

**L'ESPERIENZA DELL'ARTE
PUBBLICA E AMBIENTALE
TRA STORIA E CONSERVAZIONE**

a cura di

Alessia Cadetti , Claudia Marchese, Federica Pace

Questo volume è stato pubblicato con il contributo della Direzione Generale Biblioteche e Diritto d'Autore.



Ministero
per i beni e le
attività culturali
e per il turismo

Ringraziamenti

Si ringrazia l'associazione Culture Attive di San Gimignano che, insieme a CONI'Arte APS, Associazione per la conservazione dell'arte contemporanea, ha contribuito a sostenere la pubblicazione di questo volume. Desideriamo ringraziare inoltre tutti coloro che a vario titolo ci hanno permesso di realizzare questo lavoro, che conclude un ciclo di progetti e pone le basi per i futuri.

Un ringraziamento particolare è rivolto all'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, per il costante appoggio dimostratosi in questi anni, e al Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato, nostro proficuo interlocutore e fonte di nuove idee. Un sincero ringraziamento va anche ai Comuni di San Gimignano e Poggibonsi, e in particolare agli assessori alla cultura Carolina Taddei e Nicola Berti, per avere accolto sempre con entusiasmo le nostre proposte. Un ulteriore ringraziamento va ad Anna Mazzanti per il Politecnico di Milano e a Mario Cristiani per l'Associazione Culturale Arte Continua APS, per la stretta collaborazione durante la realizzazione dell'importante doppia giornata di studi del 2016 sui temi oggetto di questo volume.



CONI'ArteAPS

ASSOCIAZIONE PER LA CONSERVAZIONE DELL'ARTE CONTEMPORANEA

C U L T U R E
A T T I V E

© Copyright 2020 Edifir-Edizioni Firenze S.r.l.

ISBN 978-88-7970-985-9

Realizzazione editoriale

edifir
EDIZIONI FIRENZE

Via de' Pucci, 4 - 50122 Firenze

Tel. 055289639

www.edifir.it – edizioni-firenze@edifir.it

Responsabile editoriale

Elena Mariotti

Stampa

Pacini Editore Industrie Grafiche

Foto in copertina:

Mauro Staccioli, *Piramide – 38° parallelo*, 2010, Motta d'Affermo (ME) (Archivio fotografico Fondazione Fiumara d'Arte)

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108, Milano 20122, e-mail segreteria@aidro.org e sito web www.aidro.org

Indice

<i>Introduzione</i> – Marco Ciatti	9
<i>Premessa</i> – Cristiana Perrella	11
<i>Prefazione</i> – Alessia Cadetti, Claudia Marchese, Federica Pace CONI'Arte APS. Associazione per la conservazione dell'Arte contemporanea	13
Sezione I. Direzioni dell'arte pubblica e ambientale	21
Esperienze dell'arte pubblica e ambientale: il caso della Toscana	23
Enrico Crispolti – <i>Ambientalmente, quarant'anni dopo "Volterra 73", "Gubbio 76" (e "Gubbio 79"): storia, critica, prospettive</i> (editing a cura di Anna Mazzanti)	25
Anna Mazzanti – <i>Attorno all'arte ambientale' in Toscana. Appunti fra storia e presente</i>	29
Stefano Pezzato – <i>Prato, il Centro Pecci e la conservazione dell'arte diffusa in Toscana</i>	49
Mario Cristiani – <i>Arte all'Arte vent'anni dopo</i>	53
Possibili declinazioni per l'arte pubblica e ambientale e pratiche per la sua trasmissione al futuro	61
Alessandra Pioselli – <i>Dai margini. Le residenze d'artista nei contesti territoriali</i>	63
Alice Devecchi – <i>Il paradigma collaborativo nella conservazione. Prospettive dalle pratiche artistiche partecipative</i>	71
Letizia Montalbano – <i>La didattica nel restauro delle opere contemporanee. Esperienze della Scuola di Alta Formazione dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze</i>	77
Martina Marolda – <i>«Se ascolto dimentico, se vedo ricordo, se faccio capisco». Leggere la propria città attraverso l'arte contemporanea</i>	83
Sezione II.	
Conoscere per conservare, conservare per conoscere	91
Arte pubblica: problematiche, esperienze, progetti	93
Giovanna Cassese – <i>DNA e fragilità dell'arte pubblica: casi ed esperienze a confronto</i>	95
Noa Karavan-Cohen – <i>Il giorno dopo. Il caso di Dani Karavan</i>	109

