

# FAREDE©RAZIONE

Quaderni di discussione sui temi del decoro in arte • numero 27 • maggio/giugno 2016  
[www.faredecorazione.it](http://www.faredecorazione.it)



## Sommario

EDITORIALE • Pubblico e privato	1
AMBROSE BIERCE • Pittura	2
MARCO LAZZARATO • <i>Street Art</i> e accattonaggio culturale	2
ENRICO MARIA DAVOLI • Muralismi a Reggio Emilia	3
BEATRICE GIANNONI • Modellare con il pennello	4
MOSTRE • <i>Street Art</i> , Bologna • William Kentridge, Roma	7
In ricordo di Khaled al-Asaad (1932-2015)	8
<i>Le immagini di questo numero</i>	8
<i>Redazione e contatti</i>	8

## EDITORIALE • Pubblico e privato

Sempre più spesso, nella civiltà dei media interattivi e portatili, le dimensioni del “pubblico” e del “privato” s'intrecciano e collidono. Il panorama delle arti non fa eccezione: manca un dibattito serio, il dovuto rigore nel far corrispondere le parole alle cose. Se ne gioverebbero tutti quei contesti urbani che quotidianamente vengono chiamati ad ospitare i manufatti di una *Public Art* che di pubblico ha, in realtà, solo la collocazione, come quando si parcheggia l'automobile in strada anziché in garage.

Gli innumerevoli dipinti, sculture e conglomerati vari, ora temporanei, ora permanenti, ora temporanei salvo diventare poi permanenti, che passano per *Public Art*, sono quasi sempre la versione, semplicemente aumentata di scala, di immagini già confezionate in precedenza sotto uno statuto privatistico. Lo statuto, cioè, dell'artista che crea in funzione di un non meglio specificato “pubblico” per renderlo edotto sulla propria personale visione del mondo, ma che non ha né la volontà né gli strumenti per trascendere tale visione, rimodellandola in funzione della comunità civile. Che è poi il solo vero pubblico a cui una *Public Art* degna di questo nome possa rivolgersi.

Uno slogan sessantottino recitava che “il privato è politico”. Ossia, in buona sostanza, che il giudizio non cambia se, ciò che si fa, lo si fa in piazza o in casa propria. Non c'è niente di più falso di questa massima sedicente rivoluzionaria. È a questa visione nostalgica, che fa di ogni erba un fascio e domanda non si sa bene a chi ogni responsabilità civile, che la *Public Art* della fantasia al potere ritorna sempre. Ma il luogo del conflitto non coincide quasi mai - e tanto più in arte - con quello della sua risoluzione. ΔΔΔ

## AMBROSE BIERCE • Pittura

*Scrittore ed aforista statunitense, Ambrose Bierce (1842-1914) è una figura-ponte fra otto e novecento, e il suo umorismo è per certi aspetti ancor più sarcastico e paradossale di quello di Oscar Wilde, che per quell'epoca rappresenta un modello di riferimento, e tanto più in materia artistico-estetica. La voce "Pittura" che qui pubblichiamo è tratta dalla raccolta di brevi definizioni pubblicata da Bierce nel 1911, The Devil's Dictionary (tra le edizioni italiane: Il dizionario del diavolo, a cura di G. Almansi, Milano, Guanda, 2010).*

Pittura: l'arte di proteggere superfici piane dall'atmosfera e di esporle alla critica.

Anticamente, pittura e scultura apparivano combinate nel medesimo lavoro, in quanto gli antichi dipingevano le loro statue. Al giorno d'oggi, la sola alleanza fra le arti sta nel fatto che il pittore lavora di intaglio sulle tasche del cliente. ΔΔΔ



## MARCO LAZZARATO • Street Art e accattonaggio culturale

Nella lingua italiana, spesso e volentieri l'uso di termini anglosassoni permette di sottrarre le parole alle loro aree semantiche tradizionali, impedendo ogni seria valutazione in merito alle cose di cui si sta parlando. Se dico *Arte di strada*, il riferimento semantico è all'arte da fiera di paese, la cui figura deputata è il saltimbanco, artista forse, ma sicuramente cialtrone, perché se non cattura le simpatie dei passanti il suo cappello non si riempie di monete. Se invece anglicizzo la definizione in *Street Art*, ho un "piede di porco" con cui aprire un varco nello steccato dell'accattonaggio ed accedere così all'arte colta e ai suoi prestigiosi e lucrosi luoghi deputati. In musica, tutti distinguono la differenza fra Salvatore Accardo ed un violinista girovago e nessuno penserebbe, solo coniano la definizione *Street Music*, di organizzare a beneficio del secondo dei due un concerto alla Scala, accompagnato magari da qualcuno che canta sotto la doccia (*Shower Singer*, potrebbe essere la definizione).

