

DALLA CARTA AI MURI
PROGETTARE E DISEGNARE LA PITTURA URBANA

**DADO
RAVO
CORN79**

a cura di
Luca Ciancabilla

MINERVA

DALLA CARTA AI MURI

PROGETTARE E DISEGNARE LA PITTURA URBANA

**DADO
RAVO
CORN79**

a cura di
Luca Ciancabilla

MINERVA

Patrocini



Comune di
Cesenatico

Spazio Arte Minarelli

DALLA CARTA AI MURI
progettare e disegnare la pittura urbana

Cesenatico, Galleria Leonardo da Vinci

6 ottobre - 6 novembre 2018

Bologna

24 gennaio - 24 febbraio 2019

Ideazione

Luca Ciancabilla e Carlotta Minarelli

Main sponsor

Carlotta Minarelli

Mostra e catalogo a cura di

Luca Ciancabilla

Testi di

Linda Azzarone

Luca Ciancabilla

Paolo Cova

Alessandro Ossani

Coordinamento grafico

Silvia Ferri

Fotografie

Alessandro Dado Ferri

in collaborazione con

Archivio Venpa, Dolo (VE) IT 2016

Antonello Ambo Apollonio, Oz Bologna (IT) 2016

Archivio Ass. Malatesta, Draw the Line, Campobasso (IT) 2016

Archivio Senza Limiti: Spino a colori, Spino d'Adda (CR) 2015

Alice BL Durigatto, Elementi Sotterranei, Gemona (IT) 2014

Maria Vittoria Miccoli Minarelli

Andrea Ravo Mattoni

Riccardo Corn79 Lanfranco

Direttore editoriale

Roberto Mugavero

Riproduzione vietata

© 2018 Minerva Soluzioni Editoriali srl

ISBN: 978-8833240954

edizioni  MINERVA
Via Due Ponti, 2 - 40050 Argelato (BO)
Tel. 051.6630557 - Fax 051.897420
info@minervaedizioni.com
www.minervaedizioni.com

Indice

Premessa	pag. 5
Dalla carta ai muri: per una prima indagine critica delle tecniche progettuali ed esecutive nel panorama italiano <i>Luca Ciancabilla</i>	pag. 9
«This Thing Has Gotten Completely Out of Hand» <i>Alessandro Ossani</i>	pag. 27
La luce e l'ombra di Andrea Ravo Mattoni. Riflessioni sul rapporto tecnico tra pitture nel tempo <i>Paolo Cova</i>	pag. 35
Corn79 Torino e l'arte pubblica fra tecnica grafica ed esecutiva <i>Linda Azzarone</i>	pag. 41
Opere in mostra Dado Ravo Corn79	pag. 45
Tavole	pag. 50



Premessa

Sono trascorsi all'incirca quattro anni da quel fatidico inverno del 2014, quando, immerso nelle fredde e umide rovine delle ex Officine Casaralta di Bologna, ho avuto l'opportunità di assistere Camillo Tarozzi, Marco Pasqualicchio e Nicola Giordani nelle operazioni di salvataggio di alcune pitture urbane di Blu. Un vero miracolo dell'arte di "rilevare le pitture dai muri", che mai si sarebbe potuto manifestare senza la riconosciuta competenza, esperienza e bravura tecnica dei tre restauratori, ma anche e soprattutto senza l'infinita generosità della famiglia Minarelli, dunque di Giorgio, Paola e Carlotta, ai quali dedico questo catalogo.

Erano mesi che lavoravamo per poter portare a compimento quell'impresa, per esprimere pubblicamente la nostra contrarietà alla distruzione fisica di opere d'arte di quella levatura e importanza per la storia di Bologna; per affermare il nostro disappunto verso l'atarassia che troppo spesso segna ineluttabilmente il dibattito sulla conservazione e salvaguardia della pittura murale urbana contemporanea (intendendo come parte di questa macro-categoria la Street art, il Graffiti e il Writing); per dimostrare alla comunità scientifica italiana – quella straniera ne era già cosciente da tempo –, che non si deve e può fare solo e costantemente affidamento sulla fotografia onde consegnare ai posteri queste testimonianze dell'arte contemporanea, perché sempre di pittura si tratta, di pigmenti, leganti, di materia e che proprio per questo non può non essere considerata come percorribile la strada della conservazione fisica e conseguentemente, attraverso il distacco, dell'eventuale musealizzazione delle stesse.

Un progetto ambizioso, coraggioso, libero, originale e, azzardo, rivoluzionario, sorretto da una fiducia incondizionata nelle proprie idee, che necessitava urgentemente di finanziamenti (a perdere), perché anche il solo "semplice" allestimento di un ponteggio utile al restauro di una pittura di circa cinquanta metri quadri, per giunta distribuiti su una superficie di cemento armato, aveva dei costi decisamente importanti. Tanto da creare un clima di incertezza e sfiducia, che solo l'intervento dei Minarelli sarebbe riuscito a spazzare via, consentendo la copertura economica dei costi dell'operazione di stacco e del successivo trasporto su tela.

Un atto di elargizione debitore alla profonda amicizia che da anni legava Giorgio Minarelli a Camillo Tarozzi, a dimostrare l'amore incondizionato per l'arte di una intera famiglia, capace di buttarsi a capofitto in un'avventura utopistica e in un mondo, quello dell'Arte Urbana, a loro praticamente sconosciuto se non, addirittura, reietto. Un sentimento amorevole, quasi compassionevole, misurato nelle dimostrazioni di affetto, che si sarebbe trasformato, progressivamente, in una vera e assoluta

passione amorosa. In un'autentica attrazione "fatale", almeno per Carlotta Minarelli, che vedrà sbocciare e poi crescere questo impulso durante i mesi che segnarono l'allestimento di *Street Art. Banksy & co. L'arte allo stato urbano* (mostra che, grazie alla ferma volontà e apertura intellettuale del presidente di Genus Bononiae Prof. Fabio Roversi Monaco, ha avuto il merito di dare concretezza e visibilità ai tanti temi che il cantiere di restauro di Casaralta voleva sollevare fra gli addetti ai lavori e fra gli amanti dell'Urban Art).

Tanto da decidere di imbarcarsi, senza alcuna riserva, con grande rispetto e abnegazione, in un'avventura espositiva come quella illustrata in questo catalogo. Un'idea debitrice ai corsi universitari di Storia delle tecniche artistiche che da anni tengo presso l'Università degli studi di Bologna (per la Laurea Magistrale a Ciclo Unico in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali, Campus di Ravenna) e di Firenze (per la Laurea Magistrale in Storia e Tutela dei Beni Archeologici, Artistici, Archivistici e Librari), laddove i veri protagonisti delle lezioni sono i disegni preparatori per la realizzazione delle pitture murali fra Medioevo e Rinascimento: dal disegno di progetto, al disegno di modello, infine a quello esecutivo (per riprendere una terminologia cara all'amico Bruno Zanardi), senza dimenticare la sinopia, l'indiscussa regina dell'arte murale tre-quattrocentesca.

6 Fin dai tempi di Giotto infatti, quando presero avvio alcuni fra i più importanti cantieri della grandiosa stagione dell'affresco italiano, era probabile che il maestro incaricato del lavoro abbozzasse sulla pergamena un "disegno di progetto", dunque una sorta di "schizzo" che in una scala più piccola desse prova di quello che era intenzionato a mettere in opera sul muro. Così, da un lato, la committenza aveva la possibilità di visionare la pittura prima della sua esecuzione e quindi eventualmente approvarne i contenuti iconografici, mentre dall'altro il pittore aveva un formidabile strumento tecnico per poter organizzare nel migliore dei modi la propria attività disegnativa, subordinata alla vastità delle superfici e degli spazi architettonici che spesso e volentieri si dovevano affrescare.

