il suo murale perché ritenuto offensivo e inappropriato. Per approfondimenti Bengtson (2015, pp. 225-227), mentre per una più ampia contestualizzazione della difficile negoziazione tra dissenso politico, libera espressione e canonizzazione museale si veda Birnbaum (2017).

snobbato, ignorato e rifiutato dai graffitisti più “puri” e indipendenti – diventa un possibile alleato, un rivale da sedurre, in un nuovo rapporto certamente da reinventare ma non da escludere. La Street Art degli ultimi anni appare così più civettuola e non disdegna di esporre nelle gallerie, di organizzare mostre, seppur “alternative” (come le stesse *Barely Legal* del 2006 o *Dismaland* del 2015 di Banksy insegnano), eventi al centro della cronaca e della stampa. Insomma la Street Art ha a poco a poco tradito se stessa? Si è venduta all’industria dello spettacolo? Ha perso vigore e *vis polemica*? È prossima alla sua (prematura) morte?

Nella consapevolezza che non si tratta affatto di un movimento unitario con dei propositi artistici dichiarati e condivisi, questa diagnosi drammatica vale solo in parte, e in particolare per quegli Street Artist la cui etica è più vicina a quella della “street star” che a quella del visionario benefattore della società. Il caso di Banksy è in questo senso eclatante: questo artista, ormai divenuto una celebrità senza volto¹², che si contraddistingue per trovate geniali, non ha mai disdegnato di produrre esplicitamente per il mercato collezionistico, tradendo apertamente quello che è lo spirito dell’arte di strada¹³. A quel punto il messaggio stesso che Banksy lancia è fortemente contraddittorio e conflittuale: da una parte si prende ironicamente gioco dell’*artworld*, come mostra esemplarmente *Morons*, in cui proietta il fruitore nel vivo di un’asta in cui è in vendita un quadro con la scritta: «I can’t believe you morons buy this shit», dall’altra le sue opere, finite nelle mani di collezionisti, diventano dei veri feticci e la critica al consumismo, che attraversa tutta l’opera di Banksy, risulta inefficace. Se per vedere *Sale ends* del 2006 – un’ironica scena di dolore che richiama le tipiche pose delle deposizioni di Cristo in cui le donne si disperano per la fine dei saldi – o per ammirare *CND Soldiers* del 2005 – dove un soldato dipinge il simbolo della pace con della vernice rossa, protetto da un altro con il mitra spianato – dobbiamo pagare il biglietto d’entrata in una tradizionalissima mostra a Palazzo Cipolla nel centro di Roma, non siamo noi stessi beffati come fruitori? Non dovrebbe la Street Art

¹² Anche se molti indizi sembrano attribuirgli le fattezze di Robert Del Naja, uno dei fondatori della band britannica dei Massive Attack.

¹³ Su questo punto non possiamo non essere d’accordo con Tony Chackal, che sostiene categoricamente che la Street Art non concepita e non realizzata per un contesto urbano non è Street Art, anche se a produrla sono noti Street Artist (Chackal, 2016, p. 361). Di questa degenerazione erano consapevoli gli stessi membri dell’UGA che percepirono l’entrata ufficiale dei graffiti nelle gallerie agli inizi degli anni Settanta come una simbolica perdita dell’innocenza vissuta da un movimento frammentato e non ancora consapevole della sua identità (Gastman, Caleb, 2010, p. 73).

essere donata liberamente al suo pubblico anziché finire sotto pannelli di plexiglass finché non viene staccata e commercializzata? Non dovrebbe essere quest'ultimo l'unico beneficiario di una pratica artistica democratica e popolare, e non il *mainstream* del circuito dell'arte che decide quali opere idolatrare come fossero icone sconsecrate della post-modernità?

D'altra parte anche nel variegato mondo della Street Art non mancano contraddizioni e reciproci atti di vandalismo tra writer e Street Artist, che imbrattano, sfregiano e violano i pezzi gli uni degli altri, come è stato tra Robbo e Banksy, impegnati in una faida più che ventennale¹⁴. Di qui un ulteriore inevitabile dilemma che riguarda la necessità o meno di preservare, restaurare e conservare questo immenso patrimonio urbano attraverso operazioni di recupero o di stacco dei wall painting e dei graffiti, che finiscono tuttavia per annientare il valore semantico di pratiche anti-conformiste, concepite non di rado con una chiara valenza politica. L'opera di Street Art, per la cui produzione libera il carattere irriverente, anti-istituzionale e di critica al sistema è vitale, una volta staccata dai muri e decontestualizzata nelle sale asettiche di un museo (anche in quelle pensate *ad hoc*, come nel caso di Art 42 nel quartiere parigino di Bati-gnolles, uno dei più benevoli spazi museali francesi nei confronti dell'arte di strada), si svuota di significato simbolico e perde l'interazione con il quartiere o la *location* originaria in cui era stata concepita e con la quale era in intimo e indissolubile contatto¹⁵.

Per meglio comprendere la rilevanza del contesto, proviamo a fare un esperimento mentale e a immaginare *Fountain* di Duchamp in una toilette pubblica: la firma *R. Mutt 1917* potrebbe incutere timore a qualche nostalgico appassionato dada, eppure molti distratti visitatori non noterebbero nulla di artistico e dissacrerebbero senza neanche pensarci un *readymade*. Se cioè gli elementi della decontestualizzazione, dell'inversione e della firma erano indispensabili a trasformare un oggetto sanitario in un'opera d'arte, la sola operazione di stacco basterebbe al contrario a disattivare il significato di un murale concepito per la dimensione pubblica, riducendolo a un muto pezzo di cemento che nella migliore delle ipotesi «ricorda» un'opera di Street Art (Riggle, 2010, p. 246 e p. 248). Tale derealizzazione ha investito in pieno *Mani aperte da libro pop-up*, il murale eseguito nel 2006 da Blu nelle ex Officine bolognesi di Casa-

¹⁴ Sulla vandalizzazione delle opere di Banksy e più in generale sul misterioso artista di Bristol si veda Dal Lago, Giordano (2016, p. 101 e pp.100-105).

¹⁵ Si veda Fimiani (2014, pp. 116-117).

ralta che è stato successivamente segato dalle pareti della fabbrica abbandonata, per essere trasportato su tela, restaurato e esposto nella tanto discussa mostra bolognese *Street Art. Banksy & Co.*, che si è tenuta nel Palazzo Pepoli nella primavera del 2016 (Fig. 1). Si potrebbe contro-battere che ciò è avvenuto in molti e più nobili contesti fin dall'antichità: dagli stacchi di alcune pitture dal tempio di Cerere documentate da Varone, allo stacco delle *Nozze Aldobrandini* ritrovate all'Esquilino e trasportate a Frascati intorno al 1600, fino agli affreschi ercolanei ritrovati nel 1738. In verità si dimentica che queste opere, seppur staccate, e dunque private del loro contesto originario, in alcuni casi perduto per sempre, non erano concepite per interagire con l'esterno, ma abbellivano gli interni, di conseguenza lo stacco, seppur straniante, aveva un impatto inevitabilmente inferiore. Nel caso invece di opere di Street Art, realizzate *open air* e per tutti, l'operazione di stacco e la successiva reclusione nei locali chiusi di un museo è una violenta pratica di sterilizzazione estetica¹⁶.

