

NUMERO 7/2025 ANNO 7

MONÈRE

RIVISTA DEI BENI CULTURALI E DELLE
ISTITUZIONI POLITICHE

Periodicità: annuale

Promotore editoriale

Il Menabò - Associazione Culturale Editoriale

Direzione

Mariano Nuzzo (Direttore responsabile)

Antonello Pagliuca (Vicedirettore)

Comitato editoriale

Giovanni Matteo Centore, Claudia De Biase, Angelo de Lucia, Mariateresa Guadagnuolo, Michele Mosca, Massimiliano Rendina, Ludovico Solima

Comitato scientifico

Giovanni Carbonara(+), Paola Carfora, Giuseppe Cirillo, Daniela Covino, Riccardo Dalla Negra, Claudia De Biase, Anna Luigia De Simone, Hélène Dessales, Carlo Ebanista, Carmine Elefante, Daniela Esposito, Marco Fabbri, Giuseppe Faella, Caterina Frettoloso, Elena Manzo, Michele Mosca, Lorenzo Ornaghi, Antonello Pagliuca, Giuseppe Pignatelli, Francesco Quarta, Alessandra Quarto, Nicola Santopuoli, Ludovico Solima, Claudio Varagnoli, Luigi Veronese, Andrea Pane, Federica Ribera, Francesco Costanzo, Emilia Garda, Anna Frangipane, Laura Elisabetta Malighetti.

Comitato di redazione

Keoma Ambrogio, Renato Raffaele Amoroso, Serena Borea, Brunella Como, Marco De Napoli, Luca Di Franco, Simona Formola, Nicola Ruggieri, Antonio Maio
Caporedattore: Domenico Crispino

Peer review: revisione tra pari a doppio cieco (double blind peer-review)

Grafica e impaginazione

Roberto Facendola

Editore

Il Menabò edizioni

Via Appia Antica 108, 81028 Santa Maria a Vico (CE)

E-mail: rivistamonere@gmail.com

C.F. 93071230614

ISSN: 2704-7806; ISBN: 9788898431243

Rivista scientifica inclusa nell'elenco ANVUR delle riviste scientifiche per i settori 08 e 10 dal 2018.

Rivista scientifica inclusa nell'elenco ANVUR delle riviste di Classe A per i settori CEAR- 9/A, CEAR - 11/A e CEAR - 11/B dal 2025

In copertina: *Stabilimento Olivetti di Marcianise (photo credit: Amalia Gioia, 2024)*

MONÈRE

RIVISTA DEI BENI CULTURALI E DELLE
ISTITUZIONI POLITICHE

Nota introduttiva

- 6 Mariano Nuzzo
A cura del direttore responsabile.

Contributi

- 9 Riccardo Dalla Negra
La 'retrocessione del pensiero' e la progressione degli interessi conservativi.
- 17 Gianfranco De Matteis, Mariateresa Guadagnuolo, Daniela Ziello
La valutazione della vulnerabilità sismica degli aggregati edilizi: il centro storico di casertavecchia.
- 29 Anna Luigia De Simone
Better safe than sorry, ovvero registrare è uguale a mettersi in salvo. Forme di sopravvivenza della street art.
- 39 Margherita Fiani, Luigi Petti, Alessandro Di Benedetto, Antonella Ambrosino, Maria Luisa Tardugno, Mariano Nuzzo
Monitoraggio della vulnerabilità del patrimonio culturale tramite interferometria satellitare: il caso del rione terra nei campi flegrei.
- 51 Giorgio Frunzio, Luigi Massaro
La necessità di valorizzare la filiera corta foresta legno nell'Italia meridionale.
- 63 Domenico Luca Giacobelli
La prassi visitale di età pre e post tridentina. Alcune conferme archivistiche per il caso della diocesi di Castellana.
- 91 Amalia Gioia, Niroscia Pagano, Francesca Castanò, Mariano Nuzzo
Patrimonializzare l'abbandono. Lex Olivetti di Marcianise tra memoria industriale, crisi del moderno e prati-che di tutela.

- 101 Antonio Maio
Strutture provvisorie come strumenti di valorizzazione: protezione e fruizione dei Beni Culturali, le catacombe di San Casto a Sessa Aurunca, restauro e fruizione, un caso studio.
- 113 Mariano Nuzzo
Conoscere, interpretare, trasformare. Principi e prospettive della conservazione dell'architettura.
- 129 Giuseppe Pignatelli Spinazzola
Doveva essere splendido davvero. Il contributo di Gherardo Rega alla riscoperta e alla tutela del teatro antico di Napoli.
- 143 Maria Rispoli
I depositi archeologici di Stabiae a Reggia di Quisisana tra conservazione e fruizione.
- 155 Niccolò Rositani Suckert
“Reculer pour mieux sauter” La gabbia del linguaggio.

Recensioni e comunicazioni

- 167 Pasquale Argenziano
In this way we came to Rome, with Paul on the Appian Way - Faithlife Corporation (2024) di G. L. Thompson., M. Wilson
- 169 Mariano Nuzzo
Per la storia e il restauro. Interpretazione dei caratteri dell'architettura - Ed. Gangemi International (2024) di Alessandro Ippoliti
- 173 Antonello Pagliuca
Lina Ghotmeh. The Archeologist of the Future - Ed. Gangemi International (2024) di Chiara Rizzi

175 Premi, concorsi e borse di studio

183 Norme redazionali



Kiev, Majdan Nezaleznosti, Children of War, Banksy, 2022

BETTER SAFE THAN SORRY,
OVVERO REGISTRARE È UGUALE A METTERSI IN
SALVO.
FORME DI SOPRAVVIVENZA DELLA STREET ART.