Questo è il primo paradosso che riguarda le arti figurative, duramente colpite dalle cannonate della Pop Art, altra mistificante definizione anglosassone militarmente imposta sul finire del '900. Premesso questo, uno sguardo d'insieme al fenomeno *Street Art* denota come esso segua pedantemente la pista aperta proprio dalla Pop Art, marciando sull'equivoco di una snobistica arte colta, che si costruisce un'idea retorica e di maniera intorno alla cultura popolare con la quale - a parole - vorrebbe interagire. Le opere in oggetto si possono qualificare decisamente come "pittura", nel senso che hanno standard ideativi ed esecutivi spesso molto raffinati e logiche propositive (teorie, giustificazioni, finalità) decisamente non popolari, cioè sempre ispirate dalla cultura accademica e "tarate" sulle dinamiche dell'arte "ufficiale", ovvero sistema delle installazioni, circuito dei musei, rapporti con le gallerie, attenzione alle quotazioni di mercato, eccetera.

La definizione *Street* deriva dal fatto che i luoghi in cui essa si esplica sono i muri e l'arredo delle periferie urbane delle megalopoli europee e statunitensi. Non si tratta però di un fenomeno autoctono che, partendo dal basso, conquista i vertici della cultura artistica ma, al contrario, di un'operazione di vertice, che persegue i propri fini elitari operando coercitivamente sulla base. Non abbiamo cioè di fronte i giovani neri di Harlem, che sfuggono al degrado e all'isolamento culturale scarabocchiando le metropolitane di New York - tale almeno era il mitologema originario da cui questa *Art* scaturiva - ma i pedanti seguaci delle avanguardie del

secondo dopoguerra. Seguaci che ne perpetuano i dogmi, acquisendo i loro nuovi strumenti operativi dal “vandalismo” urbano.

Proprio questa radice “vandalica” fa della *Street Art* non un'arte pubblica ma, ancora una volta, un'arte privata, frutto delle personali ossessioni dei suoi autori, imposta abusivamente al pubblico: dove l'abuso sta, di fatto, sia nella non richiesta installazione delle opere da parte dei fruitori, sia nella violazione degli espliciti divieti comunali sulla loro esecuzione nei luoghi interessati. Anche sul piano dei contenuti siamo lontani da una vera e propria arte pubblica perché, pur essendo molte opere estremamente raffinate nella loro esecuzione, la loro forma è ispirata da una stucchevole idea di degrado urbano, spesso corroborato proprio dalla presenza delle opere stesse, e i loro contenuti non vanno al di là di un manierismo sociologico desunto dai luoghi comuni anarcoidi di una sottocultura giovanile, che gioca alla rivolta per sottrarsi alle proprie responsabilità civili (è più facile e divertente bruciare un cassonetto “per protesta”, che progettare e proporre un piano urbanistico più vivibile).

Che il fenomeno nasca nelle scuole d'arte anziché dalle strade, lo testimonia la simmetrica cura con cui i vari autori coltivano i rapporti con le istituzioni artistiche deputate - cioè gallerie e musei - rispetto all'apparente spontaneità dei loro interventi stradali. In ultima analisi, non si può fare a meno di constatare come l'intero movimento sia da ascrivere ad una sottocultura urbana, i cui orizzonti non vanno oltre i quattro palazzoni di periferia in cui si manifesta. Sarebbe interessante mettere alla prova questi artisti in un ambiente rurale o in un pittoresco paesino di montagna. ΔΔΔ

