STREET ART

a cura di | *editors*
Antonella di Luggo
Ornella Zerlenga

La scuola di Pitagora editrice

Disegnare sui muri
Drawing on the walls

Temi e frontiere
della conoscenza e del progetto

Themes and frontiers
of knowledge and design

13_2020

TEMI E FRONTIERE DELLA CONOSCENZA E DEL PROGETTO

Direttore scientifico
Ornella Zerlenga, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia

Comitato scientifico
Maurizio Angelillo, Università degli Studi di Salerno, Italia
Pilar Chías Navarro, Universidad de Alcalà, Spagna
Agostino De Rosa, Università IUAV di Venezia, Italia
Antonella di Luggo, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia
Maria Linda Falcidieno, Università di Genova, Italia
Marina Fumo, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia
Laura García Sánchez, Universitat de Barcelona, España
Paolo Giandebiaggi, Università degli Studi di Parma, Italia
Milena Kichekova, Varna Free University "Chernorizets Hrabar", Bulgaria
Karin Lehmann, Hochschule Bochum, Germania
Mario Losasso, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia
Riccardo Serraglio, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia
Alexandra Sotiropoulou, National Technical University of Athens (NTUA), Grecia

Coordinamento scientifico-editoriale
Vincenzo Cirillo, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia
Daniela Palomba, Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia
Maria Ines Pascariello, Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia

La collana, di carattere multidisciplinare, accoglie volumi che propongono una riflessione critica sull'architettura, sulla città, sull'ambiente (materiale e immateriale) e sull'industrial design, indagandone fonti disciplinari e tendenze culturali con attenzione ai temi della forma, della struttura, dell'innovazione, della rappresentazione e della comunicazione | The book series, of multi-disciplinary nature, includes volumes related to a critical reflection about the architecture, the city, the environment (tangible and intangible), and the industrial design, investigating the disciplinary sources and the cultural trends with regard to the themes of form, structure, innovation, representation and communication.

Sottomissione e referaggio
I volumi pubblicati in questa collana vengono preventivamente esaminati da almeno due membri del Comitato scientifico, i quali valutano se il contributo risponde alle linee di ricerca della Collana, se si basa su un'adeguata analisi bibliografica relativa al tema proposto e se offre una attenta disamina delle fonti e/o delle tendenze in atto rispetto al tema proposto. Superata questa valutazione preliminare, il volume viene sottoposto al criterio internazionale della Double-blind Peer Review ed inviato a due referees anonimi, di cui almeno uno è esterno al Comitato scientifico. I referees, ovverossia i docenti e ricercatori afferenti a diverse Università ed Istituti di ricerca italiani e stranieri e di riconosciuta competenza negli specifici ambiti di studio, costituiscono il Comitato di referaggio. L'elenco dei referees anonimi e delle procedure di referaggio è a disposizione degli enti di valutazione scientifica nazionale e internazionale | The volumes published in this series are first examined by at least two members of the Scientific Committee, who evaluate whether the contribution meets the series lines of research, if it is based on an adequate literature review concerning the topic proposed, and if it offers a careful examination about sources and/or trends about the proposed theme. After this preliminary assessment, the volume is subjected to the international criteria of Double-blind Peer Review from two anonymous reviewers, or faculty and researchers from Italian and foreign Universities and Research Institutes, with recognized competence in the specific study fields, constitute the refereeing committee. The list of anonymous reviewers and refereeing procedures is available for the national and international scientific evaluation institutions.

STREET ART
Disegnare sui muri

a cura di
Antonella di Luggo
Ornella Zerlenga

STREET ART
Drawing on the walls

editors
Antonella di Luggo
Ornella Zerlenga

La scuola di Pitagora editrice

Copertina: *L'uomo che si porta via l'arcobaleno* di Andrea Coppo in arte Kenny Random (Padova, ottobre 2020) | *Cover:* L'uomo che si porta via l'arcobaleno *by Andrea Coppo known as Kenny Random (Padova, October 2020).*

È assolutamente vietata la riproduzione totale o parziale di questa pubblicazione, così come la sua trasmissione sotto qualsiasi forma e con qualunque mezzo, anche attraverso fotocopie, senza l'autorizzazione scritta dell'editore | The total or partial reproduction of this publication, as well as its transmission in any form and by any means, even though photocopies, without the written permission of the author and the publisher is strictly forbidden.

© 2020 - La scuola di Pitagora editrice
Via Monte di Dio, 14
80132 Napoli
Telefono e Fax +39 081 7646814
www.scuoladipitagora.it
info@scuoladipitagora.it

ISSN 2724-3699

ISBN 978-88-6542-396-7 (dicembre 2020 - versione elettronica del formato PDF)

Indice | Contents

Editoriale | Editorial

9 Street Art. Disegnare sui muri
Street Art. Drawing on the walls
Antonella di Luggo, Ornella Zerlenga

Saggi | Essays

29 Il *trompe l'oeil*: da 'arte dell'inganno' ad 'arte delle possibilità'
The *trompe l'oeil*: from 'art of deception' to 'art of possibilities'
Greta Attademo

51 Segni Notturni Temporanei: disegnare con la luce e i materiali luminosi per la rigenerazione urbana
Temporary Nocturnal Signs: to draw with lighting and luminous materials for the urban regeneration
Daria Casciani

73 Disegni sui muri. Il fumetto nella certosa di Padula come memoria di prigionia
Drawings on the walls. The comics in the Charterhouse of Padula as memories of imprisonment
Valeria Cera, Marika Falcone

95 Valorizzare l'architettura religiosa attraverso l'arte di strada. Il campanile della chiesa di Maria Santissima del Carmine alle Fontanelle nel progetto PREVENT
Enhancing religious architecture through Street Art. The bell tower of the church of Maria Santissima del Carmine alle Fontanelle in the PREVENT project
Vincenzo Cirillo, Margherira Cicala

127 Street Art a Torino: una nuova immagine della città tra continuità storica e disegno urbano
Street Art in Torino: a New Image for the city between Historical Continuity and Urban Survey
Pia Davico, Chiara Devoti

151 Il ruolo della decorazione a sgraffito nel rinnovamento urbano della città. Le facciate dei palazzi di Pienza
The role of the sgraffito decoration in the urban renewal of the city. The façades of the palaces of Pienza
Francesca Di Geronimo, Franco Forzani Borroni

173 **Minima Muralia: 15 anni di disegni sui muri diventano un progetto editoriale**
Minima Muralia: 15 years painting become a publishing project
Maria D'Uonno

187 **Rappresentazione nell'urban art**
Urban Art Representation
Tommaso Empler

205 **Luigi Masecchia: una nuova Street Art**
Luigi Masecchia: a new Street Art
Luca Izzo

223 **Street Art nei luoghi dello sport: il cambiamento percettivo per riqualificare gli ambienti marginali**
Street Art in sports venues: perceptive change to redevelop marginal environments
Silvia La Placa, Marco Ricciarini

247 **Animazione 3D per la Street Art. Cyop&Kaf, un progetto per i Quartieri Spagnoli di Napoli**
3D animation for the street art. Cyop&Kaf project for Quartieri Spagnoli of Naples
Valeria Marzocchella, Maurizio Perticarini

267 **Ornamento e graffiti. Superfici empatiche nell'era dell'immagine condivisa**
Ornament and graffiti. Empathic surfaces in the age of image sharing
Francesca Olivieri, Gian Marco De Vitis

285 **Nuovi media digitali e Street Art: progetto per la memoria e la valorizzazione della via di Mezzo ad Angri**
New digital media and Street Art: a project for the memory and enhancement of the Via di Mezzo in Angri
Alessandra Pagliano, Paola Vitolo

307 **Dal textile design alla Street Art: l'arte urbana di Camille Walala**
From textile design to Street Art: the urban works of Camille Walala
Alice Palmieri

329 **Street Art e Urban Art: le scale urbane come luoghi per originare scenari suggestivi**
Street Art and Urban Art: urban stairways as places to create suggestive scenarios
Daniela Palomba

365 **Street Art: ordinari piani di riverbero**
Street Art: ordinary reverberation plans
Leopoldo Repola

391 **Eredità iconografiche nella Street Art. Modelli Storici dall'Accademia di Belle Arti alla Città Dipinta**
Iconographic legacies in Street Art. Historical Models from the Fine Arts Academy to the Painted City
Matteo Giuseppe Romanato