Alessia Cadetti, Federica Pace, Angelica Rauso – <i>Il Museo all'aperto di Luicciana tra storia e prospettive di conservazione</i> (con introduzione a cura dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Cantagallo)	119
Marco Pellizzola, Elisa Isella – <i>Problemi e interventi di restauro nell'opera pubblica in mosaico ceramico: Il Giardino del Gigante a Cento (Ferrara)</i>	131
Conservazione dell'arte pubblica in contesti storici: il caso di San Gimignano	139
Carolina Taddei – <i>L'Italia all'Asta. Le pubbliche amministrazioni fra piano strutturale, restauri e tutela del patrimonio tangibile e intangibile. Il caso di San Gimignano</i>	141
Claudia Marchese, Federica Pace, Rita Salis – <i>Affinità. Cinque artisti a San Gimignano: un progetto di studio, documentazione, monitoraggio</i>	149
Claudia Marchese, Roberto Boddi – <i>Documentare oggi per conservare domani: il caso dell'opera di Jannis Kounellis a San Gimignano. Ricerche documentarie, interviste, monitoraggio ambientale</i>	157
Marta Gómez Ubierna – <i>Arte pubblica in dialogo: la conservazione del Riposo del tempo di Luisa Rabbia</i>	165
Pittura murale e street art: problemi ed esperienze di conservazione	171
Grazia De Cesare, Francesca Valentini – <i>Murales contemporanei: problemi di tecnica, degrado, tutela</i>	173
Paola Mezzadri – <i>La pittura "in plastica murale": quello che i muri dicono tra arte pubblica, arte urbana e street art</i>	181
Antonio Rava, Will Shank, Maria Perla Colombini – <i>Come lavorava uno street artist negli anni '80: tecnica e materiali pittorici utilizzati da Keith Haring nei suoi dipinti murali all'aperto</i>	191
Luca Ciancabilla – <i>Restaurare, collezionare e musealizzare Blu fra mercato e conservazione, strada e atelier</i>	199
Alessia Cadetti – <i>Documentare per conservare l'arte urbana. Poggibonsi un caso virtuoso</i>	209
Conservazione dell'arte nell'ambiente	219
Miranda MacPhail – <i>"Dove terminano i diritti della natura": conservare l'arte ambientale alla Collezione Gori</i>	221
Antonio Presti – <i>La rinascita di Fiumara d'arte. Il più grande restauro di una galleria d'arte en plein air per salvarla dal degrado e dalla dimenticanza, dalle imposizioni e dall'immobilismo</i>	229
Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri – <i>Il Grande Cretto di Gibellina. Progetto di completamento e lavori di restauro</i>	237

Stefania Agnoletti, Elena Della Schiava, Merj Nesi, Luciano Pensabene Buemi <i>Esperienze dell'Opificio delle Pietre Dure sulla schedatura, monitoraggio, conservazione e restauro nell'arte ambientale pubblica e privata: interventi su opere di Quinto Martini e Henry Moore</i>	245
Luciano Pensabene Buemi, Stefano Lanuti – <i>La conservazione delle sculture nei giardini della Collezione Peggy Guggenheim: un processo in continua evoluzione</i>	255
Appendice. il punto di vista degli artisti e dei loro collaboratori	267
<i>Intervista a Dani Karavan</i> . Firenze, 16 maggio 2017, a cura di Claudia Marchese	269
<i>Intervista a Damiano Urbani, collaboratore di Jannis Kounellis</i> . 17 luglio 2017, a cura di Claudia Marchese	291
<i>Antony Gormley, public conversation with Mario Cristiani</i> , San Gimignano, December 10 th , 2016	301

Restaurare, collezionare e musealizzare Blu fra mercato e conservazione, strada e atelier

Luca Ciancabilla

A Caterina, che corre fra le stelle!

Ai fini di questo assunto, potrebbe sembrare pleonastico soffermarsi su quanto e in che modo la mostra *Street Art. Banksy & co. L'arte allo stato urbano*¹, abbia influenzato l'avvio e l'affermazione su ampia scala di un campo assolutamente inedito per gli studi inerenti il *graffiti-writing* e la *street art* nostrani. Altrettanto inutile, fare la conta del numero degli articoli, volumi, saggi pubblicati in questi ultimi quattro anni, gli stessi che ci separano dal suo allestimento nelle sale del Museo della Storia di Bologna, che abbiano fatto a meno di palesare fra le loro pagine, l'assoluto debito intellettuale che nutrivano nei confronti di quella stessa prima scintilla ideale, rimembrata solo per prenderne le dovute, evidentemente doverose, distanze². Ancor più superfluo, o forse poco consono, dato il ruolo esercitato dallo scrivente a questo proposito, rievocare come il taglio storico-critico che i curatori decisero di dare alla già ricordata esposizione, molto dovette a quello che a tutti gli effetti può esserne considerato il presupposto teorico, il manifesto politico e culturale a cui avrebbe fatto costante riferimento fin dalla sua ideazione. Mi riferisco a *The sight gallery. Salvaguardia e conservazione della pittura murale contemporanea a Bologna*³, volume dato alle stampe nell'autunno del 2015 che ebbe il merito di aprire per primo, almeno per