Anna Luigia De Simone

About: This essay takes as its point of departure Banksy's works in Ukraine and the attempted removal of one of the Hostomel murals, an episode that prompts a reflection not only on the preservation of street art, but also on its ontological status within the contemporary media ecosystem. The author argues that street art can no longer be understood solely as a work bound to its wall-based support; rather, it should be conceived as an intermedial form, shaped through processes of remediation, circulation, and reactivation involving photography, social media, video, and diffuse modes of reception.

From this perspective, video recording assumes a pivotal role: not merely as an ex post form of documentation, but as a dispositif capable of restoring the processual, performative, and relational dimension of the urban intervention, preserving not only its trace but also the possibility of further reactualizations. Video recordings of Banksy's works, as well as those of other street artists, thus connect the street to the web, the local to the global, and the ephemeral moment of creation to a form of medial survival that extends and transforms the work beyond its material erasure.

Tracce d'arte fra le macerie

2-3 dicembre 2022. Sulle più autorevoli testate giornalistiche internazionali su quotidiani, piattaforme, social media e tv, si legge: «People try to steal Banksy mural in Ukraine» (The Guardian); «Group suspected of trying to steal Banksy mural in Ukraine arrested» (cnn.com); «Police foil group trying to steal Banksy mural from Ukraine wall» (bbc.com); «Thieves try to steal Banksy mural from scorched wall in Ukrainian town» (nbc news); «La police ukrainienne déjoue le vol d'une fresque de Banksy» (Le Figaro con Reuters e AFP). Un tam tam di voci fa rapidamente e più volte il giro del globo: qualcuno ha cercato di rubare un Banksy realizzato a Hostomel', centro urbano a circa 24 km da Kiev.

A stento, le rassicurazioni della polizia sull'arresto dei responsabili rasserenano la comunità mondiale, indignata alla vista del muro giallo privato dell'iconico stencil in bianco e nero: ritraeva una donna in vestaglia con bigodini, maschera antigas ed estintore in piedi su una sedia. «Il murale non è stato danneggiato», si affretta a confermare il governatore della regione, Oleksiy Kuleba, che dichiara: «Queste immagini sono, dopo tutto, simboli della nostra lotta contro il nemico, sono storie sul sostegno e la solidarietà dell'intero mondo civilizzato all'Ucraina. Faremo di tutto per preservare queste opere di Street art come simbolo della nostra vittoria»¹.

Era accaduto pochi mesi prima che *il terrorista dell'arte* rivendicasse le iconografie apparse nel Paese sulle rovine di edifici bombardati dall'esercito russo² in risposta alla richiesta «I wonder if it might be a #Banksy or a imitation?» rivolta, tra il 10 e il 12 novembre 2022, dal fotoreporter Ed Ram sul suo profilo Instagram, postandola accanto ad alcuni scatti raffiguranti persone impegnate in attività quotidiane dal forte valore simbolico: un giovane judoka mentre stende al tappeto un uomo somigliante al presidente russo Putin; due bambini che giocano, come su un'altalena, su un cavallo di frisia, ostacolo usato per impedire il transito; una ginnasta con il nastro e un tutore per il collo in equilibrio su una voragine; una ragazza che fa la verticale tra le macerie di un grattacielo; una base mobile per il lancio di missili sovrascritta al disegno di un fallo, fatto a spray e forse già esistente; un uomo barbuto in una vasca da bagno; infine, l'opera poi momentaneamente trafugata.

A rendere significativi il furto tentato e il clamore suscitato non è tanto la sparizione. Distruzioni più o meno programmate, atti vandalici, asportazioni dei frammenti che testimoniano il passaggio dell'anonimo artista di Bristol sono all'ordine del giorno e, in generale, confermano il carattere effimero della Street art. Anche se, in certi frangenti, avvenimenti spettacolari hanno fatto eco a scomparse, crolli, cacce al tesoro e sradicamenti legati al collezionismo, al mercato e al marketing, oltre che al disfacimento e alle demolizioni³. Ciò che sorprende, qui, è la reazione della gente e la discesa in campo dei rappresentanti delle istituzioni politiche, non per condannare un gesto ritenuto tradi-

1 <www.ansa.it>. [4 dicembre 2022].

2 DE GREGORI S., *Banksy. Il terrorista dell'arte. Vita segreta del writer più famoso di tutti i tempi*, Castelvechchi, Roma 2010.

3 Si pensi al video dell'autodistruzione del quadro *Love is in the bin* da Sotheby's a Londra un attimo dopo l'acquisto nel 2018. O a quello dell'asportazione di uno dei suoi topi a Parigi, tra il 31 agosto e il 1° settembre 2019, da ladri muniti di camion da affissioni urbane. Inoltre, già nel 2013 a New York aveva dato vita a un'originale "caccia al tesoro", con la folla scatenata alla ricerca di un'opera nuova al giorno in giro per la città.

zionalmente illegittimo, illegale, barbarico, ma per prendere in carico la responsabilità di una tutela pubblica di un bene che, seppur ancora escluso dalle legislazioni internazionali a salvaguardia dei cosiddetti “beni culturali”, sembra entrato a far parte “d’urgenza” nel patrimonio dell’umanità. In un patrimonio pienamente riconosciuto, “all’unanimità e per acclamazione”, dalla popolazione del pianeta.