### ENRICO MARIA DAVOLI • Muralismi a Reggio Emilia

Nel corso dei due ultimi anni, la città di Reggio Emilia ha assistito al compiersi di due eventi di pittura murale, di gusto e di livello molto diversi tra loro: il primo fallimentare e fuorviante, il secondo sorprendentemente ben elaborato e condotto. Il caso ha voluto che le vie cittadine elette a teatro delle due operazioni siano molto vicine sulla mappa della città, cosicché il passante può, in pochi minuti, spostarsi da questa a quella e confrontare in tempo reale i risultati delle due diverse esperienze. Ad ulteriore conferma, se ce ne fosse bisogno, del fatto che la vera discriminante per giudicare della bontà di un'opera d'arte non è nel procedimento tecnico in sé e per sé, ma nella bontà dell'invenzione figurativa. Vi è anche da osservare che, per una volta, la città di dimensioni medio-piccole risulta addirittura più chiara e paradigmatica della grande città nel mettere in scena un contrasto, un'alternativa secca tra due modi opposti di fare la stessa cosa. Solo apparentemente la stessa cosa.

Via Malta, una stretta strada in pieno centro storico costeggiante il lato destro di palazzo San Giorgio, sede della Biblioteca Comunale “Panizzi”. Nella tarda primavera del 2014, nello spazio di poche ore, un gruppo di *writers* ricoprono tutto l'affaccio a pian terreno del palazzo con un terrificante graffito nel più puro stile bombolettario tipico degli anni '80-'90 del secolo scorso: *lettering* cifrato, comprensibile - ammesso che davvero vi sia qualcosa da capire - solo agli iniziati, colori urlati, elettrici, grossolanamente contornati e rilevati. Intervallati lungo tutta la parete, i ritratti alti due metri, ricalcati dall'iconografia ufficiale, di reggiani famosi nel mondo della cultura e dell'arte, da Antonio Ligabue a Pier Vittorio Tondelli. È come se, per un prodigio di dislocazione spazio-temporale, un tratto del muro di Berlino fosse improvvisamente risorto nel centro storico di una città della pianura padana, imbrattando un palazzo soggetto - almeno sulla carta - alla salvaguardia prevista dalle leggi vigenti in materia di patrimonio artistico e storico. L'aggravante è che non si è trattato di un'operazione clandestina o semiclandestina, ma bensì voluta ed avallata, con giustificazioni risibili, dall'Amministrazione Comunale, nel generale silenzio-assenso di tutte le espressioni politiche e culturali cittadine, tranne poche voci isolate.

La cosa ha dell'incredibile se solo si pensa che, pressoché simultaneamente, Confedilizia ha realizzato, pubblicizzato e diffuso in tutta Italia un “Decalogo antigraffiti” che cerca di far fronte, facendo appello agli anticorpi che ogni compagine sociale dovrebbe avere in sé, al fenomeno del vandalismo grafico<sup>1</sup>. Come dire che, mentre la più importante organizzazione italiana di proprietari di immobili si attiva per difendere il patrimonio sia pubblico sia privato da chi lo deturpa, vi sono amministratori che addirittura avallano tali comportamenti, di fatto promuovendo la sottocultura e la disinformazione sul tema.

Trasferiamoci in via Gazzata, poco più in là in direzione del primo anello della circonvallazione, dove sorge il Liceo Classico “Ariosto”, costruito negli anni '60 del secolo scorso in uno stile razionalista sobrio e dignitoso ma abbastanza stridente con gli edifici attigui, soprattutto per quanto riguarda il massiccio

<sup>1</sup> Il documento è scaricabile dal sito [www.confedilizia.it](http://www.confedilizia.it). Un ringraziamento ad Annamaria Terenziani, presidente di Confedilizia Reggio Emilia, per le preziose informazioni.

parallelepipedo corrispondente al vano della palestra scolastica. Ebbene, con una decisione ben ponderata in tutte le sue fasi, gli studenti del liceo, tramite i loro rappresentanti e col coinvolgimento del consiglio di istituto e di varie realtà cittadine, anche nel ruolo di sponsor, hanno messo a punto un programma iconografico imperniato sulla cultura greca, affidandone la realizzazione ad un gruppo di *writers* che hanno adattato i propri strumenti di lavoro e le proprie attitudini iconografiche e stilistiche, al luogo e al tema prescelti. In capo a due settimane di lavoro, col supporto di impalcature che hanno permesso di decorare uniformemente, in modo professionale, tutta la parete della palestra scolastica prospettante su via Gazzata, a fine maggio 2015 si è potuto inaugurare il murale intitolato *Tra Atena e Prometeo: la conoscenza*.