quanto concerne il panorama italiano, un inedito capitolo della storia della conservazione, del restauro, della tutela e infine della musealizzazione della pittura murale contemporanea, intesa nelle sue principali discipline, dunque il *writing* e la *street art*.

Del resto, le questioni che venivano evidenziate fra le stanze di Palazzo Pepoli, come, ovviamente, fra le pagine dei saggi che componevano l'agile catalogo – tarato su precisi casi esemplari compresi in un arco cronologico e geografico che andava dalle prime fondamentali testimonianze statunitensi del *graffiti-writing* (grazie alla presenza della Martin Wong Collection) fino alle ultime declinazioni europee della *street art* (con un occhio particolare all'Italia e quindi al capoluogo felsineo, crocevia culturale di questa storia fin dagli anni Ottanta)⁴ – non erano certamente di facile soluzione, anzi.

In cinquant'anni, Writing, Street art e molte espressioni artistiche affini – veniva palesato già nella seconda di copertina – hanno profondamente cambiato il nostro modo di relazionarci allo spazio urbano, grazie anche alla disponibilità di nuovi materiali industriali, come le bombolette aerosol e i pennarelli negli anni Settanta e Ottanta, e di nuove tecnologie digitali, come il web e i computer a basso costo a partire dagli anni Novanta. Fin dagli anni Settanta, questi fenomeni hanno attrira-

to l'attenzione del grande pubblico e del mondo accademico. Tuttavia, l'interesse per gli aspetti sociologici, giuridici ed economici è spesso prevalso, limitando l'analisi della natura artistica di queste espressioni. Così, mentre il distacco fra cultura alta e cultura di massa tendeva ad annullarsi, la centralità di uno dei principali campi di studio, che permetteva l'analisi dei risultati di questo fenomeno nel settore delle arti visive, è stata sottovalutata. Prova ne è la rarità di fondi pubblici in Italia come all'estero che possiedono materiali che documentano queste culture urbane. *Street art Banksy & co. L'arte allo Stato Urbano* è la prima grande retrospettiva dedicata in Italia a questo tema. Un modo originale e unico di scoprire la storia dell'arte nella New York degli anni Settanta e Ottanta, capire che le città vivono e comunicano attraverso un sovrapporsi non regolato di parole e apprezzare una selezione di opere che offrono un ampio campionario della Street art degli anni Duemila. Ma la mostra e il catalogo sono anche un invito alla riflessione sulla memoria di queste esperienze urbane. Quali tracce di queste culture stiamo trasmettendo al futuro? Quali modalità e quali approcci sono da prediligere per salvaguardare questo fenomeno? Che ruolo avrà il museo in questa prospettiva? ⁵.

Istanze decisamente d'attualità, poiché da tempo al centro del dibattito internazionale sull'*urban art*, ma che prima di quella roborante stagione felsinea non avevano minimamente fatto breccia in Italia, nemmeno fra gli addetti ai lavori, fra i cosiddetti esperti di quella disciplina della storia dell'arte, poco attenti, e soprattutto, poco interessati, a interrogarsi e confrontarsi su questioni che venivano ritenute non urgenti, perché di "lana caprina", vista la "certificata" natura effimera, ma anche illegale, di quei disegni e di quelle scritte sui muri, come la loro non appartenenza al canonico sistema dell'arte contemporanea.

Eppure, i dati raccolti prima della pubblicazione del libro e dell'allestimento della mostra, raccontavano altro. Anni di indagini sul campo e di confronti serrati con coloro che, secondo modi e ruoli differenti, quelle discipline le avevano fondate e strutturate, rendevano testimonianza che la questione era assolutamente aperta. Anzi, più propriamente, in continuo divenire. Andava solo svelata, resa intellegibile, indagata con occhi distaccati, lontani dalle logiche del sistema autoreferenziale che l'aveva governata fino a quel momento.