Tornando al murale di Blu staccato ed esposto alla mostra di Bologna senza più cielo né vita ci si chiede: qual era l'alternativa? Innanzitutto ri-qualificare – se possibile – il sito che conteneva il pezzo tanto ambito con pratiche di «restauro preventivo» (Brandi, 1979, p. 55), documentarlo con video e foto¹⁷, e infine, se inevitabile, sopportare il lutto della perdita, nella convinzione che «è sempre più interessante guardare ai processi di comunicazione urbana, anche se i pezzi spariscono» (Hoppe, 2016, p. 27). Lasciare il murale di Blu agli agenti atmosferici e abbandonarlo al suo destino era un'opzione preferibile a quella di strapparli alla fine naturale per ucciderlo simbolicamente nel commento di un'audioguida che ne descrive l'autore come «pittore di muri» e l'opera come «un capolavoro del XXI secolo»¹⁸.

¹⁶ Ignorare l'intimo e indissolubile legame tra Street Art e contesto urbano significherebbe – utilizzando il linguaggio dell'estetica brandiana – salvare la dimensione materica dell'opera, l'unica restaurabile, violandone la dimensione spirituale. Ossia vorrebbe dire essere tecnici senza essere critici. Per una più ampia contestualizzazione dell'applicabilità delle categorie brandiane al restauro dell'arte contemporanea si veda D'Angelo (2017).

¹⁷ Sulla maggiore importanza della documentazione fotografica rispetto ad una preservazione acritica si veda Blanché (2016, p. 106) mentre sulla persistenza dell'opera nel ricordo, individuale o collettivo, anche al di là della sua scomparsa materiale si veda Schnitzel (2014, p. 189).

¹⁸ Che sia necessario riconoscere e difendere “il diritto alla scomparsa” dell'opera è ampiamente ribadito da Massimo Carboni nell'introduzione al volume *Tra memoria e oblio* (curato da Paolo Martore nel 2014), lì dove l'autore si schiera contro la nostra epoca «dell'archiviazione totale» (Carboni, 2014, p. 15), biasimando una pratica conservativa au-

Molti grideranno alla morte dell'arte e invocheranno l'intervento taumaturgico della conservazione e del restauro, ma "salvare" un murale per trasportarlo su altri supporti o in altri luoghi è una chiara violazione dello spirito performativo della Street Art (Rieffel, 2015, p. 45) che usa spray e stencil come un body artist usa mani e piedi o come un environmental artist usa rami e foglie: congelare la Street Art nelle sale museali equivarrebbe alla pretesa assurda che una performance duri per sempre o che una scultura di ghiaccio non si scioglia mai¹⁹. Ma chiaramente l'opera di Street Art, essendo realizzata per lo più in clandestinità, fa sorgere ulteriori problemi e domande, in quanto molti pezzi di Street Artist nel corso degli anni sono stati distrutti o deliberatamente cancellati perché non autorizzati²⁰, il che non sempre ha nuociuto alla popolarità degli Street Artist come dimostra esemplarmente il caso dell'artista francese Space Invader. Nel gennaio 2014 una vera e propria ondata iconoclasta ha violentemente colpito Invader a Hong Kong, dove un gran numero dei suoi fragili mosaici ispirati dalla grafica fatta di pixel dei videogiochi degli anni Ottanta sono stati rimossi dalle autorità e dai proprietari dei muri coinvolti perché non autorizzati, per poi far ritorno trionfale a Hong Kong in veste ufficiale con la mostra *Wipe Out: An Explosion of Invader* organizzata dalla Hong Kong Contemporary Art Foundation nel maggio 2015, mentre una replica dell'opera di Invader *ALIAS HK_58*, che era stata rimossa dalle autorità, è stata battuta per più di 252 mila dollari a un'asta tenuta da Sotheby's. Ciò testimonia l'atteggiamento ai limiti della schizofrenia che non raramente contagia gran parte dell'eterogeneo mondo della Street Art, i cui protagonisti si dividono spesso tra azioni gratuite e ribelli

tomatica e ossessiva, ai limiti del "accanimento terapeutico" (ivi, p. 24). Più in generale sulla difficoltà delle istituzioni museali e del mondo dell'arte ad accettare la "morte" fisica di opere d'arte contemporanea composte da materiali deperibili, si vedano le riflessioni di Bracker e Barker su *Filanzug* (1970), il vestito di feltro di Beuys infestato dalle tarme ma trattato come una sacra reliquia per la sua intrinseca capacità evocativa e dunque archiviato nei depositi della Tate pur essendo stato ufficialmente rimosso dalle collezioni (Bracker, Barker, 2014, pp. 197-209).

¹⁹ In questo scenario vengono in mente gli *Ice Pieces* di Andy Goldsworthy progettati per scomparire rapidamente e i paradossi incontrati dallo stesso artista durante l'allestimento nel 2007 di un'opera come *White Walls*, presentata alla Galerie Lelong di New York e concepita come "ripetibile" pur non essendolo, in quanto l'argilla con cui erano stati rivestiti i muri ha ceduto in soli cinque giorni mettendo fortemente in crisi l'ipotesi dell'artista della re-installazione dello stesso materiale in altri musei (Fiske, 2014, pp. 66-77).

²⁰ Illegalità, performatività ed evanescenza sembrano cioè rimandarsi vicendevolmente (Chackal, 2016, pp. 364-366).

e la santificazione da parte dell'*artworld*, che tende a tutelare e divorare le opere più facilmente manipolabili ai fini del marketing culturale.



Fig. 1 Blu, *Mani aperte da libro pop-up*, giugno 2016. Foto di Francesca Iannelli

È tuttavia facilmente intuibile che non è possibile raggiungere lo stesso impatto comunicativo e la stessa capacità di provocazione o di denuncia se la Street Art viene regolata, commissionata e finanziata dalle istituzio-

ni²¹, e questo è il chiaro messaggio lanciato da Blu, che ha deciso nel marzo 2016 di cancellare senza alcuna pietà alcuni suoi storici murales dalle strade di Bologna, per protestare contro la scelta dell'associazione Genius Bononiae di organizzare una monumentale retrospettiva dedicata alla storia della Street Art esponendo opere spesso senza il consenso degli artisti. Tale azione auto-iconoclasta di Blu a Bologna non era del resto un caso isolato, ma si inseriva in un progetto più ampio iniziato a Berlino nel 2014, quando ebbe luogo un eclatante caso di "infanticidio artistico" dalla valenza salvifica e liberatoria, che sacrificava i murales per proteggerli dalle strumentalizzazioni edilizie che avevano investito il quartiere berlinese di Kreuzberg. Rimuovendo le sue stesse opere Blu sembra voler ricordare che la Street Art è per tutti e non solo per pochi fortunati. *Brothers* e *Chain*, i due enormi murales che dal 2008 spiccavano sulla Cuvrystraße a Kreuzberg, sono stati così oscurati per sempre da una colata di vernice nera perché il contesto vitale in cui erano stati concepiti non c'era più e dunque era arrivato il momento di sparire. Con gesti eclatanti ed estremi lo Street Artist italiano sembra quindi voler denunciare uno scollamento profondo tra istituzioni, artisti e pubblico, urlando che i musei spesso seguono delle logiche economiche più che culturali, interessati ai profitti più che allo spirito intrinseco all'opera, provocando dei veri e propri terremoti di senso nella società. Nello sfidare le istituzioni Blu vuole dunque ribadire che molta arte oggi vive e viene concepita fuori dalla soglia sacralizzante del museo e quest'ultimo è obbligato a ripensare le dinamiche di cura del patrimonio artistico e culturale, divenuto sempre più fluido e intrasportabile nelle anguste sale museali; d'altra parte il suo gesto nobile e non poco donchisciottesco ha finito per penalizzare il pubblico che non potrà più godere né dei murales bolognesi né di quelli berlinesi²².