L'opera è scandita dal binomio cromatico di arancio-mattone e nero, che riesce sia nello rievocare il registro cromatico della pittura vascolare greca, sia nell'accordarsi col tono generale degli edifici rinascimentali e sette-ottocenteschi prospettanti sulla via, in particolare l'attigua chiesa di Sant'Agostino. Nulla di troppo rigorosamente archeologico, anzi ci sono varie soluzioni che strizzano l'occhio al fumetto e alle culture giovanili in genere. Tutto in modo molto discreto però, con buona misura compositiva, anche se la tendenza all'*horror vacui* ha rischiato qua e là di prendere il sopravvento. C'è da prevedere che, col progressivo sbiadire dei colori, il murale contribuirà sempre di più ad armonizzare la grande parete cieca in cui si iscrive, con lo spazio urbano circostante ritmato per lo più da finestre, cornici e marcapiani.

Non proviamo nemmeno a ricordare i nomi di coloro che si sono prodigati nella realizzazione delle due opere appena descritte, tanto più che i *nicknames* di rito dicono ben poco. La cosa interessante è che esecutori cresciuti ed educati attingendo alle stesse fonti, avendo lo stesso immaginario di riferimento, abbiano prodotto lavori diversissimi, quasi incomparabili tra loro. Nel primo caso, perdendosi in stereotipi consunti e prevedibili, grazie anche all'oggettiva complicità di una committenza non all'altezza del proprio ruolo; nel secondo, pervenendo ad una formulazione certo perfettibile ma suggestiva ed efficace, con l'aiuto determinante di una committenza competente ed aggiornata, a dispetto (o non, piuttosto, in ragione?) dei riferimenti culturali antichissimi, canonici, che ne hanno indirizzato le scelte. ΔΔΔ



### BEATRICE GIANNONI • Modellare con il pennello

Il mestiere del decoratore e quello del pittore da cavalletto comportano tecniche apparentemente identiche ma spesso, alla prova dei fatti, diametralmente opposte. Al cavalletto, il disegno è quasi sempre ridotto in scala e realizzato a mo' di schizzo modificabile in corso d'opera; in decorazione tutto dev'essere concepito in scala 1:1, e la fase progettuale su scala ridotta serve a stabilire e verificare la funzionalità strutturale ed estetica del prodotto finale.

Per il pittore-pittore come per il pittore-decoratore, la fase di stesura procede dai piani più arretrati verso quelli più prossimi all'osservatore, giustapponendo in maniera corretta luci ed ombre (ovvero il chiaroscuro) per dare forma agli oggetti rappresentati. Ma mentre il primo dei due, potendo permettersi personali licenze interpretative e giocare con i contrasti cromatici, ha la libertà di stemperare via via sulla tavolozza un'ampia gamma di tonalità, il secondo, condizionato com'è dai vincoli dell'illusorietà e dai metri quadrati giornalieri da realizzare, deve operare secondo una tecnica che, come in tutte le pratiche artigianali, omologa e organizza il lavoro in base a schemi ben precisi.

In una struttura architettonica dipinta, il disegno - inteso come progetto - è di fatto l'ossatura portante



dell'intero lavoro, e la tracciatura su muro, che anticamente veniva eseguita “a giornata” su porzioni di intonaco fresco, ne è la forma definitiva. Il pittore-decoratore traduce il segno grafico, che descrive concettualmente l'oggetto e la sua posizione nello spazio, in rappresentazione illusoria, avvalendosi di un sistema chiaroscurale codificato. In questo senso, determinare l'intensità della luce e la direzione da cui essa proviene è il primo, fondamentale passo da compiere per disciplinare gli elementi della decorazione e il modo in cui essi vengono percepiti dall'osservatore.