Era chiaro che, per fare questo, si doveva partire dalla consapevolezza che era quanto mai urgente adoperarsi per una storicizzazione del graffitismo italiano che tenendo conto di quanto di buono avevano fatto i pionieri della materia, abbracciasse un nuovo approccio critico, affermando con ancora maggiore fermezza, che ci si trovava davanti a un ambito artistico che doveva essere preso a «oggetto di storia» ⁶, per poi riuscire ad addentrarsi ancora di più nel vivo del problema.

Si trattava cioè di indagare la fortuna di quelle opere, dunque la loro ricezione in un periodo compreso fra gli ultimi due ventenni del secolo scorso e i primi quindici anni dell'attuale. Di considerare ovvero, come e perché, lungo quell'arco di tempo, le pitture, le scritte, le *tag*, i disegni sul muro dei più rilevanti *writers* e *street artists* italiani, erano state non solo considerate, giudicate, lette, stimate, valorizzate, ma soprattutto conservate, collezionate, prelevate, protette, restaurate o al contrario, secondo una prassi molto più diffusa di ogni intento di salvaguardia, distrutte e demolite.

La storia che si voleva caldeggiare per gli studi presenti e futuri, era perciò quella legata alle vicende restaurative, collezionistiche e museografiche che avevano segnato la loro vita. Un orientamento

critico oramai imprescindibile per i pezzi di strada dei grandi artisti americani ed europei – come quelli che sarebbero stati ospitati nelle sale di Palazzo Pepoli, per Dondi, Futura 2000, Keith Haring, Basquiat, Rammellzee, Obey, Banksy, Blek le rat, Invader, Os Gemeos, fra gli altri – che per trovare terreno fertile in Italia, aveva bisogno di un’azione concreta sul campo, di un colpo inaspettato e imprevedibile che permettesse di rompere, definitivamente, nei fatti, con lo *status quo* delle cose, con il pensiero della critica militante e con l’atarassia, se non, peggio, il menefreghismo delle istituzioni preposte alla tutela e alla salvaguardia dei beni culturali ed artistici.

Sto ovviamente parlando dello stacco dei murales di Blu dalle pareti collabenti di alcune fabbriche bolognesi abbandonate e allora prossime alla demolizione, impresa restaurativa mai sperimentata su supporti così poco idonei a qualsiasi tecnica estrattiva⁷, che avrebbe aperto la strada alla redazione di *The sight gallery* e quindi all’allestimento della mostra.

Un gesto da taluni ridotto a un mero esercizio accademico, che in realtà, come si vuole argomentare in questa sede, fondeva le sue radici nell’avvenuto riconoscimento di quei manufatti in quanto opere d’arte, e quindi, per questo, restaurabili⁸, ma soprattutto trovava la sua principale ragione d’essere nell’urgenza di prendere una ben definita posizione culturale e politica all’interno di un dibattito che, solo attraverso gesta di questo genere, poteva divenire d’attualità anche in Italia (cosa che infatti accadde). A ciò miravano i distacchi di quei muri abbandonati, la loro esposizione in mostra e poi, in ultimo, la loro logica, conseguente, musealizzazione⁹. Era un modo concreto di dar sfogo alle prime, interlocutorie, risposte, ai cambiamenti repentini che nel volgere di qualche tempo avevano segnato il gusto nei confron-

ti delle più note personalità della *street art* italiana. Anch’essa, oramai da diversi anni, non solo entrata nelle maglie del mercato e quindi del collezionismo, potremmo dire, istituzionale, quello legato alle gallerie e alle fiere dell’arte contemporanea (e questo per quanto concerne la sua facciata legale, scandita dalla produzione in *atelier*), ma all’unisono, in quello barbaro, senza regole e non codificato, della strada stessa (che riguarda invece quanto prodotto nello spazio urbano illegalmente).

E niente meglio della più che decennale fortuna collezionistica di Blu, rendeva testimonianza di questo cambio di passo. Il distacco delle sue pitture dai ruderi delle ex fabbriche bolognesi di Casaralta e Cevolani era solo l’ultima frontiera della conservazione e della salvaguardia della pittura, libera da commissioni, di questo straordinario pittore.

Gli studi e le ricerche condotte in funzione della definizione del progetto di stacco, infatti, avevano portato alla conoscenza e dunque all’indagine di numerosi casi – altri poi si sarebbero susseguiti successivamente – che già negli anni precedenti avevano reso concreta testimonianza dell’avvio prima, e di un sempre più costante evolversi poi, di un definito sentimento di *pietas* verso i suoi pezzi di strada.