²¹ Questo è quel che Chackal ha cercato di dimostrare in modo convincente, considerando il ciclo *Stop Telling Women to Smile* di Tatyana Fazlalizadeh, in cui vi sono tanto opere commissionate tanto altre illegali, e solo nella realizzazione di queste ultime, più rischiose per l'artista, il significato, che chiaramente è presente anche in quelle commissionate, è ampliato e potenziato in quelle illegali (Chackal, 2016, p. 368). Si veda anche Dal Lago, Giordano (2008, pp. 159-162).

²² Sull'eccesso di autorialità che involontariamente finisce per risultare punitivo per la fruizione ha riflettuto fruttuosamente - seppur in tutt'altro contesto - Salvador Muñoz-Viñas in un saggio dedicato al ciclo di quadri di Mark Rothko per l'Università di Harvard (Muñoz-Viñas, 2014, pp. 83-97).

Quale museo (di Street Art) per il terzo millennio?

In una conferenza tenuta al Guggenheim di Bilbao nel 2001 Umberto Eco rifletteva sulla voracità del museo che certamente non può essere né nascosta, né negata. Aprirsi alle nuove tendenze non vuol dire però fagocitare tutto, anche ciò che è indigeribile per un organismo affaticato dagli eccessi e dall'età. Tra gli ultimi alimenti, insieme ai videogiochi anche molta Street Art è finita nelle fauci fameliche del museo che negli ultimi anni sta abbellendo con reperti urbani, come fossero tristi cimeli di guerra, gli atri e gli interni di nuove strutture museali di arte contemporanea in tutto il mondo. Tuttavia, mentre il museo è diventato sempre più vorace, l'arte di strada, sua antagonista per eccellenza, si è indebolita, non celando una vera e propria fascinazione museale che ha colto i contesti più atipici e anti-istituzionali, dando vita a creature a volte mostruose, a volte fantastiche. In questa babilonia artistica, in cui il museo veste i panni dell'alternativo e la Street Art ambisce agli ambiti istituzionali, anche una città schiacciata dal peso della tradizione e, dunque, a fatica *Street Art friendly* come Roma²³ ha rimescolato le carte in tavola, dive-

²³ Basti ricordare due episodi eclatanti di disconoscimento di urban art nella Città Eterna che hanno riguardato tra gli anni Novanta e il Duemila la rimozione degli interventi artistici realizzati da Keith Haring nel 1984. La prima cancellazione ha interessato il murale realizzato da Haring sul lato del Palazzo delle Esposizioni all'incrocio con via Milano, in seguito a un provvedimento di decoro urbano voluto dal sindaco Franco Carraro per conferire alla capitale un aspetto più decoroso in occasione della visita del Presidente russo Gorbaciov nel 1992. La seconda cancellazione ha invece riguardato nel 2000 un ulteriore intervento di Haring sui pannelli trasparenti che affiancano la linea A della metropolitana, lì dove i vagoni attraversano il Tevere per collegare il quartiere Prati con il centro storico, in quanto offuscava la vista sul fiume. Per una maggiore contestualizzazione e per la documentazione fotografica di Stefano Fontebasso De Martino si veda Crescentini 2017 (pp. 114-123). A testimonianza del torpore istituzionale capitolino basti inoltre pensare che nel 2000, durante il convegno *Graffiti Urbani* organizzato da Lucia Cardilli (dirigente dell'Ufficio Monumenti Medioevali e Moderni della Sovrintendenza del Comune di Roma) il graffitismo urbano era percepito innanzitutto come danno estetico-economico da imputare a «pochi grafomani maleducati», come sosteneva Claudio Minelli (si veda la Presentazione a Cardilli, 2000, p. 11). Le preoccupazioni erano infatti per lo più concentrate sulla rimozione, piuttosto che sulla conservazione, tanto che il Servizio Affissioni e Pubblicità insieme con la Sovrintendenza per i Beni Culturali si erano impegnati a censire le scritte vandaliche eseguite su monumenti o edifici civili per creare una banca dati alla quale attingere per rimuovere sistematicamente i graffiti senza preoccuparsi di valutarne il valore estetico. Una apertura capitolina, che tuttavia può essere facilmente letta come un compromesso, si è riscontrata soltanto alcuni anni più tardi con il progetto cROMiAe voluto dall'Ufficio per il Decoro Urbano e dall'Associazione WALLS che dal 2007 individua e propone dei "Muri Legali" e dei "Muri Liberi", per lo più fatiscenti, da decorare, annientando con questa proposta inclusiva lo spi-

nendo il palcoscenico dove hanno avuto luogo singolari esperimenti artistici che intendono la creatività come potente *problem solving*. Sarà pertanto proprio la città eterna il banco di osservazione per verificare se, ed eventualmente in quale declinazione, la musealizzazione sia in qualche modo compatibile con le produzioni di Street Art.

Va premesso che negli ultimi venti anni Roma è passata da una generalizzata indifferenza nei confronti dei murales a una sorta di "Street Art mania" dilagante e dunque si presta esemplarmente a divenire luogo di osservazione privilegiato dei conflitti che affliggono il contraddittorio mondo dell'arte urbana nel suo complesso, per ipotizzare qualche possibile soluzione. Nonostante non ci sia stata per lungo tempo piena consapevolezza della specificità e del valore del contributo romano alla storia del Writing e della Street Art²⁴, va precisato che la prima mostra dedicata ai graffiti che ha avuto luogo fuori dagli Stati Uniti si tenne proprio nella città eterna presso la Galleria La Medusa nel dicembre 1979²⁵, mentre ancora prima ebbe inizio la lunga ma timida storia dei murales a Roma²⁶. Uno dei primi murales capitolini degno di attenzione risale al 1976, e dopo più di quarant'anni se ne conserva ancora una significativa traccia: un asino volante che, a prima vista, può sembrare ispirato a un mondo fiabesco e infantile, mentre invece vuole ricordare le accese proteste del collettivo studentesco *L'Asino che Vola* che intendeva denunciare il degrado di alcuni palazzi destinati a essere demoliti in Via Tor di Nona. Su quelle mura abbandonate in pieno centro di Roma venne dipinto un

rito stesso della Street Art che i muri li dovrebbe scegliere autonomamente e non su ordinazione (Cibrario Assereto, 2013). Soltanto nel 2015 l'Assessorato alla Cultura in collaborazione con Zétema ha infine provveduto a mappare le opere di Street Art romane, abilitando una app per i turisti e i curiosi.

²⁴ Si pensi che i graffiti realizzati da generazioni di writer sui vagoni della metropolitana romana costituiscono ormai un *unicum*, visto che Roma è la sola città al mondo a poter vantare una tradizione ininterrotta di graffiti, che dura ormai da ben 25 anni (1992-2017), anche se questo record non è dovuto ad alcuna lungimirante strategia conservativa, quanto piuttosto alla carenza di campagne sistematiche di pulizia dei vagoni che hanno invece interessato le metropolitane del resto del mondo.

²⁵ Sulla storia del Writing romano dal 1979 al 2017 si rinvia a Omodeo (2017, pp. 162-233); più in particolare sulla mostra *The Fabulous Five* organizzata da Frederick Brathwaite e Lee Quinones in via del Babuino a fine anni Settanta si veda Ivi, pp. 166-167.