Nella realtà, le condizioni di luce sono estremamente mutevoli: sui prospetti degli edifici esse risentono dell'ora, dalla stagione e delle condizioni meteorologiche; negli interni, a queste variabili subentrano l'illuminazione artificiale e le caratteristiche dimensionali e di posizione delle aperture verso l'esterno.

Per rendere efficacemente l'illusione di trovarsi di fronte a veri elementi architettonici in stucco o pietra, occorre conformarsi ad una fonte di luce ipotetica, convenzionale, che possa essere presa per buona in qualsiasi situazione. In particolare, le condizioni di luce diffusa, in una giornata di sole velato e di mezza stagione, rappresentano la soluzione ideale per riuscire ad ottenere ombre né troppo forti (come in pieno sole) né troppo deboli (come avviene in condizioni di cielo coperto), né troppo grandi (come in estate) né troppo piccole (come in inverno).

La distinzione tra ombre proprie ed ombre portate è un altro elemento importantissimo. Le prime nascono sull'oggetto quando questo non è direttamente investito dalla luce e a loro volta, insieme alle lumeggiature (cioè i toni chiari delle parti in luce), determinano la forma dell'oggetto stesso, dando l'illusione della tridimensionalità. Le ombre portate sono quelle che l'oggetto proietta sul piano sottostante e, se dipinte correttamente, ne stabiliscono l'oggetto e le dimensioni illusorie. In realtà, anche le ombre portate sono soggette alle varie posizioni che il sole assume nel suo transito, ed è per questo che nelle facciate dipinte si adotta generalmente l'inclinazione standard di 45°.

Una volta tracciati gli ingombri (cioè i contorni) esterni degli elementi decorativi (quadrature, cornici ed ornati) si procede alla stesura dei colori di fondo. Negli edifici più antichi è d'obbligo ripristinare le tonalità originali, e l'artista deve avere particolare sensibilità e cultura cromatica per individuare, tra ciò che il mercato offre, i colori più opportuni, eventualmente modificandoli e correggendoli. Nel caso di decorazioni *ex novo*, o comunque laddove non vengano particolari vincoli conservativi, l'operatore dovrà a maggior ragione scegliere le tonalità in base a precisi criteri di dominanza e intensità cromatica, per ottenere un insieme armonioso.

In Liguria e nel basso Piemonte, gli elementi aggettanti sono per tradizione del *color di stucco*, ovvero un bianco avorio più o meno tendente al giallo ocra, mentre il colore del muro di fondo varia dal rosso ossido, al rosa, a tutta la gamma delle terre rosse e gialle, fino a quelle verdi. Più rari i fondi grigi o azzurri. Nei casi di partiture più complesse, i colori possono essere più di due e il *color di stucco* può variare fino a caratterizzarsi come una finta - o, negli interni, vera - doratura.

Una volta stesi i fondi, con le lenze e gli spolveri si provvede a tracciare le modanature e i dettagli interni. Da questo momento in poi si dovranno “far uscire” i finti stucchi dalla parete: il tutto attraverso una tecnica semplice e ripetitiva, estremamente codificata, adatta alle esigenze di cantiere (tempi di esecuzione, metrature da ricoprire, più persone al lavoro e quindi “mani” diverse) e, in particolare, alla pianificazione dell'effetto *trompe-l'oeil*.

Il chiaroscuro viene risolto, salvo rare eccezioni, avvalendosi di quattro tonalità scure e di due chiare. Nel gergo dei decoratori esse prendono il nome, per quanto riguarda le ombre, di *primo*, *secondo*, *terzo scuro* e *bus* (termine probabilmente derivato dal dialetto piemontese); per quanto riguarda le parti in luce, di *lume* e *relume* (detto anche *lume bello*). Infine, si hanno la *prima* e la *seconda ombra portata*. Anche la posa delle varie tonalità sul disegno si dà secondo una sequenza ben precisa: *primo scuro* - *lume* - *prima ombra portata* - *secondo scuro* - *terzo scuro* - *seconda ombra portata* - *relume* - *bus*.

Il *primo scuro* è appena più scuro della tinta di base (per ottenerlo, generalmente si aggiungono terre naturali o bruciate a seconda del tipo di tonalità, calda o fredda) e lo si sfuma nella parte in cui l'ombreggiatura si perde nella tinta di base. Sopra di esso viene posato il *secondo scuro*, a sua volta sfumato nel precedente, in maniera da rendere il progressivo intensificarsi dell'ombra.