Eppure, dinanzi a questi eventi, chiedersi se la sottrazione del segno lasciato sul muro coincida davvero con la perdita dell’opera appare oggetto di un dibattito in esaurimento. È, oggi, largamente accettata l’idea che la Street art, come l’arte al tempo dei media, possa essere ritenuta un discorso complesso basato sulla convivenza di forme testuali differenti. Non più un rifiuto delle tentazioni mercantili e mediatiche, ma il frutto di continue rimediazioni, riconfigurazioni e rilocalizzazioni che affermano e negano la sua innata impermanenza disseminando e archiviando già in partenza le immagini del suo farsi e difarsi, come tessere di una sola entità, su dispositivi e piattaforme eterogenee capaci di attivare sguardi, pratiche e significati ogni volta nuovi⁴.

Sullo sfondo la consapevolezza di una mutata geografia la cui materialità è costantemente integrata, moltiplicata e determinata dall’ambiente mediale. Tanto che, per assurdo, ci si potrebbe interrogare sull’eventualità, per nulla remota, di non riuscire più a riconoscere come opera d’arte un murales di Banksy, o di qualunque street artist, se non dopo averlo incrociato in video, filmati o stories che ne raccontano le fasi processuali, la manifestazione fisica e le modifiche di stato (dovute a interazioni con passanti o internauti). E iniziare a considerare il lavoro a parete come il frammento di una sequenza in una più ampia produzione intermediale. Nelle intenzioni dei protagonisti della Street art, dunque, l’opera esiste, sin dalla concezione, in una dimensione polimorfa che va oltre il muro, supera i limiti dell’iscrizione compiuta al fine di innescare il processo, e continua a vivere dopo la sua cancellazione dalla pelle della città: non in qualità di reliquia (come ad es. per le vestigia di Land art e performance) e nemmeno come memoria o documentazione (ancora sul modello delle registrazioni di Land art e performance), ma in un’estensione in grado di preservarne e rinnovarne la vita attiva. Per tenere insieme i brandelli del reale disgregato del quale gli urban artist si fanno cantori, attraverso capolavori imperfetti, incompleti, moltiplicati, il procedimento prediletto è il videorecording. Una tecnica *user-friendly*, già in uso nella pratica minimalista e concettuale, adoperata, non tanto perché testimonianza che l’opera sia esistita, ma in quei casi in cui la sola fotografia non basta a trattenere tutte le ricadute performative e interattive. Secondo Nicolas Bourriaud: «L’atto del videoregistrare consente di formalizzare azioni e interventi artistici che si ritrovano unificati all’interno del video per fornire modelli di situazioni comunicazionali»⁵. La registrazione «significa e prova la realtà, la concretezza di una pratica talvolta troppo dispersa ed eclatante per esser appresa direttamente»⁶. Non significa che la mediazione offra la stessa esperienza vissuta dal vivo o faccia sparire del tutto l’opera nella sua dimensione materiale. Piuttosto, in-

4 Secondo M. IRVINE: «a form at once local and global, post-photographic, post-Internet, and post-medium, intentionally ephemeral but now documented almost obsessively with digital photography for the Web, constantly appropriating and remixing imagery, styles, and techniques from all possible sources». IRVINE M., *The Work on the Street: Street Art and Visual Culture*, in SANDYWELL B., HEYWOOD I. (a cura di), *The Handbook of Visual Culture*, Berg, London-New York 2012, p. 1.

5 BOURRIAUD N., *Estetica relazionale* (1998), postmedia books, Milano 2010, p. 52.

6 Ivi, p. 83.

dica che l'identità o il suo significato non possa essere completamente realizzato senza di essa⁷. Così, tale materiale non ha più come orizzonte solo il visivo, ma si pone come obiettivo l'interazione presente e futura con l'osservatore in occasione di un possibile *reenactment* che può riattualizzare e modificare i significati del lavoro.

Per la serie ucraina, come già altrove, Banksy non affida alla sola fotografia "l'autentica" della proprio esserci stato⁸. Il medium che sceglie è il video. In particolare, un tipo di ripresa dal taglio documentaristico che segue i vari momenti della produzione: la realizzazione degli stencil in studio, l'affissione, le reazioni della gente, eventualmente, la distruzione. Ma non solo. Nelle sequenze, accompagnate da un commento musicale e condivise sui social, la carica performativa diventa protagonista⁹. E mentre l'arte si fa arte-azione, la videoregistrazione, unica a poterla cogliere, si spinge verso la fiction. Così, figure mai destinate a rimanere sconosciute e nascoste tra le macerie sono pronte a esistere lungo ogni canale di diffusione in una dimensione totalizzante.