A quel primo studio progettuale seguiva o era direttamente preferibile, dunque poteva sostituirlo completamente, l'esecuzione delle sinopie, disegni tracciati direttamente sull'arriccio in scala uno a uno, e poi, sull'intonaco fresco, veniva finalmente condotto il "disegno esecutivo", una sorta di guida finale che il pittore sfruttava come traccia funzionale nella distinzione di luci ed ombre per l'ordine di stesura delle varie tinte in colore.

Un procedimento complesso che nel corso dei secoli seguenti si arricchì di altri strumenti operativi (quali la quadrettatura, i cartoni preparatori, che permettevano di lavorare con maggiore precisione e controllo), strettamente connessi all'introduzione di nuovi processi tecnici che, sebbene intendessero facilitare l'approccio disegnativo all'intonaco, mai intaccarono le fondamenta metodologiche dell'antica arte di dipingere in muro.

Al punto che, se fra il secondo e il terzo decennio del Novecento, la rinascita della pittura murale italiana per opera, fra gli altri, di Sironi, Carrà, Campigli e Funi, fu segnata da una prassi tecnica strettamente debitrice a quella rinascimentale, ancora oggi, gli ultimi rappresentanti di quella secolare tradizione artistica, coloro che l'hanno riportata alla ribalta negli ultimi decenni, dunque i cosiddetti *Writer* o *Street artist*, mostrano notevoli affinità tecniche con i loro predecessori, nonostante molto sia cambiato rispetto a quei tempi lontani, anche grazie alle nuove tecnologie. Si pensi, per esempio, al mai dismesso utilizzo dei “disegni di progetto”, ma anche all'altrettanto consueto impiego di “disegni di modello” sagomati, i cosiddetti patroni per i maestri del Medioevo, i tanto diffusi stencil per gli artisti di strada contemporanei. O ancora, alla ripresa e successiva evoluzione tecnica del disegno esecutivo che oggi come allora consente la realizzazione dell'opera sul muro, anche se non tramite la pratica dell'affresco, ma grazie a vernici a tempera o, cosa talvolta incredibile da immaginare, il solo uso delle bombolette spray.

Prassi antiche, ma ancora indispensabili per la produzione dei murales del XXI secolo, di cui rendono viva testimonianza le opere di arte urbana che qui si vogliono celebrare, non solo secondo un approccio storico, ma anche timidamente documentario, almeno per quanto concerne la fase progettuale dell'opera.

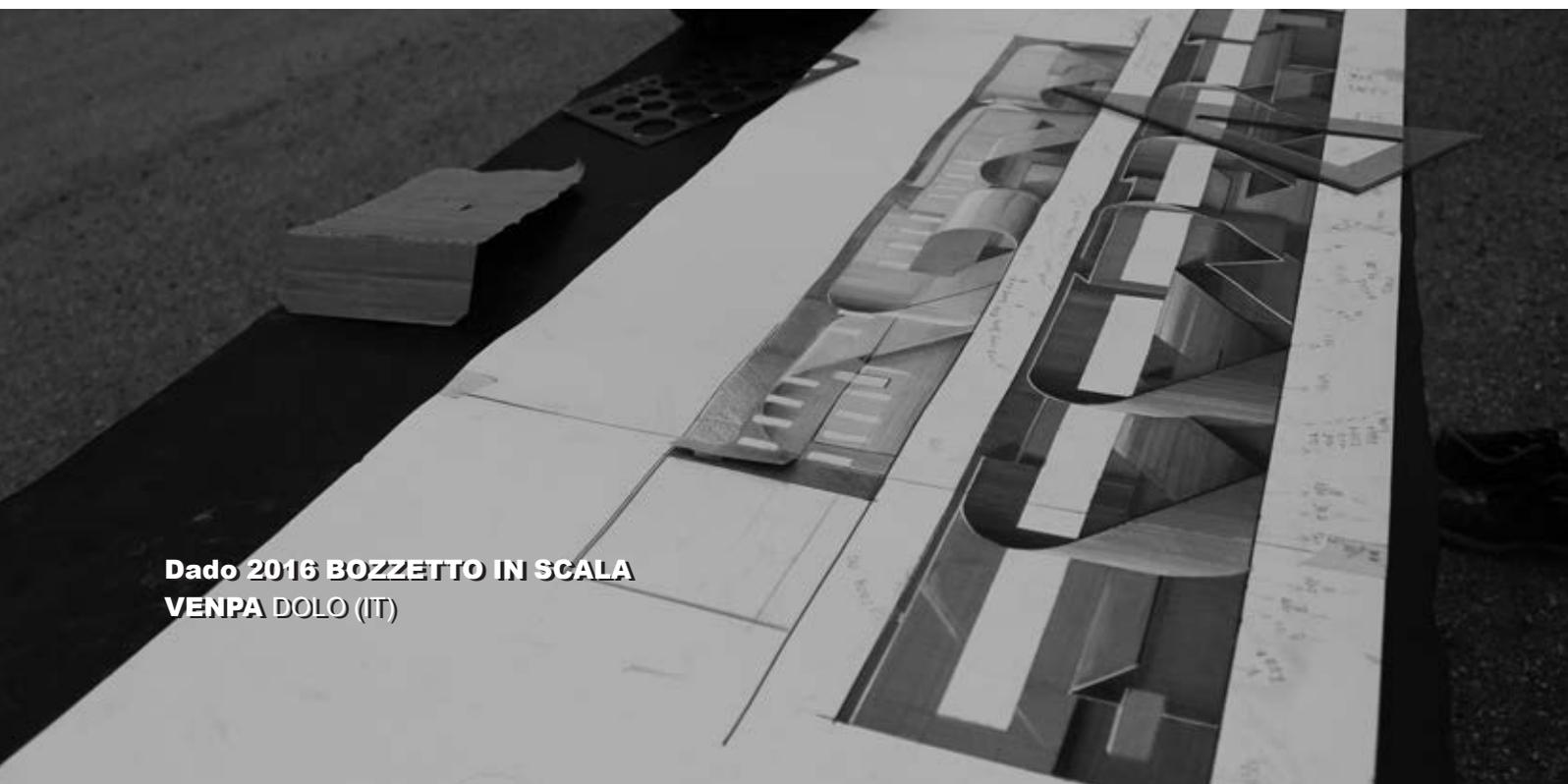
Per questo si è deciso di puntare solo ed esclusivamente su disegni di progetto, bozzetti, album di schizzi, progetti grafici inediti, custoditi negli atelier e negli archivi di tre fra i più raffinati artisti di strada della scena italiana: Dado, Andrea Ravo Mattoni e Corn79. Uno straordinario patrimonio culturale e artistico, raccolto e conservato a conseguenza del suo utilizzo nelle diverse fasi di ideazione, invenzione e quindi progettazione di opere pittoriche murali di notevoli dimensioni – tutte legali, tutte commissionate dal pubblico o dal privato – ancora oggi visibili in alcune fra le più importanti città del mondo.

Un primo approfondimento critico sulla tecnica di tre affermati artisti italiani di differente generazione e poetica, sia creativa che metodologica, che può aprire una nuova strada per gli studiosi del settore e riuscire a condividere con tutti gli interessati una prima, certo parziale, certo perfezionabile, sistematizzazione della loro tecnica esecutiva. Un progetto pilota che, anche grazie al sostegno dei saggi redatti in questo volume da Alessandro Ossani, Paolo Cova e Linda Azzarone, ci auguriamo possa rappresentare la prima tappa di un lungo viaggio attraverso il “dietro le quinte” dell'Arte Urbana italiana.