417 **Guerrilla projection: tra marketing, street art e attivismo politico**
Guerrilla projection: between marketing, street art and political activism
Daniele Rossi

443 **Quando i muri parlano. Laboratorio di co-creazione nello spazio pubblico. Esprimere i desideri degli abitanti attraverso l'arte e l'azione**
When the walls speak. Co-reation workshop in the public space. Expressing inhabitants' desires through art and action
Bruno Seve, Ernesto Redondo, Robert Sega

463 **Attraversando i muri**
Through walls
Francesca Sisci, Domingo Milella

Reportage fotografico | Photo report

485 **Fotografando la Street art: il borgo di Aielli**
Photographing Street art: the borgo of Aielli
VIRTO360 - Mirko Perna, Cristiano Lombardi, Luca De Francesco

497 **Fotografando la Street art: il Parco dei Murales a Ponticelli**
Photographing Street art: the Parco dei Murales in Ponticelli
VIRTO360 - Mirko Perna, Cristiano Lombardi, Luca De Francesco

511 **Bibliografia ragionata |** Annotated bibliography
Daniela Palomba

1 Street Art. Disegnare sui muri
Street Art. Drawing on the walls

Antonella di Luggo, Ornella Zerlenga

Nella comunicazione di massa, da sempre i muri delle città hanno svolto un ruolo rilevante nell'essere portatori di messaggi visivi: dalle epigrafi romane al muralismo messicano, alla pittura murale di propaganda fascista, ai ben noti *graffiti* e oggi alla *Street Art* e/o alla più recente versione di arte pubblica.
I riferimenti storici della *street art* risalgono agli anni Settanta del secolo scorso quando il fenomeno giovanile del *writing* o *graffiti art* si sviluppa nei quartieri più poveri e degradati delle principali città americane. Connotati da un segno grafico aggressivo e spesso incomprensibile, questi *graffiti* si identificano con l'emarginazione sociale. In tal senso, quale espressione artistica spontanea, essi nascono da questa ribellione utilizzando muri, stili, linguaggi, tecniche e poetiche per comunicare i disagi culturali della contemporaneità.
Agli inizi degli anni Ottanta questa forma di arte arriva in Italia con la mostra *Arte di frontiera: New York graffiti*, presentata dalla critica d'arte Francesca Alinovi alla Galleria d'Arte Moderna GAM di Bologna. Ben presto, questa forma di arte murale si diffonde nelle principali città italiane all'insegna di un messaggio di protesta culturale *underground* parallelo al mondo dell'arte istituzionale.
Sebbene l'azione di quest'arte murale non prescinda dal suo elemento più saliente (l'illegalità e la subalternità alle regole), la sua diffusione a macchia d'olio comporta ben presto una modifica d'ordine culturale. Da fenomeno vandalico e isolato, questa espressione artistica diventa strumento per la sostenibilità della rigenerazione urbana e del riscatto fisico, sociale ed economico delle periferie degradate in alternativa all'intervento

In mass communication, city walls have always played an important role in being carriers of visual messages: from Roman epigraphs to Mexican muralism, the mural paintings of fascist propaganda, well-known graffiti and today Street Art and/or the recent public art.
The historical references of street art date back to the 1970s when the youth phenomenon of writing or graffiti art developed in the poorest and most degraded neighborhoods of the main American cities. Characterized by an aggressive and often incomprehensible graphic sign, this 'graffiti' was often identified with social exclusion. In this sense, as a spontaneous artistic expression, they arise from this rebellion by using walls, styles, languages, techniques and poetics to communicate the cultural discomforts of the contemporary world.
At the beginning of the 1980s, this form of art arrived in Italy with the exhibition *Arte di frontiera: New York graffiti,* presented by the art critic Francesca Alinovi at the Gallery of Modern Art GAM of Bologna. This form of mural art soon spread to the main Italian cities in the name of a message of underground cultural protest parallel to the world of institutional art.
Although the action of this mural art does not disregard its most salient element (illegality and subordination to rules), its widespread use soon led to a change of the cultural order. From a vandalistic and isolated phenomenon, this artistic expression became an instrument of urban regeneration for sustainability, along with the physical, social and economic redemption of the degraded suburbs as an alternative to the

* L'introduzione è di entrambe le autrici; il paragrafo *Street artists e città* è di Antonella di Luggo e il paragrafo *Street art e tematiche* è di Ornella Zerlenga | *The introduction is of both authors; paragraph* Street artists and cities *is by Antonella di Luggo and the paragraph* Street art and themes *is Ornella Zerlenga.*

della pubblica amministrazione. Al contempo, le sentenze giudiziarie emesse a favore dell'arte di strada inducono l'opinione pubblica e l'istituzione legale a riconoscere questa forma d'arte come promotrice di interventi di rigenerazione urbana. La finalità di questa arte murale cambia: non più imbrattamento di muri ma costruzione di un senso di bellezza (dove non c'è) per favorire l'appartenenza a luoghi periferici e/o degradati, attivare programmi di rigenerazione fisica e sociale, incentivare l'appartenenza ai luoghi e il turismo culturale. Queste nuove immagini murali, non più avulse dal contesto ma adattate all'architettura e alle visuali stradali, inaugurano la stagione della *Street Art* e dell'*arte pubblica*, il cui dilagante successo apre a nuove e più critiche considerazioni come l'impermanenza di questa arte e l'eventuale necessità di preservarla, il fenomeno del collezionismo di queste nuove forme artistiche segnato dai furti di opere mobili su commissione, l'organizzazione di eventi mediatici da parte di amministrazioni, associazioni ed enti che insidia il carattere identitario di quest'arte murale rappresentato da spontaneità e illegalità.
Questi, ed altri aspetti, sono stati affrontati nel numero 24 della rivista scientifica internazionale di architettura e patrimonio culturale *Disegnare CON* (2020), intitolato *Street Art. Disegnare sui muri* e a cura di chi scrive, di cui il presente volume pubblicato nella collana 'Temi e frontiere della conoscenza e del progetto' ne è prosieguo visto il notevole successo che questo argomento ha riscosso all'indomani del lancio della call da parte della rivista in più comunità scientifiche. In tal senso, questo numero della suddetta collana raccoglie riflessioni e testimonianze su uno spaccato di vita quotidiana in cui il disegno, nella sua accezione più ampia, si fa ampio orizzonte di argomenti da esplorare e si conferma quale forza espressiva universale e, al contempo, motrice creativa di un racconto per immagini visive come ben dimostra, qui in copertina del volume, il recente murale di Andrea Coppo in arte Kenny Random (ottobre 2020).
In conclusione, questo numero della collana raccoglie 22 contributi e documenta esperienze di *Street Art* svolte in Italia come all'estero. I temi trattati sono stati molteplici, interessando contesti generali in cui calare quelli più specificatamente

intervention of the public administration. At the same time, the rulings issued in favour of street art induced public opinion as well as the legal institutions to recognize this form of art as a promoter of urban redevelopment.
The purpose of this mural art changed: no longer the soiling of walls but rather the construction of a sense of beauty (where there is none) to favour belonging to peripheral and/or degraded places, activate physical and social requalification, encourage belonging to places and tourism cultural. These new wall images, no longer detached from the context but adapted to architecture and street views, inaugurated the season of Street Art or public art, whose widespread success opened up new and more critical considerations such as the impermanence of this art, the collecting of these new artistic forms marked by the theft of mobile works on commission and the need to preserve it, the theft of mobile works commissioned by art collectors, the organization of media events that undermines the identity nature of this mural art or spontaneity.
These, and other aspects, are discussed in issue 24 of the international architecture and cultural heritage journal *Disegnare CON* (2020), entitled *'Street Art. Drawing on Walls'*, edited by the author, of which this volume published in the series 'Themes and frontiers of knowledge and design' is a continuation given the considerable success that this topic received the day after the launch of the call by the magazine in multiple scientific communities. In this sense, this issue of the aforementioned series collects considerations and testimonies on a cross-section of everyday life in which drawing, in its broadest sense, becomes an extensive horizon of topics to be explored and confirms itself as a universal expressive force and, at the same time, creative driving force behind a story based on visual images, as shown here on the cover of the volume with the recent mural by Andrea Coppo aka Kenny Random (October 2020).
In conclusion, this issue of the series includes 22 contributions and documents *Street Art* in Italy as well as abroad. Numerous topics are dealt with, involving general contexts in which to lower the more specifically disciplinary ones of

disciplinari del disegno. Ciò stante, è parso utile presentare, qui a seguire e con una breve sintesi critica, i singoli interventi secondo due prevalenti chiavi di lettura: street artists e città nel suo trasformarsi in 'arte pubblica'; street art e tematiche nel suo sottendere innumerevoli punti di vista. Il volume si completa con un reportage fotografico e la bibliografia ragionata a cura di Daniela Palomba.
In particolare il reportage fotografico a cura di Mirko Perna, Cristiano Lombardi, Luca De Francesco di VIRTO360 documenta due recenti interventi di street art. Il primo, nel comune marsicano di Aielli (L'Aquila) dove fra luglio e agosto 2020 si

drawing. It therefore seemed useful to present a brief critical summary of the individual interventions according to two prevalent interpretations: street artists and the city with its transformation into 'public art'; street art and themes from its underlying innumerable points of view. The volume is completed with a photographic reportage and a annotated bibliography by Daniela Palomba.
In particular the photographic reportage by Mirko Perna, Cristiano Lombardi, Luca De Francesco of VIRTO360 documents two recent street art interventions. The first, in the Marsican town of Aielli (L'Aquila) where the cultural event