²⁶ Nella fase "preistorica" e ingenua si può collocare senza dubbio *L'uccello del Paradiso* dipinto nel 1974 sul muro cieco della casa del dazio di Porta Portese e realizzato da Giancarlo Croce con il sostegno dell'Assessorato alla Cultura che intendeva risanare alcuni spazi cittadini degradati in una pionieristica e asistemica politica di riqualificazione. Solo successivamente compariranno in vari angoli della città più impegnati murales di denuncia come quello di Tor di Nona o quello di via Gustavo Modena a Trastevere (Cardilli, 2000).

mondo ideale, con scene di vita quotidiana ambientate in negozi che non c'erano, sotto il volto di una donna dai grandi occhi contornata da un arcobaleno e messaggi femministi, mentre sulle mura di fronte agli edifici fatiscanti il messaggio era ancora più esplicito e politico: «Prendiamoci la città» recita lo striscione rosso, con tanto di falce e martello montato su un'imbarcazione piena di giovani che sta attraccando, trainata da un cavallo guidato da Arlecchino già in salvo sulla banchina di un molo del Tevere. Ad accogliere l'arrivo della barca vi è una folla di manifestanti con in mano cartelli che inveiscono contro la speculazione edilizia recitando slogan quali «Case ai proletari», «Basta con gli speculatori», «Requisizione delle case sfitte». Questo leggendario murale romano non esiste più, ma la sua distruzione non è stata causata, come spesso accade ai nostri giorni, dall'indifferenza della politica o dalle riscritture di writer ma piuttosto dal pronto intervento della giunta comunale eletta nel dicembre del 1976, con a capo un sindaco come Giulio Carlo Argan, che dal 1978 al 1981 ha provveduto prontamente al restauro degli edifici pericolanti che dopo quarant'anni sono ancora lì, proprio grazie ai murales scomparsi (Campitelli, 2015, pp. 33-36). Questo "antenato" degli odierni murales è dunque di particolare interesse poiché ci mostra come la Street Art romana sia nata dall'utopia realizzata e come tale carattere visionario persista ancora in alcune delle produzioni odierne, che andremo ora ad analizzare.

Un quartiere romano particolarmente interessato dall'invasione di murales degli ultimi anni è senza dubbio il quartiere Ostiense²⁷, nel quale in poco tempo sono state realizzate un gran numero di opere, commissionate oppure no. Nell'arco di pochi chilometri (se non addirittura di pochi metri) coesistono progetti tra loro fortemente eterogenei: dal sottopasso Ostiense, adornato da immagini evocative di Keats, Schelley e Gramsci (Fig. 2), sepolti nel vicino cimitero acattolico all'ombra della Piramide Cestia, alla ex caserma di Porto Fluviale circondata da murales di Blu (Fig. 3) fino all'Ex Mira Lanza Museum gestito da rom (Fig. 4) e al complesso di Tor Marancia amministrato dagli stessi condomini. Sia il sottopasso sito all'inizio della trafficata via Ostiense che il museo abusivo (Fig. 4) che il complesso di palazzine di Tor Marancia rientrano nella strategia di riqualificazione urbana dell'associazione 999 Contemporary che fino a oggi ha condotto progetti di indubbia suggestione e impatto mediatico che tut-

²⁷ Per la proliferazione di graffiti in altri quartieri romani, per esempio a San Lorenzo, si veda Apolloni (2013).

tavia sembrano concentrati su un restyling estetico più che su una denuncia sociale e politica che incida significativamente sulla vita dei residenti e delle comunità locali²⁸.



Fig. 2 Ozmo, *Gramsci*, Sottopasso Ostiense di Roma, marzo 2017. Foto di Francesca Iannelli

Si pensi per esempio al “museo” di via Amedeo Avogadro a Roma. Il ciclo di murales *Range ta chambre*, realizzato tra maggio e luglio 2016 dall’artista parigino Julien Mallard, in arte Seth, all’interno dei resti dell’ex fabbrica di sapone Mira Lanza costruita nel 1899 e abbandonata ormai dal lontano 1957, è certamente di grande fascino. Ci si chiede tuttavia per quale motivo ostinarsi, anche solo provocatoriamente, a definire “Museo Abusivo Gestito dai Rom”, o M.A.G.R. che dir si voglia, un esperimento che non ha nulla a che fare con l’esperienza museale, ma al massimo con una nebulosa ipotesi di recupero archeologico-industriale, di-

²⁸ Che una ricaduta sulla vivibilità degli spazi urbani in cui vengono realizzate opere di Street Art non sia affatto marginale o accessoria è dimostrato da altri esperimenti di Street Art condivisa, come per esempio a Borgo Vecchio a Palermo (Dal Lago, Giordano 2016, pp. 113-114); sull’importanza di progetti di Street Art che coinvolgano la cittadinanza e il territorio si veda anche De Innocentis (2017, pp. 45-56).

chiarato fruibile dai visitatori ancor prima di essere attuato. Per quale motivo dilaga dunque questa fame di musealità che spinge a chiamare in causa l'istituzione museale per santificare un'azione artistica che dovrebbe essere – fieramente – illegale e soprattutto ancora in fieri? Il caso Mira Lanza sembra dunque sintomatico della debolezza di quelle operazioni di Street Art “pilotate dall'alto” che hanno pertanto bisogno di un contesto pseudo-istituzionale per sopravvivere. Il museo allora diventa la parola magica per attirare un pubblico più ampio, per farsi pubblicità e attirare i riflettori sul degrado cittadino, ma, ci si chiede, quando e se arriveranno i finanziamenti per una riqualifica dove andranno a finire i rom? Con ciò, visitare gli spazi della Mira Lanza è sicuramente un'esperienza socialmente di grande interesse come potrebbe essere tuttavia educativo visitare un qualsiasi campo rom. Dal punto di vista estetico la struttura, alquanto fatiscente e pericolosa per l'incolumità dei suoi fruitori²⁹, non appare meno spettrale neanche grazie agli interventi di Seth con i suoi bambini penserosi e malinconici (Fig. 4) e neanche grazie all'accoglienza dell'attuale “direttore” che accompagna i temerari visitatori tra le macerie del saponificio, spiegando lo spirito dei pochi murali presenti e le condizioni incerte della vita dei rom. Ma quanto è realmente cambiata la quotidianità di queste poche famiglie di origini rumene accampate tra le rovine della Mira Lanza, e quanto quella del quartiere³⁰?

Gli enormi murali eseguiti da Blu tra 2013 e 2014 sulle pareti della ex-caserma di via del Porto Fluviale nel quartiere Ostiense custodiscono invece un profondo valore estetico-politico perché lo Street Artist ha sempre scelto con cura dove operare, mostrando una notevole sensibilità per i muri socialmente deboli, mettendosi in profondo ascolto delle tensioni e delle angosce vissute dalle comunità di volta in volta rappresentate. L'arte “solidale” di Blu è andata in soccorso di questa caserma occupata fin dal 2003, facendo da ideale “barriera” ai residenti ed esorcizzando i timori e le angosce degli occupanti nella monumentale scena, dal tono apocalittico, di un assalto a una galleggiante città in miniatura dipinta su una delle pareti dell'edificio. In questo senso l'opera di Blu, fortemente

²⁹ Il visitatore ideale del M.A.G.R. dovrebbe essere infatti non solo giovane e atletico, ma anche audace e impavido, visto che per poter accedere al secondo piano del Museo Abusivo Gestito dai Rom vi è solo la carcassa arrugginita di una scala inagibile.