Sì, certo, si trattava di operazioni non sempre dettate da un fine, per così dire, disinteressato. Nella maggior parte dei casi, infatti, stiamo parlando di “prelievi forzati” volti al collezionismo e già improntati verso una possibile apertura mercantile. Iniziative, potremmo certamente affermare, di natura speculativa, ma sempre e comunque debitorie a una visione d’insieme non prettamente e univocamente economica, ma intrinsecamente legata all’ammirazione, se non all’amore, per Blu, per la sua opera pittorica e grafica e per quanto in quel momento rap-



1. Blu, Serranda con uomo e coltelli, Bologna, Collezione privata

presentasse per il mondo dell'arte urbana. Chi si era "macchiato" di questo tipo di azioni *borderline*, in atto fin dalla metà del primo decennio del secolo, possedeva e, contemporaneamente, andava "a caccia", anche di serigrafie o disegni originali dell'artista, di qualunque traccia della sua arte e della sua presenza, a concretizzare una passione irrefrenabile, come quella che spesso coinvolge i sensi (come il portafogli) dei grandi collezionisti, difficile da soddisfare pienamente, data l'eseguità delle opere disponibili sul mercato e non solo per quanto concerne i pezzi unici ¹⁰.

Ma le opere non confezionate in *atelier*, hanno evidentemente un altro fascino, e non solo per la possibilità di potersi muovere in un campo privo di qualsiasi regola e legge, alla stregua del loro beniamino. Schegge frammentarie della sua vita artistica, dotate ciascuna di una propria storia, che potevano tranquillamente essere recuperate in spazi pubblici e privati, o in situazioni ibride, grazie alle più disparate complicità.

Come le pitture realizzate sugli arredi di centri sociali da lui frequentati e magari prelevate e immesse sul mercato dai loro stessi occupanti, come una porta scorrevole dipinta insieme a Ericailcane proveniente dalla Romagna, o altri oggetti facilmente rimovibili e quindi vendibili,



2. Blu, Serranda con carrarmato, prima del restauro, Torino, collezione privata

anche in stato frammentario, quali carte da parati, tende, o altre mirabilia di diversa natura, comunque realizzate per un determinato luogo in un ben definito momento della carriera del pittore di Senigallia.

Senza tralasciare un altro fondamentale campo di estrazione dei pezzi di strada, quale quello delle serrande (Fig. 1), decorate da Blu per le vie della città universitaria nei primi anni della sua carriera, quando i suoi omini erano ancora: «un po' fantascientifici, un po' ultimi sopravvissuti post-atomici, un po' marziani» ¹¹, e quindi vendute ad amatori e collezionisti dai proprietari delle stesse in cambio di danaro e della sostituzione del vecchio metallo con il nuovo, lindo e magari più performativo sia nell'aspetto che nella resa funzionale.

Testimonianze pittoriche arrivate sulla piazza mercantile così come Blu le aveva lasciate dopo il suo passaggio, altre volte invece irriconoscibili, in quanto celate sotto una coltre di decine di strati di vernici, *tag*, scritte, prodotti antiruggine



3. Blu, Serranda con carrarmato, durante il restauro, Torino, collezione privata

debitori al passaggio del tempo e i cambiamenti di gusto che inevitabilmente interessano la pelle del tessuto urbano di qualsiasi città metropolitana. Opere ridonate all'ammirazione degli occhi grazie alle mani di capaci restauratori, come quelle di Camillo Tarozzi, abile a condurre un vero e proprio restauro rivelativo in grado di fare chiarezza in un palinsesto pittorico di natura assolutamente inconsueta per chi da sempre si occupa di arte antica (Figg. 2-4).

Senza dimenticare un altro caso bolognese, anch'esso poco conosciuto, ma assolutamente esemplare per comprendere quanto fosse evoluto, già prima della mostra, un sentimento conservativo nei confronti delle opere di strada di Blu lontano da qualsiasi ideale mercantile. Mi riferisco a una palizzata lignea decorata dall'artista nei primi anni del suo soggiorno in città, che delimitava l'area del cantiere di costruzione degli edifici oggi ospitanti il nuovo Comune di Bolo-



4. Blu, Serranda con carrarmato, dopo il restauro, Torino, collezione privata



5. Blu, Tavolato ligneo con figura rossa, prima del restauro, Bologna, già Piazza Liber Paradisus



6. Blu, Tavolato ligneo con figura rossa, dopo il restauro, Bologna, collezione privata

gna (Fig. 5). Pittura divisa su più pannelli verticali che, una volta esaurito il suo ruolo, stava per essere buttata in discarica, caricata su un apposito camion verso

la sua ultima destinazione. Dove però non arriverà mai, perché prelevata direttamente dall'automezzo da un accorto conservatore del bello, pronto a farsela

consegnare e condurla a casa propria, dove trova ospitalità tuttora, consolidata nella sua fragilità dopo un rispettosissimo restauro (Fig. 6) ¹².