Il *terzo scuro* viene usato per marcare i “soffitti”, ovvero gli spessori delle parti aggettanti che, nella visione dal basso, vengono percepite in scorcio. Negli apparati decorativi complessi, con forti aggetti ed ornati in altorilievo, questo colore viene usato anche come terza gradazione delle ombre proprie e, analogamente a queste, sfumato.

Le ombre proprie si preparano aggiungendo via via le terre scure in questo modo: a partire dal *color di stucco* di base si produce una quantità di *primo scuro* adeguata alla superficie totale da realizzare, una parte

di tale quantità viene ulteriormente addizionata di terre scure per ottenere il *secondo scuro*, e così via, fino a ricavare anche il *terzo scuro* e il *bus*.

I due toni di luce, cioè *lume* e *relume*, si ottengono addizionando di bianco il *color di stucco*. Collocati su margini e superfici, essi simulano la luce che investe gli oggetti e sono i più delicati da eseguire: se troppo forti “sparano”, se troppo deboli (visti dalla strada dove normalmente l'osservatore si trova) tendono a scomparire.

Il *lume* viene posato, come si è detto, subito dopo il *primo scuro*: in questo modo l'oggetto è già descritto sommariamente con le sue luci ed ombre e questa prima fase già consente di valutare l'efficacia complessiva dell'insieme. Il *relume* è invece il penultimo colore in ordine di posa, e consiste in piccoli tocchi di pennello dati sul *lume*, nelle sue parti più aggettanti.

Gli impianti decorativi più elaborati, con elementi posti su più piani, necessitano delle cosiddette “mezzetinte”, ovvero tonalità intermedie scure e chiare, che arricchiscono l'effetto *trompe-l'oeil*.

Proprio come nella pittura da cavalletto, le ombre portate svolgono una funzione determinante per dare all'osservatore la sensazione di trovarsi di fronte ad oggetti tridimensionali. Anch'esse vengono prodotte aggiungendo al colore di fondo la terra scura più adatta e sono risolte, salvo le eccezioni sopra descritte, con due passaggi: *prima ombra* (leggermente più scura del fondo) e *seconda ombra* (scuro deciso e determinante). Entrambe originano dal margine esterno dell'elemento decorativo in maniera netta contornandone il disegno, hanno una inclinazione di 45° e una forma simile all'oggetto che le genera ma in visione scorciata. Sono anch'esse sovrapposte e molto sfumate, la prima nel colore di fondo e la seconda nella prima.

L'ultimo colore, in ordine di stesura, è il *bus*, uno scuro molto forte che viene utilizzato per delimitare, con una riga molto sottile, lo stacco, che determina spesso una lievissima fessura, tra il finto stucco ed il fondo e, negli ornati, sottolinea grazie a piccoli tocchi di pennello il fondo dei sottosquadra.

Nell'esecuzione di tutte queste operazioni la manualità (ovvero la collaudata e sapiente gestualità della pratica quotidiana), la conoscenza nel dettaglio ed il controllo delle forme che devono uscire dalla bidimensionalità del disegno, fanno la differenza nel risultato finale. Il modellato dello stuccatore deve essere simulato dal pittore, che ha a disposizione una materia prima liquida anziché plastica, tramite un sapiente dosaggio di intensità.

Gli strumenti utilizzati per la posa dei colori sono plafoni e pennellesse per i fondi (rispetto al rullo fanno aderire e penetrare meglio il materiale nell'intonaco), pennelli bolognini (appositi “tirarighe” dalle setole lunghe) e bruschette per sfumare al meglio il chiaroscuro degli ornati (a setole corte, come quelli utilizzati per la pittura ad olio).