Luca Ciancabilla



**Andrea Ravo Mattoni 2018 METODO DELLA QUADRETTATURA
MARTIRIO DELLE SANTE RUFINA E SECONDA LEGGIUNO (IT)**



**Dado 2016 BOZZETTO IN SCALA
VENPA DOLO (IT)**

Dalla carta ai muri: per una prima indagine critica delle tecniche progettuali ed esecutive nel panorama italiano

Luca Ciancabilla

Un pomeriggio caldo e assolato dell'estate 2016, via Stalingrado, Bologna. Facciata laterale di Oz¹, centro culturale e parco indoor per gli sport urbani che all'interno dei suoi spazi ospita l'associazione BLQ – Block Culture, storica istituzione bolognese impegnata a promuovere e valorizzare i movimenti culturali e artistici legati alla strada, così come lo studio-laboratorio di uno dei suoi fondatori, il bolognese Alessandro Ferri, in arte Dado, writer fra i Kings della Old School felsinea.

Peeta, Gore, Yama, Bane, Per One e Koka sono tutti lì, davanti a quel muro, ospiti del padrone di casa e in perfetta sincronia lavorano ai loro singoli pezzi, chi su una piattaforma mobile, chi su una scala, chi con i piedi ben piantati per terra. Si tratta di artisti di fama internazionale, provenienti dall'Italia, dall'Europa, ma anche da Oltreoceano, come Per One, storico writer newyorkese e Koka, pittore messicano di murales, fra i più vivaci interpreti dell'iperrealismo urbano a cui Dado ha affidato il compito più duro: l'esecuzione dei ritratti di Per One, di Gore, oltre che, ovviamente, il suo (Fig. 1).

Un vero manico dell'aerosol art questo ragazzo, capace di tramutare in qualsiasi forma il colore a spray, di dare vita a ritratti di un realismo disarmante, che rendono testimonianza di un talento puro, assecondato da una tecnica sopraffina. Merito dei tappini (cap), lavorati artigianalmente

¹ Nel momento in cui sto scrivendo questo saggio, Oz è al centro di un dibattito decisamente acceso, visto che Dado e tutti gli altri ospiti dello spazio prima occupato e ora autogestito – sebbene in maniera condivisa con la proprietà in quanto da anni le due parti sono legate da un contratto di comodato d'uso di cui si erano fatti garanti il Comune di Bologna e l'Ente di Promozione Sportiva AICS –, saranno costretti ad abbandonarlo e quindi cambiare sede entro la fine dell'estate. Questo a causa dell'acquisto dei locali da parte di Unipol che ha deciso di cambiare destinazione d'uso agli stessi a seguito di un nuovo progetto di ristrutturazione. In questo momento la partita non è ancora chiusa, almeno politicamente, ma non vi è dubbio che con ogni probabilità sia la BLQ che le altre realtà culturali e sportive che danni anni presidiano con ottimi risultati quel territorio, dovranno traslocare in altri ambienti (forse anche lontani da Bologna). Speriamo ed auguriamo che all'uscita di questo catalogo la faccenda si sia già risolta per il meglio, o almeno abbia preso una direzione auspicata da entrambe le parti, visto che il bacino di utenza che il progetto OZ aveva conquistato era soprattutto quello dei giovani e dei giovanissimi.

secondo infinite sfaccettature per far sgorgare, con più o meno forza, densità, misura e ampiezza di raggio la vernice dalla bomboletta – dunque per riuscire a governare al meglio il tratto del colore –, ma anche e soprattutto di una felice ed esperta capacità grafica fondante su una disarmante facilità di tradurre a mano libera sul muro, senza l’ausilio di alcun strumento del caso, ogni idea disegnativa preventivamente abbozzata.

Impossibile non rimanere incantanti di fronte all’agire di Koka, al suo *modus operandi*, tanto da esserne travolti emotivamente. Perché vedere Koka dipingere, significa assistere alla danza di un ballerino, che ininterrottamente, lentamente, con assoluta leggerezza di passo, si muove in un immaginario spazio tridimensionale tenendo in mano un pezzo di carta, piccolo, tutto stropicciato, all’apparenza inutile, ma in realtà imprescindibile ai fini del suo modo di intendere la pittura murale.

Lo si percepisce quando lo street artist si allontana alla massima distanza dal muro e poi vi ritorna vicino, brandendo con la mano sinistra il foglietto, con l’altra la bomboletta: è un continuo portare il braccio sinistro lontano e vicino all’occhio, alla distanza che gli permette di metterlo a fuoco e all’unisono compararlo, senza alcuna sosta, in un andirivieni continuo, con quanto simultaneamente sta eseguendo sul muro.

10

Un rimando infinito fra due differenti punti di vista, un dialogo naturale fra occhio e mano, fra corpo e spray, fra spazio virtuale e reale. Perché su quel pezzo di carta non vi è tracciato altro che quello che in termini tecnici viene definito il disegno di progetto dell’opera, cioè una sorte di bozzetto autografo tracciato a mano, nel suo caso decisamente definito nei dettagli (talvolta, per convenienza, realizzato precedentemente al computer e poi stampato, o sostituito da una “mera” immagine fotografica, magari replicata in diverse copie secondo differenti tonalità di grigio così da mettere bene in evidenza le ombre e le luci che poi si andranno a comporre sul muro), che gli permette la realizzazione del disegno esecutivo o preparatorio – dunque “il disegno monocromo condotto direttamente sul supporto da dipingere”², citando una definizione cara a Bruno Zanardi – che prontamente esegue in perfetta scala sul muro per poi fare lo stesso, contemporaneamente, immediatamente, con tutto quanto il resto della composizione: incarnati, luci, ombre, occhi, nasi, capelli e quanto ancora vuole rappresentare.

Del resto, nell’Arte Urbana, il passaggio intermedio tra ideazione e realizzazione finale del dipinto è quasi sempre contrassegnato da una ricerca grafica assidua e incessante, attraverso la messa in opera di bozzetti più o meno definiti che poi verranno a costituire il modello a cui fare

² Fra i tanti saggi dedicati al tema da Zanardi, si veda Zanardi B., *GiOTTO e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Milano 2002, p. 275.

riferimento una volta davanti al muro. Ciò che però più stupisce dell'agire di Koka è la velocità, il trasferimento fulmineo del disegno (o della foto) dalla carta al muro, dall'idea all'esecuzione finale, senza alcun ulteriore filtro, senza alcuna quadrettatura, alcun disegno di modello, incisione o segno precedentemente impartito sul muro.

Un procedimento che dimostra una sicurezza metodologica debitrice a un talento naturale affiancato da una solida preparazione che se non unicamente accademica, deve certamente fondarsi su una prassi legata alla tradizione che però, anche se sembra sorprendente, non trova corrispettivi nella straordinaria epopea novecentesca della pittura murale messicana.

I suoi illustri "predecessori" infatti, si pensi ad Orozco, Rivera o Siqueiros, operavano sì sul supporto murario attraverso l'esecuzione di studi di progetto e bozzetti su carta, talvolta quadrettati, ma la realizzazione del disegno esecutivo sull'intonaco – perché in quei casi si trattava, almeno nella maggioranza degli stessi, della ripresa della tecnica dell'affresco, che come noto avevano appreso in Italia – avveniva attraverso l'uso dei cartoni preparatorii, dei cosiddetti disegni di modello perfettamente chiaroscurati e quadrettati, secondo modi cari alla pittura italiana rinascimentale e ai suoi grandi interpreti (come del resto facevano in quei medesimi anni i muralisti nostrani, Sironi, Carrà, Funi e Campigli, firmatari del *Manifesto della pittura murale*).