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 1. Alessio-B, *Grow Love*, (Coltiva l'amore) Bologna, 2013 | Alessio-B, *Grow Love*, Bologna, 2013.

è svolta la manifestazione culturale 'Borgo Universo' con interventi degli street artists Millo, Sawe, An Wei, Holaf e C. A. Giardina. Il secondo, a Ponticelli, quartiere periferico a est di Napoli, dove scatti fotografici di dettaglio e da drone documentano il parco di edilizia economica e popolare 'Merola', trasformato in un 'Parco dei Murales' grazie a un programma di creatività urbana, riqualificazione artistica e rigenerazione sociale condotto con la partecipazione della comunità residente e ideato, prodotto e coordinato da 'INWARD Osservatorio Nazionale sulla Creatività Urbana'.

Street artists e città

La *Street Art* nella storia del suo apparire sui muri delle nostre città si specifica nella contemporaneità secondo una duplice natura, sia quale espressione artistica estemporanea e autonomamente condotta, ma recentemente anche quale azione programmata, supportata dalle istituzioni e condivisa dalla cittadinanza. In entrambi i casi, si tratta di un'arte che si genera nei contesti in cui poi si manifesta, in quanto i luoghi stessi, con le loro storie e le loro forme, evocano specifiche narrazioni figurative, a volte come strumento per la comunicazione indiretta di messaggi, a volte quale azione strategica atta a riscattare l'identità dei luoghi.

Da arte illegale e anonima, infatti, la *Street Art* si è affermata sempre più come manifestazione artistica autoriale e strumento di animazione sociale, capace di coinvolgere cittadini e amministratori in una riflessione sulla qualità degli spazi e delle relazioni che vengono ad istituirsi in riferimento ad un più ampio contesto. Le città danno dunque sempre più spazio a questa forma di espressione che si specifica in un'arte che si manifesta con declinazioni e interpreti diversi; un'arte caratterizzata da una forte valenza sociale, tesa a sorprendere, che catalizza l'attenzione e che al tempo stesso induce ad osservare anche i luoghi prossimi con uno sguardo nuovo; un'arte *del luogo e nel luogo*, dove il luogo stesso costituisce la cornice di senso entro cui si essa stessa si genera e a cui si rivolge. Un'arte dal forte potere comunicativo, democratica per la sua capacità di essere accessibile a tutti e che per esprimersi usa la stessa città a cui si rivolge; un'arte dello

'Borgo Universo' took place between July and August 2020 with interventions by the street artists Millo, Sawe, An Wei, Holaf and C. A. Giardina. The second, in Ponticelli, a suburb east of Naples, where detailed and drone photographs document the social housing park of 'Merola' transformed into a 'Parco dei Murales' thanks to an urban creativity, along with an artistic redevelopment and social regeneration program carried out with the participation of the local residents, with it being conceived, produced and coordinated by the 'INWARD National Observatory on Urban Creativity'.

Street artists and cities

Street Art in the history of its appearance on the walls of our cities is specified in the contemporary world according to a dual nature, both as an extemporaneous and autonomously conducted artistic expression, but recently as a planned action, supported by the institutions and shared by the citizens. In both cases, it is a form of art that is generated in the contexts in which it then manifests itself, as the places themselves, with their stories and their forms, evoke specific figurative narratives, sometimes as a tool for the indirect communication of messages, sometimes as a strategic action aimed at redeeming the identity of places.

From an illegal and anonymous art form, *Street Art* has increasingly established itself as an artistic manifestation of authorship and a tool for social animation, capable of involving the citizens and administrators in a consideration on the quality of the spaces and relationships that are established in reference to a wider context. Cities therefore give more and more space to this form of expression which is specified in an art that manifests itself with different declinations and interpreters; an art form characterized by a strong social value, aimed at surprising, which catalyses attention and, at the same time, induces to observe the nearby places with a new gaze; an art form of *the place and in the place*, where the place itself constitutes the frame of meaning within which it generates itself and to which it is addressed. An art form with a strong communicative power, democratic due to its ability to be accessible to all and which uses the same city to

sguardo che assume in sé la capacità di significare diversamente i luoghi per riscoprire nuovi valori.

In tale ambito di riflessioni, si inseriscono i contributi del presente volume che si inquadrano nella più ampia tematica *della città e dei suoi artisti*, anonimi o famosi, che usano le sue forme e le sue superfici per dire ciò che la città stessa segretamente racconta e suggerisce. I numerosi riferimenti che i diversi autori hanno riportato nei contributi e ai quali si rimanda attraverso la loro lettura testimoniano quanto vivace e attuale sia il tema della *Street Art* e le potenzialità intrinseche di questa espressione d'arte per il futuro delle nostre città. Tali contributi, infatti, sottendono il legame strettissimo che sussiste tra le opere di *street art* e il contesto entro in cui si collocano, sia quando si tratti di azioni spontanee, sia nel caso di forme preordinate dalle istituzioni e considerate strategiche per la valorizzazione dell'identità dei contesti nei processi di rigenerazione urbana.

A tal proposito, il contributo di Tommaso Empler (*Urban Art Representation*) conduce lo sguardo sulla città di Roma e sui numerosi interventi di *Street Art* realizzati ad opera di grandi *street artist* e che nel tempo hanno assunto implicitamente il ruolo di riferimenti urbani e dispositivi visivi capaci di restituire un valore identitario al contesto entro cui si collocano. Il contributo opera una opportuna distinzione tra la *Street Art* quale espressione d'arte estemporanea e quella definita come *urban art* quale forma artistica governata da un progetto rappresentativo unitario e da una verifica preventiva dal punto di vista percettivo della fruibilità visiva dell'uso delle superfici utilizzate. Il tema viene esemplificato attraverso la presentazione di due casi studio e in particolare attraverso due recenti progetti di *urban art* realizzati nella città di Roma e capaci di restituire una nuova identità ai luoghi grazie alla loro piena leggibilità nel contesto urbano e all'impatto percettivo che ne deriva, frutto di una attenta progettazione condotta in accordo con le regole proprie della percezione visiva e della rappresentazione.

Sul tema della *street art* e dei suoi riflessi sull'immagine della città di Torino, scrivono Pia Davico e Chiara Devoti (*Street Art in Torino: a New Image for the city between Historical Continuity*

which it is addressed to express itself; an art form of looking that takes on the ability to mean places differently in order to rediscover new values.

In this context of reflections, the contributions of this volume fit into the broader theme of *the city and its artists,* anonymous or famous, who use its forms and surfaces to say what the city itself secretly says and suggests. The numerous references that the various authors have reported in the contributions and to which reference is made through their reading testify how lively and current the theme of *Street Art* is and the intrinsic potential of this expression of art for the future of our cities. These contributions underlie the very close link that exists between the works of *street art* and the context in which they are placed, both in the case of spontaneous actions, as well as in the case of forms preordained by the institutions and considered strategic for the enhancement of the identity of the contexts in urban regeneration processes.