³⁰ In questo senso ci sembra pienamente condivisibile lo scetticismo espresso da Ivana De Innocentis per quelle che definisce delle apparenti operazioni di riqualificazione tramite la Street Art (De Innocentis, 2017, pp. 40-44).

sensibile al problema della precarietà abitativa, ci introduce in quel sorprendente universo di utopia realizzata che è sorto in un altro angolo della città eterna, ossia in una periferia romana come la Prenestina, che ha visto nell'arte contemporanea, e in particolare nella Street Art, una fedele alleata per tutelare e per denunciare la precarietà esistenziale di un'ampia e variegata comunità multi-etnica. Questo caso ci sembra di particolare interesse per trovare una aristotelica via di mezzo tra gli eccessi della museofilia e della museofobia.

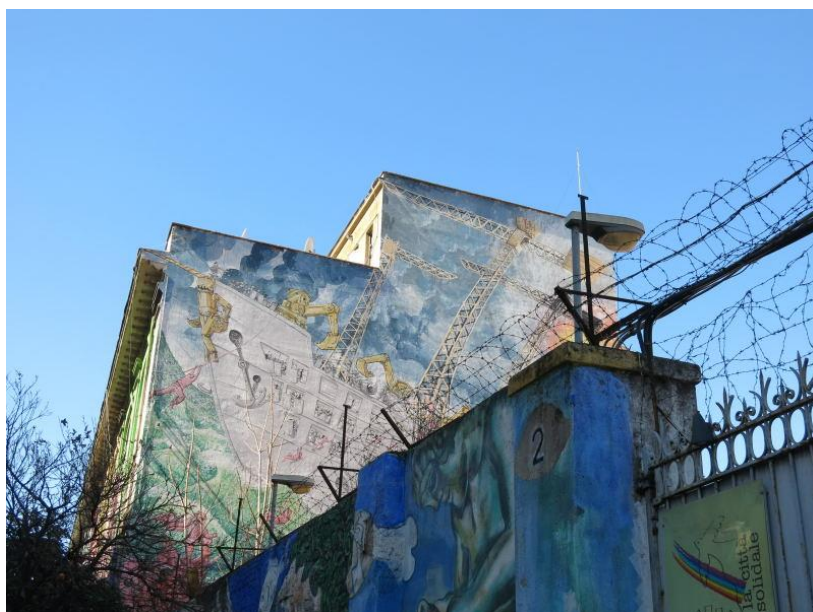


Fig. 3 Blu, ex caserma di Via del Porto Fluviale a Roma, marzo 2017. Foto di Francesca Iannelli

In una ex fabbrica di salumi della Fiorucci sita al numero 913 di via Prenestina, occupata dai Blocchi Precari Metropolitani nel marzo 2009, è sorta Metropoliz (Fig. 5), e poi, nell'aprile del 2012, è stato fondato il MAAM, il Museo dell'Altro e dell'Altrove che non è esclusivamente un museo di Street Art, ma molto di più³¹. I tanti murales, più di quattrocen-

³¹ L'occupazione dello stabilimento dismesso della Fiorucci è avvenuta a opera dei Blocchi Precari Metropolitani, un movimento costituitosi nel 2007 dall'unione di un gruppo eterogeneo composto da studenti, precari e famiglie di differenti etnie - tra cui italiani, peruviani, eritrei, ucraini, magrebini - che rivendicavano il diritto al reddito e all'abitare. Poche settimane dopo la fondazione di Metropoliz, Giorgio De Finis visitò la struttura durante un wal-

to, che adornano i muri esterni ed interni – tanto degli spazi condivisi che degli ambienti domestici – dell'intero stabile sono infatti *site specific*, pensati per il MAAM e in profonda sintonia con il *genius loci*, ossia la convivenza pacifica tra etnie diverse in un'esemplare "città meticciosa", dove vivono più di duecentocinquanta persone e dove non capita raramente di imbattersi in gruppi di bambini – alcuni nati al MAAM, altri provenienti dalle più disparate parti del globo – che giocano tra le opere³². Nessuno vorrebbe abitare in un museo, almeno non per lungo tempo, ma il caso del MAAM è diverso. Questo virtuoso esperimento di museo abitato, o meglio di casa-città-museo, ideato dall'antropologo Giorgio De Finis, in cui l'arte non è elitaria ma protegge le vite dei più deboli sempre minacciate dallo sgombero imminente, ha molto da insegnare a tutte quelle realtà museali che negli ultimi anni, in ogni angolo d'Europa, vogliono ingabbiare e commercializzare la Street Art, realizzando artificiali e asettici musei, segnando muri ritenuti più "nobili" per trasportarli altrove. Ora è evidente che il muro non si può ridurre a mero supporto, come spesso propongono i museofili, ma è un elemento simbolico di altissimo significato perché «è contro il muro che va a battere l'onda alta della comunicazione repressa» (Origlia, 1990, p. 25), e i muri al MAAM non mancano, così come la volontà di abbattere le separazioni mentali, etniche e sociali.

Cresciuto a poco a poco stringendosi intorno a un cuore vivo, il Museo dell'Altro e dell'Altrove, è germogliato e fiorito nella convivenza multietnica³³ e nella poliedricità artistica tra Street Artist, scultori, ceramisti e performer che hanno impreziosito i muri interni e esterni di questa cattedrale industriale dimenticata che è divenuta un prezioso "non luogo" – come lo ha definito Marc Augé durante la sua visita del 10 dicembre 2016 – dove è possibile ricominciare. Per accelerare questa rinascita spi-

king tour organizzato da Stalker (si veda nota 39) e nel 2011 vi realizzò con Fabrizio Boni *Space Metropoliz*, un film documentario che racconta i preparativi per un fantastico viaggio per raggiungere la luna nella speranza di trovarvi migliori condizioni abitative. Dall'esperienza artistica di *Space Metropoliz* discende il MAAM, inteso come opera collettiva, proteiforme e corale, in cui le zone private degli ambienti domestici degli abitanti sono contaminate dall'arte così come le zone pubbliche sono contaminate dalla vita. Per una più ampia contestualizzazione si veda De Finis (2015).

³² Per approfondimenti sugli artisti che hanno operato al MAAM si rinvia a De Finis (2015, 2017).

³³ Il primo gruppo, già ampiamente multietnico, di abitanti di Metropoliz - che dopo pochi mesi dall'occupazione del 2009 ha accolto al suo interno anche una comunità rom - si è ulteriormente esteso, tanto che nel 2017 i residenti provengono dall'Italia, dall'Ucraina, dal Perù, dall'Eritrea, da Santo Domingo, dal Maghreb, dal Sudan e dall'Etiopia.

rituale nel MAAM è presente fin dagli inizi una struttura, poco museale, come una ludoteca, sulle cui pareti venne eseguito, come primo pionieristico lavoro da Veronica Montanino, un blob che scivola sul pavimento fino alle scale, come per andare incontro e accogliere i primi bambini rom che avevano bisogno di imparare l'italiano, e che oggi convive con tante altre opere di artisti dalla formazione più varia, tra cui quelle di una nota Street Artist come AliCè (Fig. 6). Il caso MAAM mostra dunque come il museo che vuole accogliere Street Art debba essere diverso da qualsiasi istituzione museale tradizionale: non può limitarsi a essere un luogo dal fascino illegale o trasgressivo né tantomeno un contenitore di collezioni miliardarie, ma deve divenire crocevia di culture, di storie e di strade. Non a caso «Nihil difficile volenti» è il motto latino scritto con l'oro su una parete di questo museo *sui generis* che ha dimostrato quali nuove fruttuose declinazioni può implicare la conflittuale identità della Street Art nel ripensare sia l'istituzione museale che la dimensione urbana, piegandole verso nuove futuristiche curvature che consentano di reimmaginare le possibili contaminazioni tra arte e vita, nonché quelle, ancora poco praticate, tra periferia e centro.