E se dobbiamo guardare proprio a Siqueiros per avere lumi riguardo le prime sperimentazioni dell'utilizzo delle vernici per auto grazie a pistole a spruzzo o aerografo, secondo modi che potremmo definire anticipatori dell'Aerosol Art, possiamo comunque porre la nostra attenzione sui secoli d'oro della pittura murale italiana, onde cercare di provare a comprendere la scintilla, i prodromi di un sentire capace di attraversare il tempo e lo spazio, da cui può essere scaturita questa straordinaria procedura tecnica, cara a Koka, come, secondo modi assai simili, a numerosi moderni wall painter (con alcune conferme fra chi abitualmente lavora nell'ambito dell'Urban Art pittorica secondo il medesimo approccio figurativo iperrealista, come il bolognese Mambo).

Solo, a mio parere, è necessario fare un balzo indietro rispetto agli anni compresi fra il Quattrocento e il Cinquecento. Certo, anche a quelle epoche, al disegno ottenuto per mezzo di cartoni, tramite l'incisione indiretta o lo spolvero, si alternava quello libero, a mano, a seconda delle esigenze e delle scelte dovute ai contenuti della composizione. Ritengo però che un possibile archetipo di un agire così audace, possa essere ravvisato non nella pittura murale rinascimentale e moderna, ma ancora alla fine del XIII secolo, quando presero avvio alcuni fra i più importanti cantieri della grandiosa stagione dell'affresco italiano.

A quelle date infatti, e poi per tutto il Trecento e buona parte del Quattrocento, era consuetudine realizzare sull'arriccio – il primo strato di intonaco grossolano che si poneva sopra il sup-

porto murario per isolarlo e accogliere al meglio l'intonaco su cui dipingere secondo i dettami della pittura a fresco – la cosiddetta sinopia.

Si trattava di una sorta di disegno di progetto al vero dell'affresco, più o meno stilizzato o raffinato nei dettagli, con le luci e le ombre ben in evidenza a seconda dei casi e dei singoli maestri, condotto per mezzo di un pigmento di color rossastro³ (da qui il termine sinopia, che fin dall'epoca dei romani rimandava alla città di Sinope, sul Mar Nero, da cui veniva importato originariamente questa terra argillosa), a seguito della precedente redazione di uno o più disegni di progetto su pergamena (ma anche, col passare dei decenni, su carta).

In questo modo il frescante di turno poteva usufruire di un formidabile strumento tecnico per poter organizzare nel migliore dei modi la propria attività disegnativa e quindi pittorica, subordinata alla vastità delle superfici e degli spazi architettonici che si dovevano affrescare. Non solo. A conseguenza di questa prima stesura provvisoria del disegno in scala rispetto al bozzetto su pergamena, era molto più facile predisporre al meglio anche il lavoro della bottega e dunque dei diversi allievi, perché come noto il maestro non poteva prescindere da tutto questo onde portare a compimento il cantiere affidatogli dalla committenza.

Che la messa in opera della sinopia sull'arriccio e quindi che il primo approccio disegnativo al muro, soprattutto, crediamo, se quest'ultimo era di dimensioni rilevanti, avvenisse secondo questa pratica di traduzione diretta in scala di un precedente disegno di progetto, lo si può evincere, come asserisce Bruno Zanardi, fra le pagine del *Libro dell'arte* di Cennino Cennini⁴, ma anche, con maggiore puntualità, fra quelle redatte da Giorgio Vasari nelle *Vite*.

Nella biografia di Simone Martini, il pittore e letterato aretino afferma: «Finì similmente in Ascesi nella chiesa di sotto di S. Francesco alcune figure che avea cominciato Simone all'altare di S. Lisabetta, il qual è all'entrar della porta che va nelle cappelle, facendovi la Nostra Donna, un San Lodovico re di Francia et altri Santi che sono in tutto otto figure insino alle ginocchia, ma buone e molto ben colorite. Avendo oltre ciò cominciato Simone nel refettorio maggiore di detto convento

³ Prima della stesura della sinopia, un pigmento ottenuto da una terra argillosa, gli antichi maestri abbozzavano il disegno con un pennello a carboncino e poi lo ripassavano con un leggero colore ocra diluito in acqua; solamente successivamente faceva seguito e chiudeva il disegno preparatorio dell'arriccio la sinopia finale, sulla quale veniva successivamente steso l'intonaco fresco che accoglieva il disegno esecutivo. È il pittore di seconda generazione giottesca Cennino Cennini a codificare per primo il termine sinopia nell'ambito delle tecniche artistiche nel suo noto manoscritto, ma cfr. Cennini C., *Il libro dell'arte*, a cura di Brunello F., Vicenza 1982, ed. cons. 2007, pp. 75-76 e soprattutto il fondamentale saggio di Ugo Procacci che ha avuto il merito di riproporre il tema nel mondo scientifico, Procacci U., *Sinopie e affreschi*, Milano 1960, in particolare pp. 7-14.

⁴ Cennini, *Il libro ... cit.*, p. 95; Zanardi, *Giotto e Pietro Cavallini ... cit.*, p. 275.

in testa della facciata molte storiette et un Crucifisso fatto a guisa d'Albero di Croce, [e'] si rimase imperfetto e disegnato, come insino a oggi si può vedere, di rossaccio col pennello in su l'arriccio; il quale modo di fare era il cartone che i nostri maestri vecchi facevano per lavorare in fresco per maggior brevità, conciofussecché, avendo spartita tutta l'opera sopra l'arriccio, la disegnavano col pennello ritraendo da un disegno piccolo tutto quello che volevano fare, con ringrandir a proporzione quanto avevano pensato di mettere in opera. Laonde, come questa così disegnata si vede et in altri luoghi molte altre, così molte altre ne sono che erano state dipinte, le quali, scrostatosi poi il lavoro, sono rimase così disegnate di rossaccio sopra l'arriccio»⁵.

Pare, dunque, assai chiaro, il riferimento all'antica e diffusa prassi – almeno fra i pittori primitivi – di tradurre direttamente a mano libera sul muro arriccio la sinopia in scala da un precedente



Fig. 1 Koka 2016 RITRATTO DI DADO
BOLOGNA (IT)

⁵Vasari G., *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architetti, nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini; commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze 1966, vol. II, p. 198.

disegno di progetto⁶, secondo modi che, a mio parere, non si dovevano discostare di molto da quelli messi in mostra da Koka sulla facciata di Oz, come da altri suoi colleghi street artist e writer in altri cantieri d'Europa e del mondo.

Soprattutto se pensiamo che questa stessa modalità grafica potesse essere alla base della realizzazione del disegno esecutivo che prendeva successivamente forma sull'intonaco che a sua volta copriva la sinopia tracciata sull'arriccio: nulla esclude infatti che all'epoca anch'esso potesse essere redatto, almeno in parte, a mano libera, riprendendo nuovamente quanto abbozzato sulla pergamena.