Attrezzo semplice ma indispensabile al decoratore murale, è una riga in legno leggero lunga un metro e con un margine tagliato a 45° nello spessore in maniera da limitare l'accumulo di colore. Essa viene utilizzata per tracciare i segmenti paralleli, a tinta piena o sfumati, di cui sono costituiti tutti gli elementi lineari: cornici, lesene, bugnati e loro modanature. Infine, molto utile nell'esecuzione degli ornati è il poggiamano (un bastoncino tondo, meglio se di bambù, con in cima un tampone in stoffa) che permette lo scorrimento ottimale del pennello, la rotazione del polso nelle parti curve, nonché la stabilità e il controllo della mano.

Se attuato con buona manualità pittorica e sensibilità cromatica, questo sistema chiaroscurale, schematico e felicemente collaudato nei secoli, dà risultati che non finiscono mai di sorprendere. ΔΔΔ



## MOSTRE • Street Art / Bologna • William Kentridge / Roma

Sono ormai quarant'anni che, utilizzando filtri critici diversi ma sostanzialmente convergenti, si parla del fenomeno dei dipinti eseguiti sulle pareti e sui vari supporti (tabelloni pubblicitari, vetture ferroviarie, cantierizzazioni edili, sottopassi) che il contesto urbano mette a disposizione di chi si munisce di bombolette, pennarelli ed altri strumenti di scrittura rapida. La diversità dei filtri critici è presto spiegata: a seconda della congiuntura sociale e culturale in corso, si può mettere in rilievo o il filone "legalizzato", più ricco e commercializzabile, del movimento (quello, per intenderci, che ha spopolato negli anni ottanta-novanta del secolo scorso con figure come Haring e Basquiat), oppure, in alternativa, quello che continua a mantenere un legame coi contesti urbani originari, salvo essere ormai anch'esso pienamente acquisito all'arte ufficiale, anche se è ovvio che le quotazioni toccate trent'anni fa dai due giovani newyorchesi benedetti da Andy Warhol sono solo un lontano ricordo.

La mostra *Street Art. L'arte allo stato urbano* (a cura di Luca Ciancabilla, Christian Omodeo e Sean Corcoran, catalogo Bononia University Press), che si tiene al Museo della storia di Bologna dal 18 marzo al 26 giugno 2016, non può che sposare, dati i tempi grigi ed arrabbiati e la familiarità che la città di Bologna ha con esso, il secondo dei due filoni. La qualità delle opere esposte è bassa, e il fatto che sui media ci si interroghi un giorno sì e uno no sull'identità personale di Banksy, o che le "paperelle" di Cuoghi e Corsello si incontrino per ogni dove a Bologna, non sposta di un millimetro la questione, che resta sociologica più che artistica. Stucchevole è poi la polemica sollevata alla vigilia dell'inaugurazione (chissà perché proprio alla vigilia?), da un altro dei nomi in mostra, Blu, contro l'organizzazione della mostra stessa, rea di voler procedere al distacco di alcuni dipinti per restaurarli e conservarli. Piaccia o no, la vera ragion d'essere di queste dispute è nel fatto che, come la classica foglia di fico, esse servono a nascondere carenze ben più gravi di quelle che vengono lamentate: sia da parte degli artisti, che non sanno contrapporre allo squallore urbano alcun modello realmente alternativo; sia da parte degli amministratori-committenti, che dal canto loro hanno buon gioco nel proclamarsi difensori dell'arte e della libertà d'espressione, semplicemente lasciando che le cose facciano il loro corso.

Tanto più sorprende, cambiando scenario, la riuscita di un'opera solo apparentemente assimilabile ai canoni del *writing* urbano, come quella progettata e realizzata a Roma da uno dei più grandi artisti del nostro tempo: il sudafricano William Kentridge. L'opera è stata realizzata abradando meccanicamente gli strati di polveri e smog presenti su un tratto di cinquecento metri di bastioni del Tevere, per tracciarvi un fregio composto di oltre ottanta figure ispirate alla storia e all'identità della capitale. *Triumphs and Laments*, questo il titolo del ciclo inaugurato il 21 aprile scorso, è ovviamente destinato a scomparire col progressivo dilavamento del supporto murario. E qui sta il suo fascino peculiare. Immagini smisurate come avrebbe potuto concepirle un Sironi ottant'anni fa - dunque dotate di una storicità densa e contraddittoria, come dev'essere qualunque storicità - che classicamente si profilano nella cornice offerta dai contrafforti fluviali. Il tutto reso con un procedimento scabro, economico, per via di togliere anziché di mettere, che è la reinvenzione di quello normalmente adottato da Kentridge quando, con grafite e gomma per cancellare, realizza i disegni e i *frames* per i suoi cortometraggi animati.