Fig. 4 Seth, *Lux in tenebris* nell'Ex Mira Lanza Museum, marzo 2017. Foto di Francesca Iannelli

In questo caso di musealizzazione virtuosa, in cui le opere dialogano autenticamente tra loro - essendo realizzate spesso nello stesso ambiente, senza essere circondate da spazi vuoti e auratici³⁴ - e dove non ci sono targhette celebrative dell'autore, del titolo e dell'anno come in ogni museo tradizionale, la Street Art, in una sincretistica contaminazione con altri linguaggi (come quello della scultura, delle performance o delle installazioni) riesce ancora a denunciare le tensioni politiche e sociali delle comunità in cui sorge, rimanendo tuttavia libera di sognare. Come giustamente ha sostenuto Dino Origlia, un carattere fortemente visionario pervade le opere di Street Art in quanto: «Il murale è una struttura onirica: gli stessi moduli espressivi, la stessa atemporalità, lo stesso gioco con le censure e le maschere prese a prestito per varcare i cancelli della comunicazione ufficiale» (Origlia, 1990, p. 24). Tuttavia i graffiti non sono un sogno privato ma condiviso - o quantomeno condivisibile - che deve avere delle ricadute reali, è «un sogno che esce graffiando un muro» (Origlia, 1990, p. 24). Non a caso a Metropolit non c'è (ancora) alcun pezzo firmato Banksy, che nel frattempo è troppo quotato per rischiare una pallonata tirata dai giovani abitanti della città meticciosa. I suoi lavori, sempre più valutati, si stanno impoverendo - come dimostra esemplarmente *Anarchy Rat* del 2003 della collezione Teuchter che di anarchico non ha più niente, essendo conservato sottovuoto come in una teca funebre - e stanno rischiando di rimanere imprigionati in quelle stesse dinamiche capitalistiche che Banksy aspirava a criticare³⁵.

L'istituzione museale che, secondo quanto finora argomentato, nella sua veste tradizionale appare ben poco compatibile con la pratica di Street Art, può riuscire a convivere con essa se - come nel caso del MAAM - il museo non sia una glamour «artworld gallery» (Riggle, 2010, p. 248), ma piuttosto un «museo reale» (Pietrojusti, 2015) se non addirittura un «antimuseo» (Echaurren, 2015). Allo stesso modo il "museo post-museale" di Street Art non può essere un alter-ego fantasma del sistema-arte come nel caso del Museo Abusivo Gestito dai Rom, quanto piuttosto il risultato (e non il presupposto) di un innovativo e corale percorso di esplorazione

³⁴ Che l'autenticità della Street Art sia attestata dalla vitalità delle opere e dalla loro capacità di modificare lo spazio che le circonda suscitando altri interventi artistici, o di *artification*, più o meno massicci - dall'applicazione di sticker o poster, alla produzione di graffiti o di altre opere, in dialogo tra loro e persino con il territorio è sostenuto - a nostro giudizio, a ragione - da Andrzejewski (2017). L'opera di Street Art non può cioè rimanere isolata, muta e autoreferenziale.

³⁵ Su questi e ulteriori conflitti si veda l'analisi proposta da Blanché di *Destroy Capitalism* di Banksy (Blanché, 2016, pp. 110-114).

estetica e antropologica, volto a riconsiderare i luoghi dell'urbano secondo nuove modalità, in cui il contemporaneo non è semplicemente archiviato o evocato ma vissuto, condiviso, creato e ricreato³⁶.



Fig. 5 MAAM di Roma, aprile 2016. Foto di Francesca Iannelli

L'ondata di rinnovamento provocata dalla Street Art può allora fungere da volano sia per una preziosa apertura verso una cittadinanza multiculturale che per un'estetica condivisa, mostrando come l'arte possa ancora insegnare a con-vivere, al di là delle speculazioni del crescente business della urban art che mira ad abbellire anziché a problematizzare, a sorprendere anziché a comprendere, a musealizzare anziché a decentralizzare. Sarebbe pertanto auspicabile che l'esperienza creativa e rivoluzionaria del MAAM, per quanto unica e irripetibile, potesse ispirare la fondazione di spazi dedicati alla produzione e alla fruizione artistica nella

³⁶ Secondo quanto suggerisce Amselle, il museo del contemporaneo non ne deve essere meramente portavoce ma deve trasformarsi nel luogo della sua invenzione (Amselle, 2017, p. 39). Così si esprime anche Tosatti: «Tra i molti musei "attuali" il MAAM è l'unico veramente "contemporaneo", l'unico che non è almeno un passo indietro ai suoi visitatori» (Tosatti, 2015, p. 21).

piena condivisione di intenti e sfide comuni, soprattutto in zone periferiche, degradate e abbandonate dalle istituzioni³⁷.

Conclusioni

È evidente che fuori dai musei sta avendo luogo una vera e propria battaglia ideologica, i cui attori principali provengono dai contesti sociali e culturali più disparati e intendono la stessa pratica di Street Art in termini completamente diversi: da impegno squisitamente politico a gesto poetico, da provocazione irriverente a opera di condivisione, da atto vandalico a (ennesima) rinascita dell'arte. Elevando i muri più sporchi e marginali del pianeta a tele monumentali per riappropriarsi degli spazi urbani e reinventarli³⁸, l'eterogeneo movimento della Street Art ha destrutturato il tempio dell'arte in favore di una città museo includente e non escludente. Il risultato è un cortocircuito fulminante tra musealizzazione coatta e libero godimento estetico con notevoli conseguenze teoriche ancora da sviscerare. L'arte continua a vivere, ma spesso lo fa fuori dai confini museali in un'estetizzazione diffusa dell'urbano, dove la periferia è più attraente e generosa del centro, in una dispersione artistica che ci obbliga a ripensare gli epicentri sismici dell'arte contemporanea attraverso modalità nuove, sempre più disgreganti, liquide e post-metropolitane.

Gli effetti di questo rivolgimento, all'inizio timido e relegato non senza un certo snobismo nella cultura underground, sono ormai visibili agli occhi di tutti, esperti e non esperti. I muri politicamente più incandescenti così come quelli più dimenticati sono decorati con murales da artisti più o meno celebri, al punto che le stesse istituzioni museali hanno prima timidamente aperto le loro porte agli esemplari più suggestivi, rimossi dalle pubbliche strade, per poi spalancarle³⁹. Questo crescente riconoscimento istituzionale sta comportando delle inevitabili conseguenze sullo statuto stesso della Street Art, derivate dal paradossale cortocircuito tra criminalità e fruizione istituzionalizzata, *cityscape* condiviso e proprietà

³⁷ Si pensi ai tanti "territori attuali" presenti a Roma e mappati da Francesco Careri con gli artisti e i ricercatori del laboratorio di arte urbana Stalker/Osservatorio Nomade, ossia gli «spazi "vuoti", le zone abbandonate, in trasformazione o in attesa di un progetto» (Careri 2008, p. 44). Per approfondimenti <http://www.osservatorionomade.net/> e Careri (2006).