Certamente, nella realizzazione del disegno sull'intonaco, la sinopia fungeva da ausilio al pittore, in quanto esempio a cui fare costante riferimento per mantenere «un giusto rapporto tra quel che si eseguiva di pittura nella giornata e l'intera composizione»⁷ – e per questo molto spesso,

⁶ A questo proposito va ricordato il parere di Ugo Procacci, studioso a cui si deve il primo importante saggio critico sulla tecnica delle sinopie e del suo rapporto con l'affresco (da lui portate per la prima volta alla ribalta in quanto opere d'arte), che a differenza di Bruno Zanardi e di chi scrive, riteneva sì possibile l'utilizzo del disegno di progetto anche in epoca medievale, ma lo riteneva un'eccezione, e non la norma. Secondo lo studioso fiorentino «i disegni, in questi tempi lontani, erano quelli che si tracciavano direttamente sul muro; erano cioè le sinopie. La preparazione di un'opera d'arte murale non avveniva, come poi in seguito, nelle botteghe; ma sui ponti, davanti alle stesse muraglie da affrescare. Qui si studiavano le composizioni e le figure, delineandole da prima con il carboncino e traducendole poi in definitivo disegno con il rosso sinopia, a mano libera, senza l'ausilio di quegli accorgimenti tecnici che saranno usati più tardi. Già da questo primo momento, dunque, nell'opera degli antichi nostri artisti si manifestava quella perizia di lavoro e abilità tecnica che doveva rifulgere ancor più poi, nella esecuzione degli affreschi, e che non può non lasciarci, oggi, attoniti e ammirati. La sicurezza che sinopie costituivano la vera preparazione e lo studio per gli affreschi, non esclude naturalmente che potessero esistere in qualche caso anche parziali schizzi e appunti, o che vi siano state eccezioni alla regola. la quale però trova una conferma nel fatto che spesso sui muri, dove sono tracciate in sinopia le composizioni stesse non hanno nulla a che vedere, e che risultano quasi sempre eseguiti – e spesso debolmente o in maniera inabile – da scolari. la scuola dunque si trasferiva dalla bottega sui ponti, e continuava di fronte alle grandi muraglie da affrescare» (Procacci, *Sinopie e ... cit.*, p. 14). Per Procacci, come per molta della pubblicistica scientifica datata al secolo scorso, questi disegni rappresentavano il vero momento creativo dell'artista, la traduzione dell'idea primiera, senza alcun filtro, quasi assecondando una lettura romantica della questione, che come detto negava ogni intermediazione progettuale su altri supporti. Affermazioni condivisibili solo parzialmente, con i dovuti distinguo, poichè credo si debba affermare che i disegni di progetto anche in epoca medievale non rappresentassero un'eccezione, ma la norma, almeno quando si doveva eseguire un ciclo pittorico di dimensioni notevoli, per le navate di una chiesa, per la stanza di un Palazzo o per le pareti di una singola cappella. In questo caso era pressoché indispensabile, per i motivi che abbiamo già illustrato nel testo, che il maestro redigesse preventivamente un disegno di progetto, o svariati disegni di progetto per le singole scene. È invece probabile che se si trattava di scene di minore entità spaziale, tabernacoli, Madonne votive di medio e grandi dimensioni, lunette, si potesse organizzare il lavoro e l'esecuzione dell'opera anche lavorando direttamente a mano libera sull'arriccio, senza alcun ausilio grafico precedentemente redatto su pergamena, data la straordinaria bravura, come ben evidenzia ancora Procacci, dei maestri di quel tempo.

⁷ Procacci, *Sinopie e ... cit.*, p. 19.

soprattutto nel caso di rappresentazioni umane o architettoniche di medie e grandi dimensioni, una medesima sinopia poteva essere “oggetto” di più giornate, così che il maestro potesse avere sotto l’intonaco fresco sempre e comunque una guida spaziale e grafica, se non anche pittorica, nel caso le sinopie fossero tracciate coi chiaroscuri, fino alla conclusione di quella determinata raffigurazione –, ma egli agiva liberamente, se non coadiuvato, secondo le esigenze, da disegni di modello, quali patroni (di cui parleremo a breve) e carte lucide⁸.

Ovviamente, sia ai tempi di Simone Martini, che nel presente, l’artista, prima di tradurre in scala la sinopia sull’arriccio (il maestro del Trecento) o solo il disegno esecutivo su un supporto murario qualsiasi (dunque il pittore di muri contemporaneo), deve aver precedentemente “spartito” – tanto per usare ancora una volta un termine caro al Vasari –, la superficie da dipingere, cioè calcolato e diviso lo spazio che andranno ad occupare le singole figure e rappresentazioni all’interno della scena che poi si dovrà disporre rispetto al punto di vista scelto.

Un’operazione indispensabile, come detto, per la programmazione e l’organizzazione del lavoro, per prendere completamente confidenza con il muro e permettere che il disegno di progetto possa essere redatto e composto al meglio secondo la traduzione dimensionale preventivamente scelta. Un gesto ora come sette secoli or sono condotto grazie a conoscenze teoriche e strumenti tecnici mai passati di moda, anche se, per forza di cose, subordinati alla inevitabile evoluzione dei materiali e del progresso scientifico.

Il filo, i chiodi, il compasso, le squadre, gli strumenti cari ai maestri del nostro Medioevo, infatti, sono oggi come allora indispensabili espedienti tecnici atti a spartire lo spazio, a concretizzare sul supporto scelto il disegno di progetto, a trasformarlo in esecutivo. È vero che all’intonaco fresco si preferisce qualsiasi altro supporto, ai pennelli si sono avvicinate – anche se non

⁸ Può essere che, in taluni casi, come propone Bruno Zanardi, il disegno esecutivo si potesse ottenere ricalcando la sinopia su una carta lucida, poi trasferita facilmente sull’intonaco fresco (Zanardi, *Giotto e Pietro Cavallini ... cit.*, p. 68), e anche che talvolta, come invece suggerisce Ugo Procacci, l’abilità e la maestria degli artisti di quei tempi fosse tale da riuscire a dipingere in affresco di primo getto, senza alcun modello e ausilio. Ipotesi quest’ultima che trova concretezza documentaria, come dimostrato ancora da Procacci, soprattutto nel caso ci si trovi di fronte a sinopie realizzate mediante pochi segni stilizzati. Non possiamo pensare che in questo caso il maestro si servisse di queste come guida grafica, ma che avessero solo la funzione di strumenti utili alla spartizione degli spazi della scena che si doveva dipingere sull’intonaco. Ecco che allora è probabile che nel realizzare il disegno sull’intonaco fresco, agissero esclusivamente a mano libera, di getto, come anche avevano operato secondo impulsi rapidi e liberi da qualsiasi disegno di progetto anche sull’arriccio, dunque durante la redazione della sinopia. Non crediamo possibile che questo fosse il solo modo di agire, soprattutto nel caso ci si trovasse di fronte a un ciclo molto impegnativo, per spazio e numero di scene da realizzare; in quel caso l’ausilio del disegno di progetto e anche, ovviamente, di disegni di modello, patroni e sagome, o carte lucide, era assolutamente necessario per la realizzazione del disegno esecutivo.

sempre – le bombolette a spray, come ai fili imbevuti di pigmento – battuti sul muro grazie a un piombo onde tracciare l’asse verticale al quale, grazie a un compasso, si sommava quello orizzontale al fine di delimitare il centro della composizione e quindi definire il punto di vista dello spettatore –, si predilige il più moderno tiralinee, ma per avere la misura esatta di quanti ancora siano i punti di contatto in essere fra passato remoto e presente⁹, basti il bel saggio dedicato a Dado da Alessandro Ossani in questo catalogo, come quello altrettanto significativo firmato da Linda Azzarone, protagonista, in questo caso, Corn79.

Un viaggio articolato e profondo nel mondo e nelle tecniche di due writer storici della scena europea, accomunati dalla scelta di uno stile che si fonda sulla purezza della linea e sull’armonia geometrica e spaziale delle forme, che ci restituisce un quadro d’insieme assai pregno di spunti onde aver prova del *fil rouge* che lega i nostri muralisti moderni ai loro “antenati”. Basti osservare, per esempio, Dado all’opera nel mentre della composizione di un qualsiasi disegno esecutivo per avere ben chiaro il rapporto profondo che lo lega alla tradizione (Figg. 2, 3, 4)¹⁰: prima la suddivisione degli spazi con gli strumenti del mestiere, anche un lungo bastone e una matita dove non vi è altro a disposizione; il chiodo piantato nel muro, poi legato a un filo dotato di lapis al fine di tracciare l’abbozzo delle forme circolari che poi verranno ripassate con la bomboletta; l’utilizzo della griglia quadrettata direttamente sul supporto murario onde preparare al meglio la composizione e affrontare l’esecuzione in scala di alcuni dettagli altrimenti difficilmente realizzabili, secondo ideali che, in questo caso, trovano la loro prima ispirazione non nel Medioevo, ma agli esordi del Rinascimento, con Masaccio e Brunelleschi in Santa Maria Novella¹¹.