Consequently, the contribution of Tommaso Empler (*Urban Art Representation*) leads the gaze to the city of Rome and the numerous *Street Art* interventions carried out by great *street artists* and which over time have implicitly assumed the role of urban references and visual devices. capable of restoring an identity value to the context within which they are placed. The contribution makes an appropriate distinction between *Street Art* as an extemporaneous expression of art and that defined as *urban art* as an artistic form governed by a unitary representative project and by a preventive verification from the perceptive point of view of the visual usability of the use of the surfaces used. The theme is exemplified through the presentation of two case studies and in particular through two recent *urban art* projects carried out in the city of Rome, capable of restoring a new identity to places thanks to their full readability in the urban context and the perceptual impact that is the result of careful planning carried out in accordance with the rules of visual perception and representation.

On the theme of *street art* and its reflections on the image of the city of Turin, Pia Davico and Chiara Devoti (*Street Art in Turin: a New Image for the city between Historical Continuity and Urban Survey*), highlight the wide scale

A DESTRA | *ON THE RIGHT*:
Fig. 2. Ozmo, *Per Willy*, 2020 (foto di | by Marco Garofalo, 2020).

A PAG. 15 | *ON PAGE 15*:
Fig. 3. Judith De Leeuw, *Outside in - for the LGBT+ movement*, Roma, quartiere San Paolo, novembre 2020. Il murale raffigura una donna che guarda in una cornice, come uno specchio, vedendo il suo riflesso come un uomo. È progettato per creare comprensione emotiva nel processo di accettazione nel movimento LGBT+ e dei loro ambiente. Questo murale è realizzato con materiali misti, dove l'ultimo strato di vernice (airlite) compensa l'inquinamento di oltre 52 auto al giorno | *Judith De Leeuw, Outside in - for the LGBT+ movement, Roma, quartiere San Paolo, novembre 2020. The mural depicts a woman looking into a frame, as a mirror, seeing her reflection as a man. It is designed to create emotional understanding in the process of acceptance in the LGBT+ movement and their surrounding. This mural is made out of mixed materials, where the last layer of paint (airlite) is compensating pollution over 52 cars per day.*

and Urban Survey) sottolineando l'ampia scala entro cui ha avuto luogo questo fenomeno artistico e che ha caratterizzato numerosi ambiti urbani della città, prefigurandone nuove identità. Le autrici propongono un'interessante rassegna di esempi che risultano particolarmente evidenti sul piano percettivo per le dimensioni degli interventi, per la loro fruibilità visiva rispetto alla percorribilità dei luoghi e ancora per le specificità dei temi e dei soggetti rappresentati e delle relative modalità di rappresentazione. Si tratta di opere di *Street Art* collocate in punti strategici della città e che implicitamente hanno dato avvio a processi di rigenerazione urbana, riconnotando frammenti di architetture dismesse o periferiche, opere dunque capaci di reinventare le superfici attraverso l'uso di colori e di rappresentazioni spettacolari e di risignificare in nuovi contesti figurativi le forme e gli elementi del costruito.

Molti e diversificati esempi riferiti al contesto napoletano sono quelli citati nel contributo di Leopoldo Repola (*Street Art: Ordinary reverberation plans*) che, a partire dalle installazioni di Felice Pignataro, riporta numerose opere di *street art* a Napoli, città che si offre come luogo ideale per accogliere ogni espressione d'arte. L'autore sottolinea come tali opere siano capaci di costruire racconti paralleli della città stessa, riattivando implicitamente l'attenzione verso i contesti in cui si collocano. Si tratta di opere leggibili nel quotidiano percorrere i luoghi che accompagnano lo sguardo, mescolandosi con il carattere creativo, spettacolare, della città di Napoli, dove i muri sono teli da dipingere su cui liberare l'espressività. Oltre ad alcuni interventi emblematici nel centro antico e nei quartieri periferici di Napoli, Repola racconta di opere puntuali, realizzate nelle pieghe più fitte della città, facendo riferimento ad interventi dipinti sulle pareti interne di edifici abbandonati, suggerendo come questi stessi interventi possano consentire di guardare con occhi diversi i luoghi e far riverberare una nuova luce anche nell'intorno prossimo.

Una diversa declinazione della *Street Art* è quella proposta nel contributo di Luca Izzo (*Luigi Masecchia. A new street-art*) che presenta i lavori di Luigi Masecchia uno *street artist* che interviene nei contesti urbani attraverso azioni di ricucitura e di ricostruzione di parti mancanti delle strutture urbane, eseguiti

within which this artistic phenomenon took place and has characterized numerous urban areas of the city, prefiguring new identities. The authors propose an interesting review of examples that are particularly evident on a perceptual level due to the size of the interventions, their visual usability with respect to the practicability of the places and once again due to the specificity of the themes and subjects represented, along with the relative modes of representation. These are works of *Street Art* located in strategic points of the city and which implicitly initiated processes of urban regeneration, reconnecting fragments of disused or peripheral architecture, works therefore capable of reinventing surfaces through the use of colours and spectacular representations. and to re-signify the forms and elements of the built in new figurative contexts.

Numerous and diversified examples referring to the Neapolitan context are cited in the contribution by Leopoldo Repola (*Street Art: Ordinary reverberation plans*) which, starting with the installations by Felice Pignataro, describes numerous works of *street art* in Naples, a city that offers itself as an ideal place to accommodate every expression of art. The author emphasizes how these works are capable of constructing parallel stories of the city itself, implicitly reactivating attention to the contexts in which they are located. They are works that can be read in everyday life, walking through the places that accompany the eye, mixing with the creative, spectacular nature of the city of Naples, where the walls are canvases to be painted on which to free expressiveness. In addition to some emblematic interventions in the historical centre and suburbs of Naples, Repola discusses specific works, made in the thickest folds of the city, referring to interventions painted on the internal walls of abandoned buildings, suggesting how these interventions can allow to look at places with different eyes and let a new light reverberate in the nearby surroundings.

A different declination of *Street Art* is proposed in the contribution by Luca Izzo (*Luigi Masecchia. A new street-art*) who presents the works of Luigi Masecchia, a *street artist* who intervenes in urban contexts through the

con un singolare dispositivo che è quello dei tappi di bottiglia, realizzando un doppio obiettivo che è quello di recuperare materiali di scarto e al tempo stesso quello di caratterizzare il contesto attraverso installazioni artistiche che diventano punti di attenzione su cui sintonizzare uno sguardo nuovo che facilmente si estende al suo intorno.

Il contributo di Alice Palmieri (*From textile design to street art: the urban works of Camille Walala*) presenta una riflessione di ampio respiro sulla *Street Art* e sulla capacità di quest'ultima di valorizzare l'immagine delle città. L'autrice sottolinea come da arte illegale, anonima e provocatoria, la *Street Art* si sia trasformata in *arte urbana* assumendo il carattere di espressione artistica consolidata, programmata e ampiamente condivisa dalla collettività. In tale contesto, l'autrice colloca la produzione artistica di Camille Walala i cui interventi segnano in modo forte il contesto, diventando poli attrattori dello sguardo in virtù della caratterizzazione delle ampie superfici dipinte, realizzate in accordo con un linguaggio grafico riconoscibile per un audace uso del colore e di geometrie semplici, di forte impatto visivo. Il saggio offre la lettura di alcune opere recenti, inserite nello scenario della città contemporanea, analizzando le declinazioni estetiche in rapporto con l'architettura e con lo spazio pubblico circostante. Un itinerario grafico quello descritto da Alice Palmieri che si sviluppa attraverso la descrizione di tre opere significative di Camille Walala che mettono in luce la diversa percezione di superfici sensibilizzate con colori e pattern, ma soprattutto che invitano a riflettere sulla relazione fisica tra lo sguardo di chi osserva e la superficie della rappresentazione.

Lo stretto legame che sussiste tra la città e il disegno dei fronti delle architetture che ne disegnano i percorsi è oggetto del saggio di Francesca Di Geronimo e Franco Forzani Borroni (*The role of the sgraffito decoration in the urban renewal of the city. The façades of the palaces of Pienza*) che riportano l'esperienza di un'arte urbana *ante litteram* volta a raccontare la rappresentatività delle architetture nella città di Pienza resa possibile attraverso la ricchezza dell'apparato decorativo che le connota. In particolare, quest'ultimo viene realizzato attraverso la tecnica dello *sgraffito* di cui gli autori specificano

stitching and reconstruction of the missing parts of urban structures, executed with a singular device, bottle caps, thus achieving a double objective which is to recover waste materials and at the same time characterize the context through artistic installations that become points of attention upon which to gaze with new eyes that easily extends to the surroundings.