³⁸ Per una più ampia panoramica si veda Youkhana, Förster (2015).

³⁹ Sulle resistenze ancora percepibili in Italia si veda Moccia (2017, p. 151).

privata, spesso violata⁴⁰. L'arte di strada, nata illegale nell'America degli anni Sessanta, si trova così improvvisamente inglobata, spesso suo malgrado, ma a volte ben compiacente (Dal Lago, 2016, p. 96), nei meccanismi fagocitanti dell'industria culturale, pur rimanendo per molti nient'altro che vandalismo. In questa situazione altamente conflittuale spesso non è facile stabilire il valore estetico delle opere, in bilico tra generiche e innocue espressioni di urban art e mero restyling ambientale.



Fig. 6 Alicè, *Bambini* nella Ludoteca del MAAM, dicembre 2016. Foto di Francesca Iannelli

La soluzione sembra custodita nella capacità di riconoscere e rispettare la potenza onirica dei muri – a volte imponenti e mastodontici, a volte minimali e delicatamente ironici – e nel valore estetico-politico in essi simbolicamente sigillato, come fossero le pareti di un ideale museo globale, transnazionale e open air, dove non è richiesto alcun biglietto di ingresso. Trasportarli negli angusti confini di un museo tradizionale e decontestualizzarli vuol dire annullare il significato lì impresso nella gestualità performativa degli Street Artist. Musealizzarli è dunque possibile solo

⁴⁰ Per approfondimenti si veda Young (2014)

problematizzando radicalmente le funzioni di un'istituzione bisognosa di rinascere, anche attraverso le suggestioni offerte dagli esperimenti più coraggiosi e originali degli ultimi anni – come il MAAM – per i quali l'arte partecipata conta più della conservazione compulsiva e rapace e di una valorizzazione autoriale incondizionata che finisce per andare a discapito del dialogo corale tra le opere (soprattutto nel senso in cui ne parla Adam Andrzejewski) e di una fruizione condivisa⁴¹.

Questa eretica declinazione post-museale può dunque essere intesa come una barricata contro l'espansione incondizionata del museo e delle dinamiche omologanti dell'industria culturale che aspira a detenere il monopolio assoluto del mondo dell'arte, ma anche come un monito per quegli Street Artist santificati dalla critica che si lasciano comodamente proteggere dalle istituzioni museali più tradizionali, oscurando il lavoro di molti altri artisti, spesso anonimi o meno noti, che alimentano l'esistenza quotidiana e la carica simbolica di un'arte per definizione vulnerabile, *site specific* e condivisa, che appartiene ai muri e alle strade e a coloro che continuano a stupirsi e interrogarsi⁴².

⁴¹ Basti ricordare che al MAAM si accede un solo giorno a settimana, ossia il sabato, e che il fruitore non è consegnato ai racconti sempre uguali di un'anonima audio-guida ma è accompagnato dal curatore Giorgio De Finis o dal pittore Carlo Gori che condividono con il pubblico la storia della struttura e delle opere, altrimenti fruibili dal visitatore solitario, ma certamente poco decifrabili. Oltre a ciò, ogni visitatore è invitato a condividere non solo l'esperienza estetica ma anche ad avvicinarsi alla cultura enogastronomica e alle tradizioni culinarie degli abitanti di Metropoliz che gestiscono la cosiddetta "cucina meticcias", ulteriore luogo di incontro e di dialogo multiculturale.

⁴² In questo senso non ci sembra condivisibile il disincanto che caratterizzerebbe lo sguardo del fruitore di Street Art dei nostri giorni denunciato da Moccia (2017, p. 150).

Bibliografia

Abaza, M. (2015), *Graffiti and the Reshaping of the Public Space in Cairo*, in Youkhana, E., Förster, L. (a cura di), *Grafficity - Visual Practices and Contestations in Urban Space*, Fink, München, pp. 267-294.

Adorno, T.W. (1955) *Valéry Proust Museum*, in *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, pp. 215-231; trad. it. (1972), *Valéry, Proust e il museo*, in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino, pp. 175-188.

Alinovi, F. (1928), *Arte di Frontiera*, «Flash Art», 107, pp. 22-27.

Alinovi, F. (1983), *Lo slang del Duemila*, «Flash Art», 114, pp. 20-31.

Andrzejewski, A. (2017), *Authenticity manifested: Street Art and artification*, «Rivista di estetica», 64, pp. 167-184.

Amselle, J.-L. (2016), *Le musée exposé*, Lignes, Paris; trad it. (2017) *Il museo in scena. L'alterità culturale e la sua rappresentazione negli spazi espositivi*, Meltemi, Milano.

Apolloni, L. (2013), *Street Art a Roma*, «Strenna dei Romanisti», pp. 7-20.

Baldini, A. (2016a), *Muri addomesticati? Street Art, musei e ribellione* in Ciancabilla, L., Omodeo C., Corcoran, S. (a cura di), *Street Art. L'arte allo stato urbano*, Bononia University Press, Bologna, pp. 105-112.

Baldini, A. (2016b), *Street Art: a reply to Riggle*, «The journal of aesthetics and art criticism», vol. 74, n° 2, pp. 187-191.

Bengtzen, P. (2015), *Carelessness or Curatorial Chutzpah? Controversies Surrounding Street Art in the Museum*, «Konsthistorisk Tidskrift», vol. 84, n° 4, pp. 220-233.

Birnbaum, P. (2017), *Street Art, critique, commodification, canonization*, in R. E. Iskin (a cura di), *Re-envisioning the contemporary art canon*, Routledge, London / New York, pp. 154-170.

Blanché, U. (2016), *Banksy: Urban Art in a Material World*, Tectum Verlag, Marburg.

Bonito Oliva, A. (2017), *Basquiat e gli American Graffiti*, Abscondita, Milano.

Bracker, A., Barker, R. (2014), *Reliquia o rilascio: definire e documentare la morte fisica ed estetica delle opere d'arte contemporanea*, in Martore, P. (a cura di), *Tra memoria e oblio: Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, Castelvechi, Roma, pp. 197-209.

Brandi, C. (1963), *Teoria del Restauro*, Einaudi, Torino 1979.

Campitelli, A. (a cura di) (2015), *Street Art a Roma. Come cambia la città*, De Luca, Roma.

Careri, F. (2006), *Walkscapes*, Einaudi, Torino.

Careri, F. (2008), *Su alcuni luoghi del graffito*, in Iamurri, L. (a cura di) *Roma e il graffitismo urbano*, CROMA, Roma, pp. 43-50.

Carboni, M. (2014), *Tra memoria e oblio: Tutela e conservazione dell'arte contemporanea: l'orizzonte filosofico*, in Martore, P. (a cura di), *Tra memoria e oblio: Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, Castelvechi, Roma, pp. 7-26.

Cardilli, L. (2000), *La situazione romana, prospettive*, in Id. (a cura di) *Graffiti Urbani: prevenzioni, interventi*, Artemide, Roma, pp. 17-20.

Cerioni, A. M. et al. (2000), *Per una banca dati dei graffiti urbani: criteri di applicazione*, in Cardilli, L. (a cura di) *Graffiti Urbani: prevenzioni, interventi*, Artemide, Roma, pp. 83-86.