⁹ Questo saggio non pretende di essere completamente esaustivo riguardo l’indagine delle diverse tecniche che hanno segnato e segnano la realizzazione del disegno esecutivo nel mondo dell’arte Urbana italiana. Ovviamente non tutti i muralisti contemporanei, per tracciarlo, usano la bomboletta, alcuni infatti si districano fra il pennello e la bomboletta a seconda dei casi, altri prima il lapis e poi la bomboletta, altri direttamente un pennello di varie dimensioni imbevuto di vernice a tempera che può dare forma a disegni tracciati nell’essenzialità del segno – si pensi a Blu e alla sua prima maturità quando l’outline e il rullo la facevano da padroni – o ad abbozzi più complessi (come nel caso di Dado).

¹⁰ Per avvicinarsi, se non provare a comprendere, la poetica di Dado, che fra l’altro ha avuto il merito di mettere nero su bianco un fondamentale saggio che può essere definito il primo atlante teorico e pratico del writing, si veda Ferri A., *Teoria del writing. La ricerca dello stile*, Trento 2016. L’opera grafica di Dado era già stata protagonista della bella e interessante mostra *Dado. Sinopie di un writer*, a cura di Fulvio Chimento, tenutasi presso il Museo Civico Medievale di Bologna nella primavera del 2014, con la quale questa esposizione ha un significativo debito intellettuale.

¹¹ Risale al primo Quattrocento il primo esempio di quadrettatura realizzata direttamente sul muro onde riportare in scala un precedente disegno di progetto. Fu Masaccio, forse con l’aiuto di Filippo Brunelleschi, a dare sostanza a questa inedita procedura teorica e poi tecnica, che riguardò solo alcune figure e parti della composizione e che prevede l’esecuzione a incisione sull’intonaco fresco della quadrettatura per la realizzazione della *Trinità* di Santa Maria Novella, ma cfr. *La trinità di Masaccio. Il restauro dell’anno Duemila*, a cura di Danti C., Firenze 2002, in particolare le pp. 69-71.

Un *modus operandi* quest'ultimo, che a differenza degli altri sopracitati, non appartiene al patrimonio tecnico di Corn79, bensì a quello, sebbene secondo modi e fini diversi, del terzo protagonista dell'esposizione, Andrea Ravo Mattoni, oggetto, in questo stesso catalogo, dell'esemplare approfondimento critico di Paolo Cova.

Artista in notevole ascesa su tutta la scena europea, all'apparenza il più classico dei tre, data la sua predilezione per l'arte antica, che ha l'aspirazione di riportare all'attenzione e alla conoscenza del grande pubblico riproponendola sulla scena urbana, in realtà Ravo Mattoni è fra i tre quello che, in taluni casi almeno, più si discosta dalla tradizionale realizzazione del disegno esecutivo.

Qualora le condizioni della location lo permettano, infatti, lo street artist piemontese, riesce a dare concretezza alla spartizione esatta dello spazio e quindi all'impianto grafico grazie all'ausilio di un video proiettore, così da consentire il trasferimento e quindi l'esecuzione sul muro del disegno di progetto, senza i problemi del caso. Una prassi consolidata e in voga da diversi decenni, che dà la possibilità di accorciare i tempi d'esecuzione e di avvicinarsi al muro con maggiore sicurezza e precisione, che però, non può sostituirsi completamente alla tecnica abituale. Molto spesso infatti, o per motivi pratici o perché la posizione del muro non lo permette, risulta impossibile proiettare. In questo caso Ravo Mattoni, artista di grande talento disegnativo, deve per forza ricorrere al trasferimento, per così dire, "indiretto", del disegno di progetto sulla parete. Allora procede nella medesima maniera dei suoi colleghi precedentemente citati, avvalendosi anche della classica quadrettatura, ma senza mai abbandonare la bomboletta spray, l'unico mezzo che ritiene opportuno per trasferire e realizzare il disegno esecutivo (come il resto di tutta l'opera).

Disquisendo di proiezioni su muro, non può non venire in mente la tecnica dello stencil. Per molti l'emblema della Street Art più ortodossa, in quanto «la possibilità di riportare in modo rapido un'immagine e/o una scritta su muro ne hanno fatto uno dei più diffusi ed efficaci strumenti di contro-comunicazione»¹², le cosiddette "mascherine", almeno all'apparenza, dunque per i non addetti ai lavori, poco hanno da condividere con la tradizione pittorica murale italiana.

Eppure, anche in questo caso, sebbene i tre protagonisti di questo catalogo ne facciano un uso assolutamente limitato, per non dire saltuario, anche lo stencil ha diversi contatti con le tecniche

¹² Dogheria D., *Street Art. Storia e controstoria, tecniche e protagonisti*, Firenze 2015, p. 99. Il volume del giovane studioso è uno dei pochi che tratta, con piglio storico, le diverse tecniche dell'Arte Urbana dai suoi albori al giorno d'oggi. Riguardo questo tema si veda anche Mininno A., *Graffiti Writing: origini, significati, tecniche e protagonisti in Italia*, Milano, 2008.

utilizzate nel Medioevo. Già a quel tempo erano infatti molto diffusi i cosiddetti patroni, «disegni di modello resi in sagome di carta bambagina o pecorina, e forse anche in tela (...) che venivano resi trasparenti e idrorepellenti con applicazioni a caldo di cera o olio di lino caldo (...) che li rendevano nell'immediato più resistenti e maneggevoli. La loro funzione era di normalizzare le proporzioni di figure umane, così come vegetali, animali o di motivi decorativi più volte replicati all'interno della stessa opera»¹³, onde garantire organicità di esecuzione anche in presenza di mani diverse all'interno dello stesso ciclo pittorico.

Dei veri e propri stencil *ante litteram*, utilizzati fin dall'antichità e con grande diffusione in Italia fin dall'Alto Medioevo, come rende testimonianza il secolare cantiere pittorico di Santa Maria An-



18



¹³ Zanardi, *Giotto e Pietro Cavallini ...* cit. pp. 276-277.

tiqua a Roma¹⁴, spesso e volentieri sagomati anche all'interno – esattamente come quelli usati sui muri delle città per scopi artistici a partire dal secolo scorso, o quelli che durante il fascismo invasero le città italiane per motivi propagandisti o, semplicemente, di utilità civica, quali, per esempio, i segnali che indicavano i rifugi antiaerei¹⁵ –, che trovarono gloria nelle botteghe di tutti i maestri del Medioevo che si provarono in grandi cicli pittorici, come fra gli altri Jacopo Torriti e Giotto, e, sebbene con ruolo più marginale, in diversi cantieri quattrocenteschi¹⁶.

Evidentemente si tratta di due modi completamente differenti di concepire le modalità di utilizzo e i fini del medesimo strumento tecnico (oggi, ovviamente, mutato nel materiale, non più la carta o la tela, ma il cartoncino, fogli di acetato o plastica), visto che in antichità andava a favorire la realizzazione di singole parti di un affresco o di un ciclo di affreschi, mentre oggidi un singolo stencil, di qualsiasi dimensione e misura sia, va a costituire un'unica opera, certo magari moltiplicata numerose volte in differenti luoghi, ma quasi sempre senza essere correlata a qualche altra traccia pittorica, a mostrarsi parte di un insieme, poiché nella stragrande maggioranza dei casi autosufficiente, dotata di vita propria.