Questi filmati più o meno grezzi che svelano il divenire delle forme rappresentano arti inseparabili e potenzialmente infiniti di un corpo multiplo, l'opera, oramai, impossibile da isolare in uno stato di perfezione, contribuendo ad aumentarne dispersione e instabilità. I backstages rubati, le storie e i video postati su Instagram, che spesso funzionano da diari visivi delle progressive trasformazioni dell'intervento o come montaggi e remix iconici, ha affermato Bourriaud, riescono, in questo modo, a caricarsi di un «effetto trailer», quasi «promozionale», rinviando a «uno spazio e ad un tempo assenti dal nostro campo visivo, ulteriore declinazione dell'opera». Stimolano un'interazione che può dislocare e cambiare la percezione e l'esistenza dell'opera, durante una futura riproduzione o una semplice visualizzazione sul telefonino¹⁰. Infine, indicando che l'identità e il suo significato non possono essere del tutto realizzati senza di essi, difendono la speranza di rendere l'opera controllabile, reversibile. Soprattutto, futuribile. In fondo, però, sostiene a tal proposito Groys, questi materiali privi di consistenza fisica finiscono solo con l'evocare la nostalgia di rivedere l'opera «accadere» così come accaduta «realmente» nell'ambiente della vita corporea¹¹.

Celare o cancellare un patrimonio

Dopo l'enorme successo di pubblico e di mercato degli ultimi anni con l'uscita dall'anonimato e il passaggio dall'illegalità alla legalità, con l'ingresso nelle maggiori case d'aste, nelle istituzioni e nei luoghi di cultura, ma anche con il suo ricorso, in apparenza sempre più irrinunciabile, nei programmi di riqualificazione degli spazi urbani e, addirittura, nelle campagne pubblicitarie dei maggiori brand di moda e di design¹²,

7 KAISER P., KWON M., *Ends of the Earth and Back*, in Id. (a cura di), *Ends of the Earth. Land Art to 1974*, Prestel, Munich-Los Angeles-New York 2012, p. 27. Trad. mia, p. 27.

8 Banksy si è affidato a video e documentari ad es. in *Exit through the gift shop* (2010) e *If you don't mask, you don't get* (2020). Sin dal 2004, inoltre, si è servito delle telecamere a circuito chiuso disseminate in musei e città per registrare le proprie azioni: al British Museum; al MoMA, al Brooklyn Museum; e al Metropolitan di New York. Al Louvre ha appeso una Gioconda con lo Smile.

9 Qui, la canzone popolare ucraina *Chervona Ruta*.

10 BOURRIAUD N., *L'effetto trailer*, in «Flash Art», giugno-luglio 1990.

11 GROYS B., *In the Flow* (2016), postmedia books, Milano 2018, pp. 9-10.

12 Nel 21° *Contemporary Art Market Report 2020* di «Artprice», Basquiat è leader delle vendite *online* 2018-

non è più possibile celare o negare il valore culturale della Street art o quanto meno riconoscerne il «valore di civiltà»¹³. Resta difficile pronunciarsi sulla tutelabilità all'interno dei confini mobili del patrimonio culturale dal quale continuano a rimanere esclusi capolavori ampiamente riconosciuti¹⁴. Senza addentrarsi nelle lacune e nelle ambiguità presenti nelle legislazioni statali, per le quali si rimanda ai numerosi studi condotti nell'ambito delle discipline giuridiche, tra le cause che influiscono gioca un ruolo importante l'incompatibilità tra i principi di salvaguardia, le regole della comunità degli street artist (come il diffuso anonimato e la consapevolezza, anche intenzionale, della deperibilità dell'opera) e i diritti dei proprietari dei supporti materiali (ad es. edifici e mura di recinzione)¹⁵.

Rispetto al passato, oggi, sono innumerevoli le iniziative di valorizzazione dedicate a questa forma d'arte – segnale che anche grazie al suo carattere partecipativo abbia conquistato il favore generale – ma, il dibattito sulla conservazione o sulla musealizzazione a tutti i costi delle impronte lasciate dagli artisti nelle periferie e nei centri storici, nei luoghi di guerra e negli spazi istituzionali, raggiunge, a tratti, le vette dell'anacronismo o della violenza, soprattutto se si guarda alla reazione di alcuni dei maggiori esponenti¹⁶. Si pensi ad es. al gesto politico e polemico di Blu che ha affermato il proprio disprezzo contro l'esposizione di murales rimossi dalla sede originale cancellandone alcuni a Berlino (11-12 dicembre 2014) e a Bologna (12 maggio 2016) a pochi giorni dall'inaugurazione delle mostre ivi previste¹⁷.

A far rabbrivire sono i cosiddetti “strappi di murales” che, se per un verso consentono la vendita all'asta, il collezionismo e l'esponibilità in gallerie e musei, per l'altro hanno l'obiettivo di preservare l'opera dal naturale disfacimento, seppur deturpando a loro

2020 e il migliore nel mercato dell'arte contemporanea dell'ultimo ventennio. Tra i nati dopo il 1945 che hanno venduto di più tra 2000 e 2019, Obey e Banksy sono quarto e quinto, mentre tra luglio 2018 e giugno 2019, tra i primi cinque, quattro sono street artist (Obey con 660 lotti, Kaws con 622, Banksy con 550 e Keith Haring con 482).