Alice Palmieri's contribution (*From textile design to street art: the urban works of Camille Walala*) presents a wide-ranging reflection on *Street Art* and on the latter's ability to enhance the image of cities. The author highlights how from an illegal, anonymous and provocative art form, *Street Art* has transformed into *urban art*, taking on the nature of a consolidated, planned and widely shared artistic expression by the community. In this context, the author places the artistic production of Camille Walala whose interventions strongly mark the context, becoming poles attracting the gaze by virtue of the characterization of the large painted surfaces, created in accordance with a recognizable graphic language for a bold use of colour and simple geometries, with a strong visual impact. The essay offers the reading of some recent works, inserted in the scenario of the contemporary city, analysing the aesthetic variations in relation to the architecture and the surrounding public space. A graphic itinerary described by Alice Palmieri which develops through the description of three significant works by Camille Walala that highlight the different perception of surfaces sensitized with colours and patterns, but above all that invite to reflect on the physical relationship between the gaze of those who observe and the surface of the representation.

The close link that exists between the city and the design of the fronts of the architectures that draw the paths is the subject of the essay by Francesca Di Geronimo and Franco Forzani Borroni (*The role of the sgraffito decoration in the urban renewal of the city. The façades of the palaces of Pienza*) which discusses the experience of an *ante litteram* urban art aimed at recounting the representativeness of architecture in the city of Pienza, made possible through the richness of the decorative apparatus that connotes them. The latter is realised with the

le tipologie decorative in ragione dei diversi periodi storici in cui la tecnica stessa viene utilizzata, dall'imitazione della tessitura muraria delle pietre da costruzione, alla presenza di ricchi motivi ornamentali geometrici o di derivazione classica, nonché di fasce figurative e floreali. Gli autori sottolineano come la presenza delle decorazioni a sgraffito sugli edifici sottenda un ambizioso progetto di riqualificazione della città di Pienza, rendendo evidente il ruolo primario dell'apparato decorativo che trova nel contesto in esame una delle sue massime espressioni a livello urbano.

Indipendentemente dall'epoca di realizzazione delle opere di arte urbana, resta centrale il tema della loro conservazione: su tale argomento verte il contributo di Maria d'Uonno (*Minima Muralia: 15 years of murals become a publishing project*) che conduce una riflessione sulla durabilità dell'opera di *Street Art* nel tempo e sull'importanza di preservarne la memoria. Partendo da riflessioni sulle questioni etiche e politiche che riguardano i processi di conservazione delle opere murali e la difficoltà di garantirne l'integrità nel tempo, l'articolo si focalizza sul progetto editoriale *Minima Muralia* che raccoglie oltre duecento opere dello *street artist* Blu realizzate in diverse città del mondo. Si tratta di una mostra su carta che consente di preservare la memoria delle opere dell'artista, alcune delle quali andate perdute perché scomparse o cancellate, sebbene vengano presentate avulse dai contesti temporali e fisici che le hanno generate e di cui esse stesse sono patrimonio.

Sul tema della conservazione della memoria, ma anche della valorizzazione delle opere di *Street Art* e sulle possibilità offerte dalle nuove tecnologie digitali per la fruizione aumentata delle raffigurazioni, scrivono Alessandra Pagliano e Paola Vitolo (*New digital media and street art: project for the memory and enhancement of the Via di Mezzo in Angri*) proponendo un interessante caso studio, riferito alla fruizione virtuale delle opere di *Street Art* realizzate negli anni '80 nelle strade del centro storico del Comune di Angri. Prendendo spunto da tale singolare esempio di creatività urbana, le autrici presentano una ricerca svolta in ambito didattico che ha avuto come obiettivo quello di predisporre un sistema di realtà aumentata realizzato mediante la progettazione di un percorso di fruizione virtuale dei dipinti, coadiuvato dalle nuove tecnologie digitali. Il progetto ha una duplice valenza che risiede da un lato nella possibilità di preservare la memoria dei *murales*, dall'altro nella valorizzazione degli stessi, quest'ultima resa possibile attraverso una rilettura della narrazione sottesa alle figurazioni e attraverso la ricostruzione virtuale della spazialità che regola le reciproche posizioni e distanze degli oggetti, degli sfondi, delle architetture e delle figure umane che in esse si trovano ad agire, con la possibilità di esplorare lo spazio della rappresentazione al di là del punto di vista scelto dall'artista.

Al tema della fruizione virtuale è dedicato il contributo di Valeria Marzocchella e Maurizio Perticarini (*3D animation for the street art Cyop&Kaf project for Quartieri Spagnoli of Naples*)

sgraffito technique of which the authors specify the decorative typologies according to the different historical periods in which the technique itself is used, from the imitation of the masonry texture of the building stones, to the presence of rich geometric ornamental motifs or classical derivation, as well as figurative and floral bands. The authors underline how the presence of the sgraffito decorations on the buildings underlies an ambitious redevelopment project of the city of Pienza, highlighting the primary role of the decorative apparatus which finds in the context in question one of its greatest expressions at an urban level.

Regardless of the time of realization of the works of urban art, the theme of their conservation remains central: the contribution of Maria d'Uonno (*Minima Muralia: 15 years of murals become a publishing project*) focuses on this topic, leading a reflection on the durability of the Street Art works over time and the importance of preserving their memory. Starting from reflections on the ethical and political issues concerning the conservation processes of murals and the difficulty of guaranteeing their integrity over time, the article focuses on the *Minima Muralia* publishing project which collects over two hundred works by the street artist Blu created in different cities around the world. It is an exhibition on paper that allows to preserve the memory of the artist's works, some of which have been lost since they have either disappeared or been covered, even if they are presented detached from the temporal and physical contexts that generated them and of which they themselves are heritage.

Alessandra Pagliano and Paola Vitolo (*New digital media and street art: project for the memory and enhancement of the Via di Mezzo in Angri*) discuss the theme of memory conservation, along with the valorisation of works of *Street Art* and on the possibilities offered by new digital technologies for the increased use of representations. They propose an interesting case study, with the virtual use of works of *street art* created in the 1980s in the streets of the historic centre of the town of Angri. Taking inspiration from this singular example of urban creativity, the authors present a study carried out in the didactic field which had the aim of preparing an augmented reality system created through the design of a path for the virtual use of the paintings, assisted by new digital technologies. The project has a double value which resides on the one hand in the possibility of preserving the memory of the *murals*, while on the other, in their valorisation. The latter made possible through a reinterpretation of the narrative underlying the figurations as well as through the virtual reconstruction of the spatiality that regulates the reciprocal positions and distances of the objects, backgrounds, architectures and human figures that act in them, with the possibility of exploring the space of representation beyond the point of view chosen by the artist.

The contribution of Valeria Marzocchella and Maurizio Perticarini (*3D animation for the street art Cyop&Kaf project*

IN ALTO | *ON TOP:*
Figg. 4-5. Andrea Coppo in arte Kenny Random, *Chi ama non dorme* (Padova 2017) imbrattato con la scritta *No privileges* (settembre 2020) | *Andrea Coppo known as Kenny Random, Chi ama non dorme (Padova 2017) smeared with the inscription* No privileges *(September 2020).*

che prende in esame il lavoro di Cyop&Kaf a Napoli, a partire da una mappatura digitale delle opere realizzate nei Quartieri Spagnoli e predisposta nell'ambito del progetto *Quore Spinato*, proponendo un'analisi grafica delle opere stesse e la predisposizione di un'applicazione che ne consente la fruizione virtuale e la possibilità di animazioni digitali.
Un singolare esempio di arte murale è quello presentato da Valeria Cera e Marika Falcone (*Drawings on the walls. The comics in the Charterhouse of Padula as memories of imprisonment*) riferito in particolare alle tracce lasciate dai prigionieri di guerra sulle pareti degli ambienti sottostanti lo scalone della Certosa di San Lorenzo a Padula, quest'ultima trasformata in un campo di concentramento durante il secondo conflitto mondiale. Si tratta di figurazioni inusuali caratterizzate da una forte connotazione critica e sociale che si configurano quali memoriali, elementari nella forma grafica, ma comunicativamente efficaci che raccontano, mediante allegorie figurative e rappresentazioni caricaturali, episodi di vita nel campo di detenzione e sogni di liberazione e vittoria. Attraverso l'analisi dei segni e dei colori, le autrici propongono una rilettura analitica delle raffigurazioni e un'interpretazione delle immagini in riferimento al contesto specifico in cui si trovavano i prigionieri. Nell'ottica di preservare e divulgare tale episodio figurativo che si presenta così singolare e allo stesso tempo così poco conosciuto, a partire da un rilievo 3D del sito, le autrici hanno strutturato un sistema di fruizione digitale, che consente un'esperienza conoscitiva esperibile attraverso supporti fotografici ed esponenzialmente amplificata, laddove i disegni possono essere osservati e analizzati all'interno del proprio contesto attraverso un'interazione diretta con il modello digitale.