Senza contare che l'utilizzo degli stencil, nella odierna Arte urbana, è molto spesso strettamente connesso con l'illegalità, dunque con la Street art e il Writing più puri, in quanto tecnica che permette una estrema rapidità d'uso rispetto al classico utilizzo libero del pennello o dello spray. Premesso che, tutti i disegni esposti in questa mostra sono stati eseguiti per opere legali, per muri e committenze di natura pubblica o privata, non per questo dobbiamo ritenere che anche qualora si lavori su muri senza aver avuto alcun permesso dai proprietari, non si agisca a seguito della precedente redazione di un disegno di progetto, senza cioè uno studio premeditato.

¹⁴ Cfr. La Mantia S., "Santi su misura": la parete di Paolo I a Santa Maria Antiqua in *L'VIII secolo: un secolo inquieto*, a cura di Pace V., Cividale del Friuli 2010, pp. 149-161 e il recente Valentini V., *Il cantiere pittorico della cappella di Teodato in Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, Catalogo della mostra a cura di Andaloro M., Bordi G., Morganti G., Roma (17 marzo-11 settembre 2016), Milano 2016, pp. 270-277.

¹⁵ Per le scritte di guerra bolognesi si veda *Bologna in guerra. La città, i monumenti, i rifugi antiaerei*, a cura di Ciancabilla L., Bologna 2010. Riguardo gli stencil usati non per motivi artistici, ma puramente pubblicitari, non posso non ricordare in questa sede i cosiddetti *Ghost signs* che ancora si possono ammirare negli Stati Uniti, in Messico, India e alcune regioni dell'Africa. Pubblicità direttamente dipinte sui muri dei palazzi e delle case del centro e della periferia, che fra gli anni venti e gli anni sessanta ebbero grande fortuna anche in Italia, per segnalare attività commerciali limitrofe, o per portare in strada la réclame di brand assai più commerciali, degli aperitivi più alla moda come il Campari, il Martini o il Cinzano (di quest'ultima affiche pittorica sono visibili ancora oggi alcune tracce su palazzi in Veneto e in Calabria), firmate su carta dai più importanti artisti dell'epoca e poi trasferite sul muro.

¹⁶ Si pensi, per esempio, volendo portare un nome altisonante, al cantiere di Schifanoia, a Ferrara, ma si veda Gheroldi V., *Un conflitto sulla qualità tecnica della pittura murale a Ferrara al tempo di Borso d'Este in Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, catalogo della mostra a cura di Natale M., Ferrara 2008.

Abbiamo la facoltà di credere che ogni azione illecita sia frutto di pennellate o “bombolettate” vibrante verso il muro, senza alcun filtro, di getto, in completa libertà mentale e sicurezza compositiva, dato anche il poco tempo a disposizione rispetto agli edifici affrontanti legalmente. Eppure, questa rappresenta solo in minima parte la realtà dei fatti. Certo, in quelle condizioni si deve essere sempre pronti ad improvvisare e sfruttare appieno la vena artistica del momento, e molto spesso questo è il modo di condurre illegalmente un pezzo o un murale in ambito urbano. Ciò, tuttavia, non significa che nella maggior parte dei casi anche per le opere murali abusive non sia previsto un bozzetto, un disegno di progetto, più meno dettagliato, colorato, rifinito, particolareggiato in ogni sua linea e forma, che possa fungere da guida, se non diretta, indiretta, cioè mnemonica, da utilizzare al momento giusto per la perfetta compiutezza dell’opera.

I cosiddetti pezzi illegali infatti, i più conformi alle regole di quel mondo, spesso fatti notte tempo, si nutrono sì della velocità, dell’adrenalina e della volontà di non farsi scoprire o semplicemente vedere, ma qualora non siano stencil o pitture di piccole dimensioni, anche queste creazioni, all’apparenza immediate, conseguenza di un gesto intellettuale e pratico fulmineo, sono il frutto di precedenti ore di lavoro sfociate in progetti specifici realizzati in studio, che tengono sempre e comunque conto del luogo che andranno ad impegnare.

20

Come ha giustamente sottolineato Duccio Dogheria nel suo saggio dedicato alla storia della Street Art, «Essenziale nella riuscita di un’opera è il rapporto con lo spazio ospitante: che sia un muro estemporaneo, un’architettura civile o una industriale, l’abilità dell’artista consiste nell’immaginare un progetto site specific, tenendo conto delle caratteristiche intrinseche della superficie che si andrà ad affrontare, delle sue imperfezioni, delle sue aperture (finestre e quant’altro) e dei suoi prolungamenti, considerando tutto ciò non come un limite, bensì come una possibilità»¹⁷.

E se tutto questo non può non portarci all’ennesimo paragone fra antichi e moderni “frescanti”, date le similitudini che ancora una volta segnano gli uni e gli altri, visto che anche per i pittori del passato, la redazione del disegno di progetto era, fra l’altro, funzionale allo studio dello spazio architettonico designato, con le sue volte, le sue finestre, i suoi altari, i suoi vuoti e pieni, è bene sottolineare, tornando al discorso legato alla indiscussa progettualità grafica che segna anche le opere illegali, che anche in questo caso ci sia poco spazio per l’improvvisazione è un fatto storico, visto che le cose andavano secondo questo copione fin dai tempi dei primi writers statunitensi, quando si agiva solo illecitamente.

¹⁷ Dogheria, *Street art ... cit.*, p. 153.

Come, purtroppo, è storia, che quelle testimonianze cartacee novecentesche, oggi siano disponibili in pochissimi esemplari, perché all'epoca ritenute oggetti di consumo immediato, funzionali al loro utilizzo, magari realizzati su supporti estemporanei – su carte poi stropicciate messe in tasca e poi finite in lavatrice –, effimeri per loro stessa natura, come le opere realizzate sul metallo di un treno o sull'intonaco consunto di un palazzo del Bronx. Ci sono bozzetti, disegni di progetto, sketchbook, (taccuini ricchi di disegni e schizzi comparabili, per contenuto e utilizzo, a quelli degli artisti più antichi) ancora fruibili, ma sono quasi delle



Fig. 4 Dado 2016

**DAL DISEGNO DI PROGETTO AL DISEGNO ESECUTIVO
VENPA DOLO (IT)**

rarietà¹⁸. Come, del resto, è quanto mai difficile imbattersi in stencil datati, a causa del loro ruolo di strumenti di lavoro d'uso corrente, necessari per la realizzazione del lavoro finale e non certo, nel pensiero dei loro artefici, per essere destinati al mercato collezionistico, che all'epoca, fra l'altro, era, anche Oltreoceano, agli albori.

E se, per i disegni di modello trecenteschi, dunque i patroni, il loro *status* di arnesi del mestiere ne determinava inevitabilmente la distruzione a breve termine, in quanto considerati inutili da preservare se non contestualmente al progredire del cantiere pittorico, o per un eventuale riutilizzo in un'altra commessa al maestro, possiamo altresì comparare la fortuna conservativa dei disegni di modello e di progetto dei muralisti di strada del XXI secolo, a quella dei più celebri cartoni di modello rinascimentali.