E questo nonostante l'artista, a tempo debito interpellato al proposito, avesse consigliato al "neoproprietario" di bruciarla come legna da ardere, e per ben due volte, il Mambo, Museo d'Arte Moderna di Bologna, avesse rifiutato di accoglierla nelle sue sicure stanze, poiché non ritenuta all'altezza nemmeno di essere alloggiata nei propri depositi (e non per le precarie condizioni conservative).

Del resto, il Comune di Bologna, scoprirà la grandezza di Blu solo a seguito delle note polemiche scaturite a conseguenza dei più volte ricordati distacchi e della successiva mano di grigio data da lui stesso alle proprie pitture felsinee, dimenticandosi, in un baleno, di quanto fino a quel momento non aveva fatto per salvaguardarne o semplicemente valorizzarne l'opera autografa lasciata sui muri della città (anche legalmente e su commissione degli stessi quartieri cittadini). Discorso, parzialmente, reiterabile anche per la sovrintendenza regionale, prima del marzo 2016 assolutamente disinteressata all'arte urbana e a Blu, ma attenta a combattere il cosiddetto vandalismo grafico e i "pennellisti" fuorilegge con qualsiasi mezzo ¹³, e poi, con estremo tempismo, proprio ultimamente, capace

di ipotizzare e valutare come possibile la tutela dei muri dipinti da diversi artisti in un centro sociale, gli stessi che un tempo avevano ospitato diversi graffiti di Blu, senza accorgersi della differenza, perché esiste una differenza ben evidente, fra gli uni e gli altri.

E per comprenderla, non si può non fare i conti con le domande alle quali, buttando il cuore oltre l'ostacolo, per mezzo del libro del 2015 e della mostra del 2016, avevamo ardito a dare le risposte che ritenevamo, allora, prioritarie. Le stesse che ancora oggi, nonostante i quattro anni trascorsi e le molte centinaia di pagine dedicate da altri alla loro confutazione, rimangono le più plausibili e le più concretamente propositive. Forse proprio perché sono le uniche, fra le tante, fra le troppe che si sono accavallate in questo arco di tempo, che non hanno avuto timore di confrontarsi con quei temi secondo una visione libera, disinteressata, ribelle e rivoluzionaria, atta a storicizzare l'*urban art* ancora in presenza delle opere che più la rappresentano, lasciando ad altri il compito, e il gusto, di farlo attraverso le fotografie del *web* ¹⁴. Perché, ne siamo certi, solo in questa maniera si potrà salvare la *street art* e il graffitismo, non solo dall'inesorabile passaggio del tempo, ma soprattutto dagli "esperti" che vi gravitano attorno. Anche se forse, evidentemente, non ne vale la pena!