13 GIANNINI M.S., *I beni culturali*, ora in Id., *Scritti (1970-1976)*, Giuffrè, Milano 2005, pp. 1009-1010.

14 In generale, in Italia, la tutela della Street art sconta l'esclusione dal Codice dei beni culturali e del paesaggio delle opere di artisti vivente o non che non risalgano a oltre 70 o cinquant'anni, per non limitare l'autore vivente a operare modifiche e sfruttare economicamente l'opera, o di consentire un giudizio non affrettato sul suo valore artistico. ALIBRANDI T., FERRI G., *I beni culturali e ambientali*, Giuffrè, Milano 2001, p. 207; CLEMENTE DI SAN LUCA G., SAVOIA R., *Elementi di diritto*, Editoriale Scientifica, Napoli 2019, p. 133. Per un approfondimento sul dibattito sulla tutela della Street art in ambito giuridico si rimanda a: SAU A., *Street art. Le ragioni di una tutela, le sfide della valorizzazione*, in «Federalismi», n. 23, 2021, pp. 149-190. «Le opere di street art rientrano certamente tra i “beni comuni urbani”, ossia quei beni materiali ed immateriali che i cittadini attivi e l'amministrazione, anche attraverso procedure partecipative e deliberative, riconoscono essere funzionali al benessere individuale e collettivo, attivandosi ai sensi dell'art. 118, co. 2 Cost., per condividere con l'amministrazione la responsabilità della loro cura o rigenerazione al fine di migliorarne la fruizione collettiva ovvero l'uso generale (comune) con interventi di varia natura ed intensità, calibrati sulle caratteristiche e sulle esigenze concrete del bene (anche di proprietà privata), concordati e definiti nei c.d. patti di collaborazione». *Ivi*, p. 187.

15 I giuristi che si sono occupati di Street Art – al di là dei temi di rilevanza penalistica – hanno analizzato aspetti afferenti al diritto d'autore e al regime proprietario. In Italia, nel 2020, la Direzione Generale Creatività Contemporanea ha avviato un'indagine al fine di realizzare la prima “mappa italiana della creatività”. Archivi digitali delle opere di Street art sono stati avviati anche dalla Regione Emilia Romagna nel 2011 e dalla Regione Sardegna nel 2013. GRAZIOSI B., *Riflessioni sul regime giuridico delle opere della street art: tutela e appartenenza “pubblica”*, in «Riv. giur. ed.», n. 4, 2016, p. 423.

16 BENATTI F., *La street art musealizzata tra diritto d'autore e diritto di proprietà*, in «Giur. comm.», 2017, p. 790.

17 Nel catalogo Ilaria Hoppe afferma: «Così Berlino ha perso una delle sue icone della Street art, ma ha guadagnato una discussione molto seguita sui media e un dibattito sulle questioni riguardanti la gentrificazione del quartiere». *Street Art-Banksy & Co. L'arte allo stato urbano*, BUP - Bononia University Press, Bologna 2016, p. 27.

volta i muri “dipinti”. Si tratta per lo più di azioni compiute all’insaputa degli autori destinate a eventi espositivi o mercantili non autorizzati che sradicando le opere dai loro contesti le indeboliscono. Ma anche la musealizzazione dei murali in loco, la messa sotto vetro di segni, impronte e grafie entrate nell’immaginario collettivo (tra le altre, la Madonna di Banksy a Napoli) non fa che travisarne il senso interrompendone il dialogo con la vita intorno a sé. Discorso applicabile anche quando si percorre la strada dell’isolamento e della cristallizzazione di interi quartieri dichiarandoli di interesse artistico.

In tutti questi tentativi, ciò che finisce per essere contraddetto è uno tra i principi fondativi della Street art. Che nasce come espressione di un’arte indipendente, spontanea, non regolamentata dalle leggi di alcun sistema esterno, capace di fungere da arma per ogni sorta di attivismo artistico e programmata alla sua stessa fine¹⁸. Con la conseguenza che anche noi, per niente pronti ad accettarne la distruzione, ci sentiamo costretti a farcene una ragione. Oppure, insieme con alcuni artisti, ci accontentiamo, pur di poterla conservare, di accumulare «bombe disinnescate»¹⁹: materiali che nella loro declinazione museale perderanno la loro carica esplosiva.

Memoria e media: dalla strada alla rete

Viene da chiedersi se sia proprio vero che la Street art non si curi di vincere l’eternità e si conceda, con leggerezza, al destino e alla natura effimera, trovando nella vulnerabilità la forza di imporsi come strumento di rinnovamento personale, politico e sociale alla portata di tutti²⁰. O se si tratti, invece, di un linguaggio da sempre attento alla rigenerazione delle sue tracce e all’estensione dell’esistenza attraverso altri dispositivi, molteplici supporti e ulteriori completamenti produttivi, apportati da artista o fruitori anche a distanza di tempo e di spazio. E che la stessa sparizione sia contemplata solo come una delle tante possibilità di trasformazione.

Sin dalle origini, l’arte urbana ha raramente rinunciato a far sopravvivere la memoria di sé e si è affidata al medium fotografico che ne ha garantito lo studio, la notorietà e il ricordo. E la consapevolezza della necessità dello scatto ha inciso sempre più sulla scelta del muro, sulle prime fasi di realizzazione e sulla percezione finale. La fotografia, inoltre, ha contribuito all’accettazione di quest’arte, troppe volte sottovalutata o invisita. Come scrive Cedar Lewisohn: «many viewers of Brassai’s work found it easier to accept his photographs of graffiti as art than to accept the graffiti itself. In this sense, his work encouraged audiences to look at graffiti on the street in a new light: as framing devices for the world, as a parallel voice of the city, and as a modern primitive art that is all around us if we just care to look»²¹. Infine, l’interesse del mercato per produzioni difficilmente vendibili ha alimentato il desiderio dell’opera tramite la sua immagine ripro-

18 TRIONE V., *n* *Artivismo. Arte, politica, impegno*, Einaudi, Torino 2022, pp. 104-139.

19 TRIONE V., *Una brutta abitudine: mostre che tradiscono la volontà degli artisti*, in «Corriere della Sera», 27 settembre 2020.