Street Art e tematiche
L'operato della *Atreet art* è decisamente eterogeneo in tutte le sue forme espressive, tracciando così una pluralità di punti di vista sulla vastità di temi trattati in rapporto al supporto su cui il disegno è realizzato ovvero al contesto ambientale in cui esso è collocato. Molteplici, infatti, sono stati i temi qui trattati e attraverso cui questo disegno (inteso in senso ampio) si

for Quartieri Spagnoli of Naples) is dedicated to the theme of virtual use, which examines the work of Cyop&Kaf in Naples, starting from a digital mapping of the works created in the Quartieri Spagnoli and prepared as part of the *Quore Spinato* project, proposing a graphic analysis of the works themselves and the preparation of an application that allows for their virtual use and possibility of digital animations.
A singular example of mural art is presented by Valeria Cera and Marika Falcone (*Drawings on walls. The comics in the Charterhouse of Padula as memories of imprisonment*) with reference to the traces left by the prisoners of war on the walls of the rooms below the staircase of the Certosa di San Lorenzo in Padula, which was transformed into a concentration camp during the Second World War. They are unusual figurations characterized by a strong critical and social connotation that are configured as memorials, elementary in their graphic form, but communicatively effective that tell, through figurative allegories and caricatural representations, of episodes of life in the camp and dreams of liberation and victory . Through the analysis of the signs and colours, the authors propose an analytical rereading of the representations and an interpretation of the images in reference to the specific context in which the prisoners were held. With a view to preserving and disseminating this figurative episode which is so singular and at the same time so little known, starting from a 3D survey of the site, the authors have structured a system of digital use, which allows for a cognitive experience that can be experienced through photographic supports and exponentially amplified, where the drawings can be observed and analysed within their context through a direct interaction with the digital model.

Street Art and themes
Street Art is decidedly heterogeneous in all its expressive forms, tracing a plurality of points of view on the vastness of the themes dealt with in relation to the support upon which the drawing is done or the environmental context in which it is placed. Numerous themes have been dealt with here and through which this drawing (understood in a broad sense) was

è espresso per attestare una presenza sempre più diffusa di questa forma d'arte visiva (a volte anche multimediale) nella quotidianità architettonica dei luoghi urbani.
Il più generale rapporto fra superficie e immagine (intesa come segno visivo) è stato qui più volte affrontato. Francesca Sisci in *Attraversando i muri | Through walls*, riferendosi all'esperienza diretta del fotografo Domingo Milella, riporta la riflessione nell'ambito della ricerca di forme visuali del sapere che, attraverso il tempo, costituisce un percorso millenario di dialogo fra uomo e ambiente. L'assunto struttura un'operazione concettuale secondo cui segni e simboli sono posti a confronto in una dimensione atemporale e in una geografia senza territorio. In tal senso, i simboli rappresentati dai segni grafici tracciati sui muri in età preistorica trovano confronto con quelli dei graffiti attuali secondo un atto espressivo, proprio del concetto del 'rappresentare' in cui vengono condensate tutte le distanze.
Nel loro contributo, *Ornamento e graffiti. Superfici empatiche nell'era dell'immagine condivisa | Ornament and graffiti. Empathic surfaces in the age of image sharing*, Francesca Olivieri e Gian Marco De Vitis hanno analizzato il suddetto rapporto fra superficie e immagine visiva in termini di somiglianza fra ornamento e graffito. Nel loro articolo, gli autori valutano il medium (ovvero la superficie della facciata architettonica) che ornamento e graffito condividono e che oggi, in casi peculiari, apre a effetti dal notevole impatto mediatico per le caratteristiche legate alle superfici che ricoprono l'architettura. L'assunto, che gli autori argomentano, riguarda la produzione di immagini digitali realizzata mediante *smartphones* e diffusa attraverso i *social networks* che, in questa era della condivisione globale, appare così preminente da poter affermare l'esistenza di una 'dinamica comunicativa passiva' dell'architettura che accoglie queste immagini. A tal proposito, gli autori riprendono il concetto di diaframma comunicativo della superficie architettonica che, in questo contesto, appare 'disegnata' in virtù del fenomeno di 'instagrammabilità'. Questo fenomeno recente genera una sorta di *appeal* fotografico, promuovendo il graffito come un 'ornamento urbano' capace di suscitare risposte empatiche e tendenze culturali. In tal senso, gli autori interpretano l'immagine superficiale come nuova forma simbolica.

expressed to attest to an increasingly widespread presence of this visual art form (sometimes even multimedia) in the architectural everyday life of urban places.
The more general relationship between surface and image (intended as a visual sign) has been dealt with several times. Francesca Sisci in *Attraversando i muri | Through walls*, in reference to the experience directed by the photographer Domingo Milella, considers the search for visual forms of knowledge which, through time, constitutes a millennial path of dialogue between man and the environment. The idea structures a conceptual operation according to which signs and symbols are compared in an atemporal dimension and in a geography without territory. In this sense, the symbols represented by the graphic signs traced on the walls in prehistoric times are compared with those of the current graffiti according to an expressive act, typical of the concept of 'representing' in which all distances are condensed.
In their contribution, *Ornamento e graffiti. Superfici empatiche nell'era dell'immagine condivisa | Ornament and graffiti. Empathic surfaces in the age of image sharing*, Francesca Olivieri and Gian Marco De Vitis analysed the aforementioned relationship between surface and visual image in terms of the similarity between ornament and graffiti. In their article, the authors evaluate the medium (i.e. the surface of the architectural façade) that ornament and graffiti share and which today, in specific cases, opens up to effects with a significant media impact due to the characteristics related to the surfaces that cover the architecture. The authors argue that the production of digital images made using *smartphones* and disseminated through *social networks* which, in this era of global sharing, appears so prominent as to be able to affirm the existence of a 'passive communicative dynamic' of architecture that welcomes these images. The authors take up the concept of the communicative diaphragm of the architectural surface which, in this context, appears 'drawn' by virtue of the phenomenon of 'instagrammability'. This recent phenomenon generates a sort of photographic *appeal*, promoting graffiti as an 'urban ornament' capable of arousing empathic responses and cultural trends. The

A DESTRA | *ON THE RIGHT*:
Fig. 6. Banksy, *Follow Your Dreams* (Segui i tuoi sogni), Chinatown, Boston, Stati Uniti d'America, 2010 | *Banksy*, Follow Your Dreams, *Chinatown, Boston, United States of America, 2010.*

A PAG. 23 | *ON PAGE 23*:
Fig. 7. Jorit, *George Floyd. Time to change the world*, (è tempo di cambiare il mondo), quartiere Barra, Napoli, 2020 | *Jorit, George Floyd. Time to change the world*, Barra neighborhood, Naples, 2020.

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 8. Leon Keer, *Shattering*, Helsingborg, Svezia (settembre 2020). Al murale è associata una tecnica di visualizzazione in realtà aumentata grazie alla quale le tazze in bilico cadono | *Leon Keer, Shattering, Helsingborg, Sweden (September 2020). At mural is associated an augmented reality visualization technique thanks to which the hovering cups fall.*