Note

1. *Street art. Banksy & Co. L'arte allo stato urbano*, catalogo della mostra (Bologna, 2016), a cura di L. CIANCABILLA-C. OMODEO-S. CORCORAN, Bologna, 2016.
2. È da considerarsi un esercizio divertente, almeno per chi scrive, ricordare in questa sede le decine e decine di pagine che, a seguito della mostra, sono state dedicate ai temi lì sollevati. Ad esempio del *modus operandi* che, come detto, ha contrassegnato la maggior parte di questa, fino al 2016, inedita letteratura critica, posso però citare l'ultimo numero monografico della rivista «Kermes», appositamente dedicato alla *street art* sotto la forma editoriale di un Dossier, datato marzo 2018, ma in realtà pubblicato verso la fine della primavera del 2019. Ebbene, fra i numerosi saggi di mano di esperti, già impegnati su questo fronte da molti anni, e meno, alcuni dei quali, prima della mostra assolutamente neofiti di questi argomenti, si fa decisamente fatica a trovare riferimenti bibliografici al catalogo della mostra bolognese (se non nelle pagine scritte da Giorgio Bonsanti e da Alessia Cadetti). Eppure, in quasi tutti i contributi del volume (non in tutti è bene puntualizzare), onde poter esporre le proprie argomentazioni, si fa palese riferimento alla mostra bolognese, ma evidentemente, o per non conoscenza delle regole basilari della buona educazione accademica, o forse, per semplice dimenticanza, né nelle note a commento, né nelle bibliografie generali che chiudono i saggi in questione, si fa menzione di quel catalogo, ma cfr. *Dossier Street Art*, «Kermes. Restauro, conservazione e tutela del patrimonio culturale», XXXI (gennaio-marzo 2019).
3. L. CIANCABILLA, *The sight gallery. Conservazione e salvaguardia della pittura murale urbana contemporanea a Bologna*, Bologna, 2015, volume che ha goduto di una fortuna ancora inferiore al catalogo della mostra, ma si veda nuovamente il numero di Kermes citato sopra.
4. A questo proposito è opportuno ricordare in questa sede, che al catalogo della mostra venne appositamente allegato un breve inserto critico e fotografico specificamente dedicato a quattro fra i pionieri e maggiori protagonisti del *graffiti-writing* bolognese, della *Old School felsinea* potremmo dire, ergo Cane Cotto, Pea Brain (dunque il duo Cuoghi-Corsello), Rusty e Dado, artisti che ebbero il coraggio e l'ardire di prendere posizione schierandosi in favore della mostra, non per appoggiare i suoi contenuti, o perché ne condividessero gli ideali scientifici, ma per il semplice fatto che anche secondo loro andava contemplata la possibilità che ci si potesse occupare di questi argomenti attraverso uno sguardo inedito, che provasse ad andare oltre le regole e le logiche fino ad allora in voga, ma. Cfr. L. CIANCABILLA-C. OMODEO, *Rusty-Cuoghi Corsello-Dado*, Bologna, 2016.
5. *Street art. Banksy & co ... cit.*
6. E. CASTELNUOVO, *Nota introduttiva* a G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino, 1989, p. XVII.
7. Non si può non ribadire in questa sede l'assoluta straordinarietà dell'intervento operato fra il 2014 e il 2015 da Camilo Tarozzi, Marco Pasqualicchio e Nicola Giordani sulle pitture firmate da Blu alle ex Officine Casarlate e alle ex Officine Cevolani di Bologna. Mai fino ad allora qualcuno aveva osato proporre il distacco e successivo riporto su tela di superfici quali il cemento armato, teoricamente materiale impossibile da addomesticare per quel fine. Solo a Bologna e solo degli estrattisti di vecchia generazione potevano riuscire in un miracolo del genere, aprendo la strada al dibattito, questo sì pertinente, riguardo la possibile, giusta o non giusta, conservazione e musealizzazione della *street art* anche attraverso il riutilizzo e la riproposizione di un'antica tecnica restaurativa oramai in disuso e che invece sarebbe opportuno riscoprire.
8. Si operò, infatti, nell'assoluta consapevolezza che per dare significato a qualsiasi argomentazione "azzardata", dunque a favore della conservazione e tutela di quelle testimonianze dell'arte urbana, si doveva innanzitutto allontanare qualsiasi dubbio sul fatto che non fossero da considerarsi manifestazioni artistiche del contemporaneo degne di nota, che nulla c'entravano con il vandalismo grafico e pittorico che comunque, da sempre, si intreccia e sovrappone ad esse

negli stessi luoghi, assecondando, talvolta, anche le medesime istanze semantiche. Solo un'operazione critica come il restauro poteva affermare, senza se e senza ma, questo. Basti, a questo proposito, ricordare uno dei basilari postulati della teoria del restauro di Cesare Brandi, cioè che «qualsiasi comportamento verso l'opera d'arte, ivi compreso l'intervento di restauro, dipende dall'avvenuto riconoscimento o no dell'opera d'arte come opera d'arte» e che per questo: «l'opera d'arte condiziona il restauro e non già l'opposto», ma cfr. C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Torino, 1963 (ed. cons. 1977), pp. 6-7.