20 OMODEO C., *Crossboarding: An Italian Paper History of Graffiti Writing and Street Art*, LO/A Edition & Le Grand Jeu, Paris 2014. MAILER N., NAAR N. J., *The Faith of Graffiti* (1974), Harper Collins Publisher, New York 2009.

21 LEWISOHN C., *Street art. The graffiti Revolution*, Tate Publishing, London 2008, p. 30.

dotta, esposta e disponibile in galleria. Così, sostenere che i reportage di graffitismo e di Street art abbiano avuto solo il ruolo di documentazione appare alquanto riduttivo²². Nell'era della condivisione di massa il rapporto con l'immagine fotografica si è ancora modificato. In un periodo in cui le tecnologie e i social media hanno riscritto ciò che intendiamo per spazio urbano – un luogo dove le distanze si annullano, ibrido tra pubblico e privato, tra mondo reale e virtuale, prodotto dell'immaginazione collettiva – anche la notorietà, la diffusione e la riconoscibilità della Street art si sono alimentate, da post a post, da smartphone a smartphone, grazie alla trasposizione mediale delle icografie realizzate sui muri²³. Come scrive Irvine: «Street art since the late 1990s is the first truly post-Internet art movement, equally at home in real and digital spaces as an ongoing continuum, inter-implicated, inter-referenced, the real and the virtual mutually presupposed. This phenomenon is partly generational and partly a function of ubiquitous and accessible technology in cities. Inexpensive digital cameras and laptops join the Web's architecture for do-it-yourself publishing and social networking in a highly compatible way. Street art as a global movement has grown unconstrained through Web image-sharing and multiple ways of capturing and archiving ephemeral art»²⁴.

Secondo “RJ” Rushmore, giovane editor del blog Vandalog, riferimento teorico per artisti come Banksy, Obey, Faile, Herakut, Barry McGee, Adam Neate, Judith Supine, Twist, Swoon, gli street artist non si limitano a intendere il web come canale di diffusione diretto a un pubblico distante. La circolazione delle immagini su internet definisce la stessa street art influenzando le masse a riconoscerla. Con la conseguente sostituzione delle opere tradizionali con le foto viste online e dell'esperienza fisica con quella mediale. A tal proposito Waclawek scrive: «On the one hand, the use of the internet promotes a sense of inclusion through distribution, which for artists means invitations to participate in projects and exhibition and a much wider audience base. On the other, while the work can be accessed by a greater number of people, by virtue of the medium, it also distances the viewer from it. By mediating a personal engagement with the work, the internet dilutes the viewing experience»²⁵.

Addirittura, c'è chi sostiene che il nuovo ambiente “naturale” della Street art sia proprio internet e che molti street artist usino le bacheche dei social come spazi pubblici²⁶. Le foto che vengono scattate dall'autore del pezzo o dai passanti per essere caricate in rete non fungono da semplici documentazioni, ma finiscono per divenire parte dell'opera incontrata per strada, e vengono allo stesso modo interpretate e modificate dagli utenti. In molti casi, si comportano come un diario visivo che accompagna le progressive

22 Sulla Land art e fotografia si rimanda anche a D'ANGELO P., *Estetica della natura*, Laterza, Roma-Bari 2003.

23 Sono in atto diverse sperimentazioni di AR (Augmented Reality) e di ubicomp (computazione ubiqua) che permettono, grazie ad app, computer, smartglass, set-top box e PDA (Personal Digital Assistant), di accedere ai graffiti digitali (tra gli altri quelli di Escif e di INSA e, tra le app, Mark AR). L'incrocio tra reale e virtuale è presente in sperimentazioni con raggi infrarossi, sistemi di computer vision e proiettori (mobispray.com) o di graffiti animati per il web, unione di GIF e muri reali (Google street art nel 2014). Street artist, come Felipe Pantone, hanno prodotto opere virtuali con simulatori e visori di VR (Virtual Reality), che ampliano l'utilizzo di materiali, tecniche e superfici (ad es. il simulatore Kingspray Graffiti VR). PIETROMARCHI B., voce *Graffiti digitali*, in *Enciclopedia dell'arte contemporanea Treccani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2021, v. 3, p. 283.

24 IRVINE M., *The Work on the Street*, cit., p. 26.

25 WACLAWEK A., *Graffiti and Street art*, Tahmes & Hudson, London 2011, p. 179.

26 GLASER K., *The Place to Be for Street Art Nowadays is no Longer the Street, it's the Internet*, in SOARES NEVES P., DE FREITAS SIMÓES D. (a cura di), *Street Art & Urban Creativity*, «Scientific Journal», n. 1, 2015.

mutazioni del segno originario ed è interrogabile inserendo specifici hashtag, commentabile, rilanciabile, alterabile. In altri, come diari di viaggio che seguono il processo creativo dall'atelier alla strada e fino alla rete. In altri ancora, integrano le mappe dei *locative media* ponendo in dialogo fisico e digitale²⁷. E in alcune esperienze consentono a tutti di entrare nell'opera producendo contenuti e fornendo i propri scatti che danno vita a fotocollage collettivi (si pensi ad es. al caso di JR).