Insomma, è questo il caso in cui un artista riesce a far risuonare dentro di sé la voce e il *genius loci* di una cultura, anche a dispetto del suo non essere né italiano né europeo. In che modo vi riesce? Non limitandosi ad ingigantire la propria cifra iconografica e stilistica (come fece Haring realizzando il suo *Tuttomondo* a Pisa), ma adeguandola pazientemente al luogo di destinazione e quasi trasfigurandola, per attingere una dimensione canonica, decantata e al tempo stesso standardizzata, per meglio distribuirsi nello spazio. ΔΔΔ





## In ricordo di Khaled al-Asaad (1932-2015)

Non è facile imbattersi in figure esemplari, eroiche nel senso profondo del termine, ed è comunque raro che si venga a sapere di loro e del loro operato. Una di queste figure è senza dubbio l'illustre archeologo siriano Khaled al-Asaad, direttore dal 1963 al 2003 dei servizi archeologici dell'antica città romana di Palmira, ucciso il 18 agosto 2015, all'età di 82 anni, dai militanti del sedicente Stato Islamico che avevano occupato la città. Come si ricorderà, egli era stato precedentemente arrestato e torturato, si ritiene allo scopo di estorcergli informazioni sull'ubicazione di eventuali reperti archeologici nascosti prima dell'occupazione da parte dell'Is. Occupazione conclusasi poche settimane fa, alla fine di marzo 2016, con la riconquista della città da parte dell'esercito siriano.

Sin dall'inizio degli anni '60, al-Asaad aveva operato a Palmira, insieme a colleghi di missioni archeologiche provenienti da numerosi paesi, nello scavo, nella conservazione e nello studio dell'importantissimo sito archeologico. Nel 1980, il lavoro fin lì compiuto venne premiato dall'UNESCO, che riconobbe Palmira come Patrimonio dell'Umanità. I contributi scientifici di al-Asaad hanno trovato spazio nelle principali riviste internazionali, e numerose sono le onoreficenze attribuitegli nel corso della carriera.

Abbiamo pensato di reintonare a Khaled al-Asaad la rubrica che già in passato, col semplice titolo di "Cartoline", abbiamo di tanto in tanto dedicato alla presentazione di un singolo manufatto decorativo. Ma ci è anche sembrato opportuno modificarne la formula. Non presenteremo più immagini antiche e moderne, ma unicamente del mondo antico o di civiltà e tradizioni extraeuropee, unificate dalla forte pregnanza degli aspetti decorativi. Un piccolo "teatro della memoria" che aggiorneremo via via, con cadenza libera. Ma la prima immagine che vogliamo presentare è una delle fotografie più note che hanno circolato di Khaled al-Asaad, nelle settimane successive alla sua barbara esecuzione. ΔΔΔ



*Le immagini di questo numero*

p. 1: *Trompe-l'oeil* di finestra dipinto secondo la metodologia tradizionale genovese (foto Beatrice Giannoni) • p. 2: Una fase della realizzazione del murale di Via Malta a Reggio Emilia, maggio 2014 (reggionelweb.it) • p. 3: Una veduta del murale del Liceo Classico "Ariosto" di Reggio Emilia, maggio 2015 (reggionline.com) • p. 6: Esercitazione di pittura murale *trompe-l'oeil* all'Accademia Ligustica di Genova (foto Beatrice Giannoni) • p. 7: un tratto del fregio *Triumphs and Laments* di William Kentridge sui bastioni del Tevere a Roma, 2016 (tevereterno.it) • p. 8: Khaled al-Asaad, già direttore dei servizi archeologici della città di Palmira (foto Marc Deville/Gamma-Rapho/Getty Images).

### *Redazione e contatti*

direttore responsabile: Enrico Maria Davoli • proprietario: Marco Lazzarato  
registrazione presso il Tribunale di Reggio Emilia n. 2774 del 6-12-2013 • [info@faredecorazione.it](mailto:info@faredecorazione.it)