9. Alla fine del 2018, i dipinti staccati per conto dell'associazione *Italian graffiti*, sono stati donati a Genus Bononiae. Musei nella Città di Bologna, e dall'istituzione guidata da Fabio Roversi Monaco lasciati esposti al pubblico (gratuitamente) nelle sale del Museo della Storia di Bologna, dunque nello stesso luogo che li ospitava fin dal marzo 2016. Quale migliore dimora per custodire, conservare e tramandare ai posteri, alcune delle più importanti pitture dell'arte urbana bolognese del XXI secolo che altrimenti sarebbero andate distrutte insieme ai loro muri? Pitture di mano di Blu (una, in realtà, condotta insieme a EricaIcane) riconducibili alla prima maturità dell'artista, che possono essere considerate l'ultimo capitolo della storia dell'arte felsinea tracciata, per sommi capi, fra le sale di Palazzo Pepoli dal Medioevo al Novecento, e chiusa ora da Blu, Cuoghi Corsello, Rusty, Dado. Del resto, l'importanza che Bologna ha avuto per la formazione e la vita artistica di Blu è assai notevole, così come non va dimenticato quanto l'artista ha restituito alla città, favorendo la fioritura della stagione più importante del neo-muralismo bolognese. Peccato che la maggior parte delle sue opere non sia più visibile, e non solo a causa della cancellazione che lui stesso condusse su numerose di esse per protestare, come noto, contro l'inaugurazione di *Banksy & co*. Di certo, senza entrare ancora una volta nelle polemiche scaturite a causa della mostra e quindi del gesto di Blu (per questo si vedano i saggi raccolti in *Oltre il grigio: conservare, musealizzare e restaurare l'Arte Urbana fra memoria e tradizione*, a cura di L. CIANCABILLA-G.L. TUSINI, Bologna, 2019

e relativa bibliografia), le opere oggi in Palazzo Pepoli, saranno, forse, gli unici *murales* dell'artista a sopravvivere al passaggio del tempo e delle stagioni, poiché custodite fra le stanze amiche del museo.

10. Prima della mostra di Palazzo Pepoli, Blu aveva realizzato una ventina di serigrafie, tirate in diversi numeri di esemplari a seconda dei casi (dalle 5 copie alle 250). Parliamo quindi, sempre in maniera approssimativa, di una quantità di circa 2000 opere a stampa, alcune delle quali successivamente divenute pezzi unici perché acquarellate a mano dall'artista. Non certamente un numero consistente se si pensa ad altri noti rappresentanti della *street art* europea e statunitense e di livello simile al suo, come per esempio Obey (Shepard Fairey) o Banksy, ai quali va attribuito un numero spropositato di opere condotte secondo differenti processi di stampa e poi moltiplicate in esemplari altrettanto vertiginosi nei numeri (si pensi, fra le altre cose, nel caso di Banksy, alla recente mostra milanese del Mudec, *A visual protest. The art of Banksy*, dove le uniche opere esposte erano proprio delle serigrafie, tirate anche a 700 esemplari, e quotate cifre a dir poco esorbitanti, troppo, a mio parere, per credere che non si tratti di una bolla finanziaria destinata, prima o poi, a scoppiare). Pezzi, quelli in serie firmati da Blu (che col mercato ha ben poco da condividere ora come allora, e di questo gli va dato atto), venduti dalle gallerie a circa 350 euro di media, almeno fino ai giorni che segnarono l'inaugurazione di *Street Art. Banksy & co*, quando le quotazioni cominciarono a salire secondo una tendenza tuttora in voga (oggi difficilmente si può pagare un'opera a stampa di Blu meno di 1000 euro, e cominciano anche a comparire sui siti di aste *on line* anche i primi falsi, segno inconfutabile della fortuna mercantile dell'artista). Sorte toccata, ovviamente, anche ai disegni, che prima della mostra venivano quotati a cifre comprese fra i 2000 e i 3000 euro, e che ora, possono raggiungere, anche la quotazione di 25000 euro, grazie alla speculazione di gallerie che nel prendere posizione contro l'esposizione bolognese, hanno comunque cercato di raccoglierne i frutti, dopo averne avvelenati altri.
11. L. CIANCABILLA, *The sight gallery ... cit.*, p. 16.
12. Restauro condotto, dal laboratorio di Ca-

millo Tarozzi, solo a seguito della mostra, dopo che per quasi dieci anni l'opera era stata, per forza di cose, conservata in condizioni assolutamente non idonee, data la fragilità dei materiali che facevano da supporto alla pittura, ora finalmente consolidati. Non si può fare altro che ringraziare questo anonimo collezionista bolognese per aver permesso la salvaguardia di quel pezzo di Blu, nella speranza che prima o poi possa trovare

dimora in un qualche museo, secondo gli ideali che a suo tempo ne avevano sollecitato la possibile custodia al Mambo.

13. *Contro il vandalismo grafico. Il centro di Bologna: sperimentazione e linee guida*, Bologna, 2010.
14. L. CIANCABILLA, *Fotografare o musealizzare l'Urban Art: il "grigio" di Blu e la sua nemesis* in CIANCABILLA-TUSINI, *Oltre il grigio ... cit.*, pp. 75-102.