Archivi del reale

Se la fotografia riesce a estendere i confini dell'opera, non convince la sua sopravvalutazione ai fini dell'archiviazione o della sopravvivenza e della riattivazione della Street art nella sua peculiare dimensione pluritestuale e performativa: evidente, la semplificazione attuata dal medium fotografico nel metterne in immagine il processo creativo e la difficoltà a restituirne i continui passaggi di stato. Scrive Caputo in *Fast or die* riferendosi al lavoro di Alex Fakso, le sue fotografie «document the extreme and elusive discipline of graffiti, yet they are also revealing that the final work is sometimes marginal compared to the experience itself. An individual and radical performance that only few can share, only few can portray»²⁸. Nel libro *Getting caught. Storie di writer in fuga*, inoltre, si legge: «Non sempre una fotografia vale più di mille parole. Alcune volte non fa neanche parte del racconto. Spesso, gran parte della documentazione visiva sulla storia dei graffiti non coglie gli aspetti più interessanti di questa cultura. Le foto mostreranno l'evoluzione dello stile e della tecnica. Vi parleranno di un nome, ma difficilmente riusciranno a raccontarvi l'esperienza di una persona e cosa la spinge a uscire di casa, notte dopo notte, alla ricerca di un posto in cui dipingere»²⁹. Siamo dinanzi a una costellazione d'interventi impossibili da isolare, preservare e contemplare in uno stato di perfezione. Organismi instabili che necessitano di essere ricordati, documentati, moltiplicati, ampliati e riattivati a ogni stadio del loro essere. Sostiene Bourriaud: «Fra le riprese e il film, fra le immagini a venire e le immagini già realizzate, fra l'opera e la sua diffusione, si situa il campo effettivo dell'arte odierna, fatto di immagini che sopravvivono fra le immagini: oggetti da intervallo, punti di sutura per un reale disgregato»³⁰. È il dispositivo che meglio si adatta a unificare tale esperienza, a conservarla nella sua complessità linguistica, temporale e spaziale sembra essere il videorecording: procedimento e prodotto audiovisivo fondato sull'acquisizione sincronica di suoni e immagini, o di sole immagini, in sequenza.

Contraddistinto da un'adesione programmatica, a volte esibita, nei confronti degli eventi che registra, si distingue dalle riprese cinematografiche per la rinuncia (o l'estrema riduzione) a montaggio, regia e postproduzione, che restano in capo all'autore (o alle poche indicazioni date all'operatore). Qualità che, da fine anni Sessanta, lo ha reso il medium privilegiato alla documentazione di pratiche artistiche dalla natura effimera

27 Si pensi ad es. a *Google street art project*, nata per portare l'esperienza ad alta definizione del patrimonio visuale urbano sul web, o a *Google night walk*, progetto più complesso sul piano tecnologico e mediale che propone un percorso notturno interattivo.

28 CAPUTO A., in FAKSO A., *Fast or Die*, Damiani, Bologna 2011, p. 83.

29 AKAI R., *Getting caught. Storie di writer in fuga*, Whole Train Press, Roma 2014, p. 11.

30 BOURRIAUD N., L'effetto trailer, cit.

o diffusa (installazione, performance, Earthworks, pratiche collettivistiche, mostre e, ovviamente, Street art) colte in fase di realizzazione, di svolgimento o di disfacimento. Ma sono state maneggevolezza, neutralità e capacità di trasmissione diretta su un monitor (tv, computer, smartphone, tablet ecc.), in principio garantite dal meccanismo del videotape e conservate anche nel passaggio dall'analogico al digitale, ad aver consentito alla videoregistrazione di partecipare alla contemporanea democratizzazione del processo di produzione d'immagini, mantenendo, attraverso ogni dispositivo, quel "carattere di docilità a fissare il flusso di vita in una sorta di eterno presente" intuito da Renato Barilli, tra i primi in Italia ad analizzare ed esporre il videorecording d'artista³¹.

Nell'orizzonte delle arti, se ne può individuare l'esordio con le sperimentazioni compiute dagli artisti (Nam June Paik, Andy Warhol, Bruce Nauman) all'uscita sul mercato di videocamere poco ingombranti (a metà anni Sessanta): esercizi registrativi quasi privi di editing, eredi del cinema delle origini³². A rendere diversi i videonastri dalle bobine filmiche (legate all'attesa dello sviluppo) era stato, da subito, il rapporto di specularità tra azione reale e registrazione, dovuto all'immediata visibilità delle scene sullo schermo. Un effetto che, per un verso, ha contribuito al credo nella trasparenza del mezzo e nel suo valore testimoniale, tra le poetiche del Postminimalismo e del Concettualismo (Land art, Azionismo viennese), per l'altro ha suscitato interrogativi sul grado di falsificazione innescato dall'osservazione di un inquietante doppio della realtà in atto o dalla consapevolezza della presenza di un'apparecchiatura, esplorati soprattutto dalla Videoarte.

In seguito, la documentazione dell'arte, pur non essendo arte, ne ha preso il posto (in mostre come *Prospect 68*, 1968; *Live in your head: When attitudes become form*, 1969; *Information*, 1970) e i suoi archivi (foto, film, videocassette) sono stati riconosciuti "macchine per trasportare il presente nel futuro"³³. Da fine anni Novanta, con l'Arte relazionale e il Posthuman, il videorecording è diventato necessario perché tiene, nel suo ambiente mediale (*milieu*), "il concentrato dell'opera, suscettibile di vedersi diluito in contesti eterogenei d'esposizione"³⁴; e (come il piano sequenza che avvicina il film al videorecording) ha insegnato a considerare formazioni unitarie l'accostamento di componenti separate o diacroniche (installazioni e mostre).