Chackal, T. (2016), *Of Materiality and Meaning: The Illegality Condition in Street Art*, «The journal of aesthetics and art criticism», vol. 74, 4, pp. 359-370.

Cibrario Assereto, C. (2013), *Graffiti Writing - Street Art. Illegalità e inclusione* in Mastroianni, R., (a cura di) *Writing the city, Graffitismo, Immaginario urbano e Street Art*, Aracne, Roma, pp. 241-253.

Crescentini C. (2017), *Keith Haring Deleted*, in von Vacano, P. L. (a cura di), *Cross the streets*, Drago, Roma, pp. 114-123.

D'Angelo, P. (2017), *Il restauro dell'arte contemporanea e la teoria del restauro di Cesare Brandi*, in Cuomo, V., Plegreffi, I. (a cura di), *Arti e tecniche del Novecento*, Kaiak, Pompei, pp. 125-140.

Dal Lago, A., Giordano, S. (2008), *Fuori cornice. L'arte oltre l'arte*, Einaudi, Torino.

Dal Lago, A., Giordano, S. (2016), *Graffiti. Arte e ordine pubblico*, Il Mulino, Bologna.

Danto, A.C. (1985), *Post-graffiti art: crash and daze*, "Nation", January 12, pp. 24-27, ora in Id. (1987), *The State of the Art*, Prentice-Hall Press, New York, pp. 28-32.

De Finis, G. (2015), *Il primo museo abitato del pianeta Terra della Luna*, in Id. (a cura di) *Forza tutt*: la barricata dell'arte*, Bordeaux, Roma, pp. 7-10.

De Finis, G. (a cura di) (2017), *MAAM: Museo dell'altro e dell'altrove di Metropoli città meticcias*, Bordeaux, Roma.

De Innocentis, I. (2017), *Urban Lives. Viaggio alla scoperta della Street Art in Italia*, Dario Flaccovio, Palermo.

Dickie, G. (1974), *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca (N.Y.).

Dogheria, D. (2014), *Street Art*, Giunti, Firenze.

Dogheria, D. (2015), *Street Art. Storia e contro-storia. Tecniche e Protagonisti*, Giunti, Firenze.

Echaurren, P. (2015), *Né Macro, né Maxxi, cercate "altrove"*, in De Finis, G. (a cura di) *Forza tutt*: la barricata dell'arte*, Bordeaux, Roma, pp. 28-29.

Eco, U. (2001), *Il museo nel terzo millennio*. Disponibile all'indirizzo: <http://www.umbertoeco.it/CV/Ilmuseonelterzomillennio.pdf>

Evola, D. (2012), *Note per una estetica della comunicazione museale*, «Studi di Estetica», 45, pp. 199- 211.

Fimiani, F. (2014), *If you can't leave your mark give up. Su arte pubblica, Street Art e politiche della memoria*, «Studi di Estetica», anno XLII, IV serie, 1-2, pp. 105-134.

Fiske, T. (2014), *White Walls: installazioni, assenza, iterazione e differenza*, in Martore, P. (a cura di), *Tra memoria e oblio: Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, Castelvechi, Roma, pp. 66-67.

Gastman, R., Caleb, N. (2010), *The History of American Graffiti*, Harper Design, New York.

Hegert, N. (2013), *Radiant Children: The Construction of Graffiti Art in New York City*, «Rhizomes», 25; http://rhizomes.net/issue25/hegert.html#_ftn1 (consultato il 12 luglio 2017).

Heizer, M. (1969), *The Art of Michael Heizer*, «Artforum», vol. 8, n° 5, pp. 32-39.

Hoppe, I. (2016), *Conversazione con Ilaria Hoppe di Luca Ciancabilla*, in Ciancabilla, L., Omodeo C., Corcoran, S. (a cura di), *Street Art. L'arte allo stato urbano*, Bononia University Press, Bologna, pp. 26-28.

Kramer, R. (2017), *The Rise of Legal Graffiti Writing in New York and beyond*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

Mastroianni, R. (2013), *Writing the city / scrivere la città: graffitismo, immaginario urbano e Street Art*, Aracne, Roma.

Moccia, R. (2017), *Street Art in Italia: una situazione difficile*, «Arte e Critica», n° 88/89, pp. 150-152.

Muñoz-Viñas, S. (2014), *Qualche ragione per ignorare l'intenzione dell'artista*, in Martore, P. (a cura di), *Tra memoria e oblio: Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, Castelvechi, Roma, pp. 83-97.

Nelli, Andrea (2012), *Graffiti a New York*, Globcom-Whole Train Press, Roma.

Omodeo, C. (2014), *Crossboarding: an italian paper history of graffiti Writing and Street Art*, LO/A edition - LeGrandJeu, Paris.

Omodeo, C. (2016), *Face à l'urbain: bibliothèques d'art, graffiti et Street Art*, «Perspective», 2, pp. 195-202.

Omodeo, C. (2017), *Writing a Roma, 1979-2017*, in von Vacano, P. L. (a cura di), *Cross the streets*, Drago, Roma, pp. 162-233.

Origlia D. (1990), *Il sogno che graffia*, in Abruzzese A., Dorflies, G., Origlia D. (a cura di), *Graffiti Metropolitani - Arte sui muri delle città*, Costa & Nolan, Genova, pp. 23-29.

Pezzini, I. (2006), *Vivere eventi: il pubblico e le sue metamorfosi*, in Pezzini, I., Cervelli, P. (a cura di), *Scene del consumo: dallo shopping al museo*, Meltemi, Roma, pp. 195-202.

Pietroiusti, C. (2015), *Possibili caratteristiche di un museo reale*, in De Finis G. (a cura di) *Forza tutt* : la barricata dell'arte*, Bordeaux, Roma, pp. 11-14.

Rieffel, Y. (2015), *Graffitis haben keinen Anspruch auf Ewigkeit*, «Restauro», vol. 121, n° 1, pp. 42-45.

Riggle, N. (2010), *Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces*, «The journal of aesthetics and art criticism», vol. 68, n° 3, pp. 243-257.

Schnitzel, H. (2014), *Arte contemporanea, restauro e sistema neoliberale. Le particolarità dell'arte contemporanea e i relativi problemi di restauro a raffronto col modello economico e la sua gestione*, in Martore, P. (a cura di), *Tra memoria e oblio: Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, Castelveccchi, Roma, pp. 178-192.

Tosatti, G. M. (2015), *Il tempo degli eroi*, in De Finis G. (a cura di) *Forza tutt* : la barricata dell'arte*, Bordeaux, Roma, pp. 20-22.

Valéry, P. (1923) *Le problème des musées*, in *Œuvres*, tome II, *Pièces sur l'art*, Nrf, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1960, pp. 1290-1293; trad. it. (1984a), *Il problema dei musei*, in: Id. *Scritti sull'arte*, Guanda, Milano, pp. 12-15.

Valéry, P. (1928) *La conquête de l'ubiquité*, in *Oeuvres*, tome II, Pièces sur l'art, Nrf, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1960, pp. 1283-1287; trad. it. (1984b), *La conquista dell'ubiquità*, in: Id. *Scritti sull'arte*, Guanda, Milano, pp. 107-109.

Vercellone, F. (2013), *Dopo la morte dell'arte*, Il Mulino, Bologna.

Young, A. (2014), *Street Art, Public City. Law, Crime and the Urban Imagination*, Routledge, London-New York.