In *Segni Notturni Temporanei: disegnare con la luce e i materiali luminosi per la rigenerazione urbana | Temporary Nocturnal Signs: to draw with lighting and luminous materials for the urban regeneration*, Daria Casciani interpreta la tradizione del graffito pittorico relazionandola al più recente effetto luminoso prodotto dalla proiezione di segni grafici su superfici verticali e orizzontali. Collocato in un contesto che vede confrontare l'ambito del *lighting design* con quello della *Street Art*, il contributo riflette sulle modalità e intenzionalità di questa forma espressiva che, illuminando la città notturna come fosse una tela nera, disegna con la luce e/o materiali luminosi sulle superfici urbane per rendere la città più vivibile, interessante e accessibile. Secondo l'autrice, la rigenerazione notturna del paesaggio urbano attraverso i graffiti luminosi, oltre a esprimersi in molteplici soluzioni tecniche e livelli di rappresentazione (scrittura, simboli grafici, immagini, effetti), produce un'immagine diversa dei luoghi, un contatto visivo notturno del tutto insolito con i luoghi, che spesso diventa nuovo riferimento spaziale riconoscibile a distanza. Al contempo, questi interventi dimostrano anche un intento sociale di inclusione e coinvolgimento, che permette alle persone di interagire con gli effetti luminosi e/o con altre persone.
Rifacendosi all'esperienza della *projection art* e del *laser painting*, l'articolo di Daniele Rossi, dal titolo *Guerrilla projection: tra marketing, street art e attivismo politico | Guerrilla projection: between marketing, street art and political activism*, propone una riflessione su una recente attività di 'disegno' sui muri ottenuto da quello che l'autore definisce «combinato disposto delle tecnologie digitali e quelle proiettive». Trattasi del fenomeno di tendenza della *guerrilla projection*, una modalità artistica digitale che, attraverso i nuovi format audiovisivi, proietta immagini a grande scala su superfici stradali o di edifici, disvelando un notevole potenziale espressivo. Obiettivo di queste azioni non è però la performance dell'intrattenimento (come il fenomeno del *video-mapping*) ma bensì la forte valenza comunicativa attraverso cui lanciare campagne di comunicazione politiche e/o ambientali senza autorizzazione di autorità locali e/o dei proprietari degli edifici che, per l'occasione, vengono usati come grandi schermi. Questa

authors interpret the superficial image as a new symbolic form.
In *Segni Notturni Temporanei: disegnare con la luce e i materiali luminosi per la rigenerazione urbana | Temporary Nocturnal Signs: to draw with lighting and luminous materials for the urban regeneration,* Daria Casciani interprets the tradition of pictorial graffiti by relating it to the most recent luminous effect produced by the projection of graphic signs on vertical and horizontal surfaces. Placed in a context that compares the field of *lighting design* with that of *Street Art*, the contribution considers the modalities and intentionality of this expressive form which, illuminating the night city as if it were a black canvas, draws with light and/or illuminated materials on urban surfaces to make the city more liveable, interesting and accessible. According to the author, the nocturnal regeneration of the urban landscape through luminous graffiti, in addition to expressing itself in multiple technical solutions and levels of representation (writing, graphic symbols, images, effects), produces a different image of the places, a nocturnal visual contact completely unusual with places, which often becomes a new spatial reference recognizable from a distance. At the same time, these interventions also demonstrate a social intention of inclusion and involvement, which allows people to interact with the lighting effects and/or with other people.
Referring to the experience of *projection art* and *laser painting,* Daniele Rossi's article, entitled *Guerrilla projection: tra marketing, street art e attivismo politico | Guerrilla projection: between marketing, street art and political activism*, proposes a reflection on a recent activity of 'drawing' on walls obtained from what the author defines as "a combination of digital and projective technologies". This is the phenomenon of *guerrilla projection,* a digital artistic modality that, through new audio-visual formats, projects large-scale images on road surfaces or buildings, revealing a remarkable expressive potential. However, the objective of these actions is not the performance of entertainment (such as the phenomenon of *video mapping*) but rather the strong communicative value through which to launch political and/or environmental communication campaigns without any authorization from local authorities and/or the owners of the

tendenza artistica, di certo molto provocatoria, di recente sta proponendo anche interventi di interazione con il pubblico sia attraverso il gioco digitale che il disegno vero e proprio. Trattasi dunque di un'opportunità che intende la manifestazione artistica come una sorta di *site specific* immateriale e *contact less*.
Sempre nell'ambito della manipolazione del segno grafico, il contributo di Greta Attademo dal titolo *Il* trompe l'oeil*: da 'arte dell'inganno' ad 'arte delle possibilità' | The* trompe l'oeil*: from 'art of deception' to 'art of possibilities'*, rilegge la tradizione del *trompe l'oeil* quale opportunità contemporanea per nuovi scenari di arte urbana. Secondo l'autrice, nell'attualizzare una tecnica di rappresentazione visiva connotata da forte realismo e illusionismo geometrico, che induce gli osservatori a immaginare una tridimensionalità spaziale laddove trattasi di pitture su muro, gli street artists ricorrerebbero a questa forma espressiva per creare relazioni interattive. Al contempo queste opere di Street Art contrasterebbero il fenomeno attuale di assuefazione alle immagini visive, in cui la comunità globale è immersa, attraendo l'osservatore con un effetto sorpresa. L'uso del *trompe d'oil* nella street art attiverebbe quindi una sorta di *divertissement*.
Altrettanto intrigante per la resa visuale degli effetti percettivi è il contributo di Daniela Palomba dal titolo *Street Art e Urban Art: le scale urbane come luoghi per originare scenari suggestivi*, che propone una lettura delle differenti manifestazioni di arte visiva che si compiono in opere di street art ed urban art. Nello specifico l'autrice illustra numerosi esempi di figurazioni realizzate su scale urbane, individuandone esempi in tutto il Mondo. Ne propone una classificazione che si riferisce a tecniche e modalità di esecuzione: da quelle effimere e provvisorie, a quelle che vedono l'impiego di materiali ceramici sino a murales realizzati con differenti tecniche pittoriche. La lettura condotta tende ad analizzare i criteri proiettivi anamorfici impiegati per la costruzione delle opere nonché ad esprimere riflessioni sulla percezione delle figurazioni e degli artefatti realizzati.
Sul tema del reimpiego della tradizione pittorica interviene anche Matteo Giuseppe Romanato che, nel suo articolo dal titolo *Eredità iconografiche nella street art. Modelli storici*

buildings which, for the occasion, are used as large screens. This artistic trend, without doubt highly provocative, has recently also been proposing interventions with the public both through digital games and actual drawings. It is therefore an opportunity that intends the artistic event to be immaterial, *contactless* and *site specific*.
In the field of graphic sign manipulation, Greta Attademo's contribution entitled *Il* trompe l'oeil*: da 'arte dell'inganno' ad 'arte delle possibilità' | The* trompe l'oeil*: from 'art of deception' to 'art of possibilities'*, reinterprets the tradition of *trompe l'oeil* as a contemporary opportunity for new scenarios of urban art. According to the author, in updating a visual representation technique characterized by strong realism and geometric illusionism, which induces observers to imagine a spatial three-dimensionality when dealing with wall paintings, street artists resort to this expressive form to create interactive relationships. At the same time, these works of Street Art counteract the current phenomenon of addiction to visual images, in which the global community is immersed, attracting the observer with a surprise effect. The use of *trompe l'oeil* in street art therefore activates a sort of *divertissement*.
Equally intriguing for the visual and perceptual effects is the contribution by Daniela Palomba entitled *Street Art and Urban Art: stairwais as places to create suggestive scenarios*, which offers a reading of the different manifestations of visual art that take place in street art and urban art works. Specifically, the author illustrates numerous examples made on urban stairwais, identifying examples around the world. Palomba proposes a classification that refers to techniques and methods of execution: from the ephemeral and temporary ones, to those with the use of ceramic materials till to murals made with different pictorial techniques. The reading conducted try to analyze the anamorphic projective criteria used for the construction of the works as well as to express reflections on the perception of the figurations and artefacts created.
Matteo Giuseppe Romanato also discusses the theme of the re-use of the pictorial tradition who, *Eredità iconografiche nella street art. Modelli storici dall'Accademia di Belle Arti alla*

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 9. Il murale di Leon Keer, *Shattering*, Helsingborg, Svezia (settembre 2020) in fase di realizzazione | *The mural by Leon Keer,* Shattering, *Helsingborg, Sweden (September 2020) under construction.*