Nel 21° sec., le operazioni più comuni su un dispositivo videocamera (recording, rewind, play, fast forward, pause, stop ecc.) sono entrate nella quotidianità. Il videorecording e il self-videorecording funzionano da archivio dell'esistenza e da segno dell'esistenza capace di sostituirsi a essa (grazie alla traccia selezionata per essere riprodotta in presenza o condivisa on-line). Per gli artisti, le videoregistrazioni si comportano come: protagoniste (soggetto, nucleo, capitolo di un lavoro); propaggini (reportage di sopralluoghi, frammenti preparatori, registrazioni in progress, riproduzioni ex post, destinati al museo o alla rete); e raccordo di opere divenute complesse (disseminate nello spazio e nel tempo, esito della convergenza di numerosi media) che si ritrovano riunite nella dimensione video pronte a essere conservate o riattivate. Tanto, secondo Bourriaud: «L'umanoide ordinario abita l'arte in video (...). La videocamera diventa uno strumen-

31 BARILLI R., Il "video-recording", 1970, in Id., *Informale Oggetto Comportamento. La ricerca artistica negli anni '70*, 1979, p. 87.

32 Si pensi alle prime pellicole di Warhol e ai suoi *Screen tests*, 1964-66.

33 GROYS B., *In the flow*, cit., p. 166.

34 BOURRIAUD N., *Estetica relazionale*, cit., p. 83.

to per intervistare (...). Il video riveste lo stesso ruolo didattico che aveva lo *schizzo* nel XIX secolo [...] accompagna gli artisti. (...) Informa anche sul processo di lavoro (...). La maneggevolezza del video ci può indurre anche a considerarlo il sostituto dislocato di una presenza. (...) Però influisce anche sulla nostra vita quotidiana grazie alla diffusione della telesorveglianza»³⁵.

Le videoregistrazioni del processo di creazione dei murales di street artist come Vhils, JR, Banksy sono pensate per mettere in connessione la strada con la rete, in modo che in diretta si possa spiare, intervenire, commentare, consigliare, mettendo in connessione locale e planetario, fisico e mediale. Ma allo stesso tempo consentono di tramandare quel momento vissuto in dimensione *phygital* come se riaccadesse ogni volta che lo si rivive in riproduzione. I filmati girati a ogni intervento, registrano la prima ricognizione sul territorio, si fanno archivio dell'incontro con i passanti che vengono, così assorbiti dall'opera, sono testimoni dell'elaborazione progettuale e della progressiva realizzazione. E, infine, fungono da veicolo di proiezione del messaggio che, nella sua moltiplicazione e indeterminazione, viene reso universale, e a suo modo duraturo, grazie ai social network e alla rete in quanto spazi "reali" di autorappresentazione.

Una volta entrate nel flusso, sostiene Groys, le opere d'arte agirebbero come frammenti della mediasfera, la contemporaneità troverebbe il proprio modo per soddisfare l'antica aspirazione all'assoluto degli artisti e noi risolveremmo ogni questione di tutela e conservazione³⁶. Eppure, anche la fiducia verso l'infallibilità di internet non sembra soddisfare i termini di una, seppur parziale, salvaguardia, mentre a essere attuato è uno schiacciamento sul presente che finisce per cancellare materiali indiscriminatamente³⁷. L'obsolescenza di social networks come Fotolog o Myspace, il declino di Yahoo e Flickr anticipa il destino di Facebook, Instagram, Pinterest, Tik Tok. Con la conseguenza che le nuove leve si troveranno a riproporre opere e ricerche di un passato anche recente, semplicemente perché non avranno più avuto accesso a quelle immagini, a quelle memorie sparite da internet.

Il videorecording, invece, si fa corpo tecnologico musealizzabile capace di accogliere e riattivare codici e gesti, divenendo interfaccia mediale di un ambiente pluridimensionale per coloro che condividono l'idea del pubblico come interlocutore del processo creativo e dell'opera come durata non abbracciabile con un unico sguardo e non confidabile nello spazio e nel tempo tradizionali. Dove la videocamera incarna contemporaneamente l'occhio dell'artista e quello dei fruitori, mentre l'opera finisce per incarnarsi nella videoregistrazione come in un *milieu* capace di tenere insieme la totale instabilità del sistema e di inseguire la dinamica evolutiva di tutte le estensioni³⁸.

35 BOURRIAUD N., *Estetica relazionale*, cit., pp. 82-83.

36 GROYS B., *In the Flow*, cit., p. 9.

37 ECO U., *La memoria vegetale e altri scritti di bibliofilia*, Bompiani, Milano 2011.

38 RANCIÈRE J., *Ce que "medium" peut vouloir dire: l'exemple de la photographie*, in «Appareil», n. 1, 2008, p. 135.



IL MENABÒ EDIZIONI

Via Appia 108, 81028 S. Maria a Vico (CE)

E-mail: ilmenaboedizioni@gmail.com

C.F. 93071230614

Monèrè

Periodico annuale

ISSN 2704-7806

Rivista scientifica

Stampato presso PressUp S.r.l.

Via Caduti sul Lavoro, 01036 Zona Industriale Settevene, Viterbo (VT)

Aprile 2026