Come i loro illustri "antenati" infatti, anche le carte preparatorie dell'Arte Urbana pittorica contemporanea, progetti, schizzi e stencil per intenderci, hanno, da un momento all'altro, mutato radicalmente il loro ruolo di meri strumenti di lavoro, entrando di prepotenza solo negli ultimissimi decenni nel mondo del collezionismo e anche in quello dei musei. Se oggi abbiamo la possibilità di godere di un numero apprezzabile di cartoni preparatori di affreschi rinascimentali, soprattutto risalenti al Cinquecento, fra l'altro di mano di Raffaello, Michelangelo, Pontormo e di altri grandi maestri della storia dell'arte italiana, è perché ebbero la fortuna di essere oggetto del desiderio emulativo e didattico degli allievi o dei colleghi prima, e poi delle attenzioni collezionistiche e mercantili dei loro contemporanei.

Lo stesso processo di conservazione consapevole infatti, anche se, inevitabilmente in conformità con la realtà odierna, è avvenuto per le prove progettuali artistiche e documentarie del Writing e della Street Art, trasformatisi in oggetto di culto e interesse collezionistico e dunque economico, con una velocità impressionante. Una rivoluzione che ha investito sia i pochi disegni di progetto disponibili per le opere illegali più datate, che per quelli più numerosi redatti per pezzi più vicini a noi nel tempo, con un'impennata per quelli, i più ovviamente, legati a operazioni legali, oramai il pane quotidiano per i writer e gli street artist del XXI secolo.

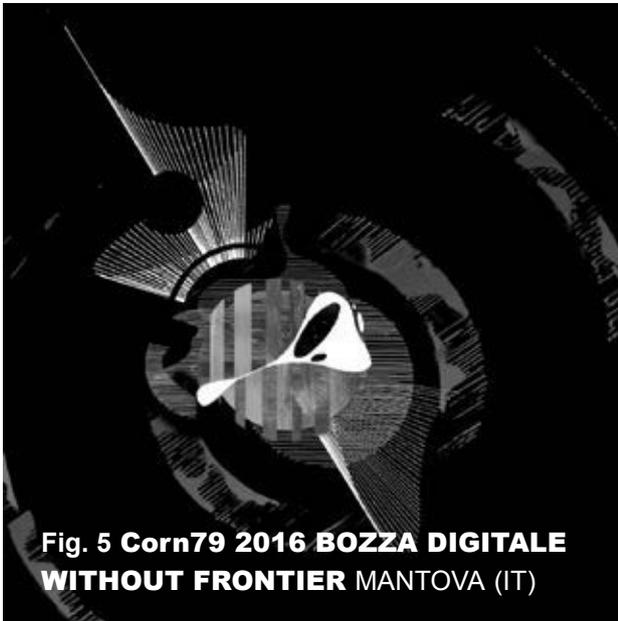
Una metamorfosi per il mondo dell'Arte Urbana che ha preso di sprovvista in suoi stessi protagonisti. Basti a questo proposito osservare con attenzione il materiale di Dado qui esposto: a bozzetti e schizzi stropicciati (Fig. 6), quasi come se fossero stati recuperati da un cestino che

¹⁸ Non si può non fare riferimento a questo proposito, al notevole patrimonio artistico e documentario custodito nel Museum of the City of New York, donata dall'artista e collezionista Martin Wong negli anni Novanta del secolo scorso. Una collezione eccezionale, frutto di decenni di lavoro e acquisizioni, che oggi rappresenta un unicum nel panorama mondiale. Per conoscere l'entità e la qualità dei pezzi, fra e numerose pubblicazioni, si veda *Street Art. Banksy & co. L'arte allo stato urbano*, catalogo della mostra, a cura di Ciancabilla L., Omodeo C. e Corcoran S., Bologna 2016.

avevano centrato in quanto palle di carta, ad altri perfettamente preservati da ogni piega o ditta, a dimostrare un'evoluzione ancora in corso, ma destinata a non arrestarsi (Fig. 7).

Del resto, questi ultimi documenti grafici, dato il loro diretto rapporto con la committenza, che ne prende visione prima di affidare il dipinto all'artista onde approvare il lavoro finale, non solo sono sempre ben conservati, ma anche molto dettagliati, e talvolta accompagnati da schizzi più o meno abbozzati atti a specificare i particolari più importanti (si pensi a certi esemplari di Dado, a singole lettere e forme lavorate a parte sullo stesso foglio o in carte autonome, che tanto ci ricordano certi studi e disegni preparatori rinascimentali, o ancora ad altri firmati da Ravo, che indagano solo alcuni particolari della scena sia graficamente che cromaticamente).

Senza contare che l'interesse collezionistico e mercantile per tutte queste opere grafiche o semplicemente documentarie-strumentali, come gli stencil, deve la sua affermazione – e in futuro questo debito sarà ancora più stretto –, a un fattore quanto mai indiscutibile: le opere pittoriche realizzate a seguito della redazione dei disegni di progetto e di quelli modello, sono destinate a perire, e anche abbastanza velocemente. I murales o i pezzi dipinti sulla scena urbana, sono per loro stessa natura effimeri, pronti a confrontarsi, senza alcun timore, con il passaggio delle stagioni e del tempo.



**Fig. 5 Corn79 2016 BOZZA DIGITALE
WITHOUT FRONTIER MANTOVA (IT)**



**Fig. 6 Dado 2016 BOZZA A MATITA
BOLOGNA (IT)**

Lo stesso non vale per i disegni cartacei, che possono ambire, fra virgolette, all'eternità. Anche perché fra qualche decennio, saranno le uniche testimonianze concrete, materiche, di opere del passato oramai scomparse per sempre (magari visibili e accessibili ancora e solamente attraverso l'immagine fotografica).

Per queste ragioni i collezionisti del futuro, più di quelli del presente, vorranno fare affidamento su quei documenti artistici, gli unici ad avere l'impronta della mano e quindi dell'arte e del genio – progettuale ed esecutivo – dei pittori di muro a noi contemporanei.

Mentre, siamo sicuri, gli *escamotage* che attualmente la tecnologia permette di utilizzare in sostituzione dei classici disegni di progetto a matita e lapis, o china, visto che è possibile immaginare e poi ideare tutto questo grazie a programmi specifici di grafica per computer (Fig. 5), non avranno forse la stessa fortuna critica.

Non perché considerati non autografi, o meno interessanti dal punto di vista della qualità e del fine, ma perché infinitamente ripetibili sia attraverso gli strumenti informatici, che i tradizionali a stampa.

Già ora conosciamo la vita artistica di un numero importante di street artist e writer della prima ora, solo attraverso le fotografie dei loro pezzi, perché oramai scomparsi, distrutti dal piccone demolitore o dalla pioggia e dal sole e questo non può far altro che portarci a diverse riflessioni, oltre che a una constatazione.

È chiaro che si può sempre fare affidamento sulla singola produzione di *atelier*, almeno per quelli che – la maggior parte fra i volti più noti – hanno deciso di affiancare all'attività della strada, quella mercantile, affidandosi al mondo delle gallerie. Quelle opere però, non potranno mai sostituire i lavori urbani, dunque le pitture in strada (legali o no poco cambia in questo caso), l'attività che segna la vera anima dell'artista, il suo essere pittore di muri.

Per i disegni di progetto dunque, si prospetta un futuro sempre più roseo, non solo per il collezionismo privato, ma anche per i musei, a meno che non si scelga di agire, su più larga scala, secondo le modalità conservative e di salvaguardia sperimentate a Bologna fra il 2015 e i 2016. Allora, forse, ai disegni di progetto, agli sketchbook, ai bozzetti, alle carte d'artista faranno da contraltare anche diversi murales strappati e collocati nelle sicure stanze delle raccolte pubbliche, municipali e statali¹⁹, anche loro musealizzati per essere ammirati dalle generazioni future, nella loro unicità, matericità e sapienza tecnica.

¹⁹ Cfr. Ciancabilla L., *The sight gallery. Salvaguardia e conservazione della pittura murale urbana contemporanea*, Bologna 2015 e *Banksy & co...* cit.