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 10. Raffo Art (settembre 2020), dedicato alla 'diversa bellezza': Armine Harutyunyan, murale nell'area periferica di Ponticelli (Napoli) | *Raffo Art (September 2020), dedicated to 'different beauty': Armine Harutyunyan, mural in the suburb of Ponticelli (Naples).*

dall'Accademia di Belle Arti alla città dipinta / Iconographic legacies in street art. Historical models from the fine Arts Academy to the painted city avanza un'ipotesi secondo cui l'attività degli artisti, che dipingono sui muri delle città, potrebbe assimilarsi a quella dei *bricoleurs*, che ricombinano quanto a loro disposizione. In tal senso, secondo Romanato, in questa operazione creativa di riassemblaggio gli *street artists* (spesso studenti o ex studenti d'arte) trarrebbero ispirazione da modelli iconici tradizionali, reinterpretandoli e ibridandoli secondo nuove forme espressive e nuovi contenuti.
Muovendosi all'interno del tema oramai consolidato ovvero l'intervento della street art in luoghi degradati come motrice di rigenerazione socio-culturale, il contributo di Mario Ricciarini e Silvia Laplaca, *Street Art nei luoghi dello sport: il cambiamento percettivo per riqualificare gli ambienti marginali | Street Art in sports venues: perceptive change to redevelop marginal environments*, focalizza l'attenzione sullo spazio pubblico. La riflessione formulata dagli autori muove attorno a due principali considerazioni: la prima, in merito al rischio che in aree urbane degradate lo spazio pubblico, ancor più abbandonato, amplifichi quel senso di 'non luogo' e di disaffezione negando l'interazione uomo-ambiente; la seconda, circa il potere dell'immagine visiva, e per essa il disegno, di meglio catturare l'attenzione degli abitanti per meglio comunicare messaggi di fiducia e di rigenerazione. Su questi presupposti, gli autori presentano un repertorio di interventi di Street Art in spazi pubblici, identificabili come vuoti urbani e identificati dalle locali amministrazioni come risorse significative su cui intervenire per attivare nelle comunità un senso del bello e di appartenenza a luoghi precedentemente vissuti come estranei e insicuri.
Altrettanto calato nelle tematiche che interpretano la Street Art come attivazione di processi positivi e di rigenerazione identitaria dei quartieri di appartenenza, nel loro contributo dal titolo *Valorizzare l'architettura religiosa attraverso l'arte di strada. Il campanile della chiesa di Santa Maria alle Fontanelle nel progetto PREVENT | Enhancing religious architecture through Street Art. The bell tower of the church of Santa Maria del Carmine alle Fontanelle in the PREVENT project*, Vincenzo Cirillo e Margherita Cicala richiamano l'attenzione sull'in-

città dipinta / Iconographic legacies in street art. Historical models from the fine Arts Academy to the painted city puts forward a hypothesis according to which the activity of artists, who paint on the walls of cities, could be similar to that of *bricoleurs*, who recombine what is available to them. In this sense, according to Romanato, in this creative reassembly operation, *street artists* (often students or former art students) draw inspiration from traditional iconic models, reinterpreting and hybridizing them according to new expressive forms and new contents.
Moving within the now consolidated theme or the intervention of street art in degraded places as a driving force of socio-cultural regeneration, the contribution of Mario Ricciarini and Silvia Laplaca, *Street Art nei luoghi dello sport: il cambiamento percettivo per riqualificare gli ambienti marginali | Street Art in sports venues: perceptive change to redevelop marginal environments*, focuses on public space. The idea proposed by the authors revolves around two main considerations: the first, regarding the risk that in degraded urban areas the public space, even more abandoned, amplifies that sense of 'non-place' and disaffection by denying the interaction between man and environment; the second, regards the power of the visual image, and for it the drawing, to better capture the attention of the inhabitants to better communicate messages of trust and regeneration. Based on these assumptions, the authors present a repertoire of street art interventions in public spaces, identifiable as urban voids and identified by local administrations as significant resources upon which to intervene in order to activate a sense of beauty in the communities and of belonging to places previously experienced as unknown and insecure.
Equally immersed in the themes that interpret Street Art as the activation of positive processes and identity regeneration of the neighbourhoods to which they belong, in their contribution entitled *Valorizzare l'architettura religiosa attraverso l'arte di strada. Il campanile della chiesa di Santa Maria alle Fontanelle nel progetto PREVENT | Enhancing religious architecture through Street Art. The bell tower of the church of Santa Maria del Carmine alle Fontanelle in the PREVENT project*, Vincenzo

consueto rapporto fra Street Art e architettura religiosa. Nello sfidare l'opinione secondo cui questa forma d'arte possa essere applicata all'architettura religiosa, gli autori esaminano diversi interventi realizzati sui muri di queste architetture intessendo un racconto fra sacro e profano, che riguarda tanto le facciate esterne che gli interni. L'articolo presenta esempi su territori nazionali e internazionali, e propone un'ulteriore riflessione sulla possibilità che questa tipologia architettonica, e in special modo quella di un suo componente, il campanile, possa simbolicamente ri-attualizzare il ruolo di attrattore di comunità grazie agli interventi di Street Art.
Sempre calato nel tema del sociale, l'articolo di Bruno Sève, Ernest Redondo Dominguez e Robert Sega, *Quando i muri parlano. Laboratorio di co-creazione nello spazio pubblico. Esprimere i desideri degli abitanti attraverso l'arte e l'azione | When the walls speak. Co-creation workshop in the public space. Expressing inhabitants' desires through art and action*, presenta una serie di interventi nelle città compiuti spontaneamente dai cittadini con gli artisti. La riflessione si snoda attorno al rapporto fra processo di progettazione e partecipazione della comunità nell'opinione che esso possa condurre a interventi di rivendicazione degli spazi pubblici della città da parte degli abitanti. A tal proposito, nel richiamare il legame esistente fra Street Art e lotte urbane per denunciare l'isolamento di quartieri fragili o periferici e/o l'ingiustizia sociale che ne consegue, gli autori presentano alcune esperienze di progettazione partecipata, condotte sotto forma di workshop e laboratori di co-creazione artistica. Obiettivo degli autori è che queste esperienze di progettazione partecipata possano un giorno portare alla realizzazione di grandi murales artistici generati da migliaia di individui con varie intenzioni nella loro interpretazione della città.

Ringraziamenti
Le curatrici desiderano ringraziare Maria Ines Pascariello, Daniela Palomba e Vincenzo Cirillo per l'attenzione disciplinare e la passione con cui hanno partecipato a tutte le fasi della redazione scientifico-editoriale di questo numero della collana dedicato alla *Street Art*.

Cirillo and Margherita Cicala draw attention to the unusual relationship between Street Art and religious architecture. In challenging the opinion that this form of art can be applied to religious architecture, the authors examine various interventions on the walls of these architectures, weaving a tale between the sacred and the profane, which concerns both the external façades and interiors. The article presents examples on national and international territories, and proposes a further reflection on the possibility that this architectural typology, and especially that of one of its components, the bell tower, can symbolically re-actualize the role of community attraction thanks to Street Art interventions.
On the social theme, the article by Bruno Sève, Ernest Redondo Dominguez and Robert Sega, *Quando i muri parlano. Laboratorio di co-creazione nello spazio pubblico. Esprimere i desideri degli abitanti attraverso l'arte e l'azione | When the walls speak. Co-creation workshop in the public space. Expressing inhabitants' desires through art and action*, presents a series of interventions in cities carried out spontaneously by citizens with artists. The reflection revolves around the relationship between the planning process and community participation in the opinion that it can lead to interventions to claim the public spaces of the city by the inhabitants. In recalling the link between Street Art and urban struggles to denounce the isolation of fragile or peripheral neighbourhoods and/or the resulting social injustice, the authors present some participatory planning experiences, carried out in the form of workshops and artistic co-creation workshops. The authors' goal is that these participatory design experiences may one day lead to the creation of large artistic murals generated by thousands of individuals with various intentions in their interpretation of the city.

Acknowledgements
The editors would like to thank Maria Ines Pascariello, Daniela Palomba and Vincenzo Cirillo for the disciplinary attention and passion with which they participated in all the phases of the editing of this issue of the series dedicated to *Street Art*.

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 11. Raffo Art (novembre 2020), dedicato a Diego Armando Maradona: AD10S, murale nel quartiere Avvocata di Napoli (foto di Ornella Zerlenga) | *Raffo Art (November 2020), dedicated to Diego Armando Maradona: AD10S, mural in the Avvocata veighborhood in Naples (picture by Ornella Zerlenga).*

2 Il *trompe l'oeil*: da 'arte dell'inganno' ad 'arte delle possibilità'
The trompe l'oeil: *from 'art of deception' to 'art of possibilities'*

Greta Attademo

Abstract
La presente ricerca si concentra sull'uso, all'interno del più recente scenario di arte urbana, del *trompe l'oeil*, una tecnica di rappresentazione caratterizzata da forte realismo e da illusioni geometriche e visive che inducono gli osservatori a immaginare una tridimensionalità spaziale, pur essendo l'opera pittorica realizzata su superfici bidimensionali. Il termine *trompe l'oeil* fu coniato durante il periodo barocco, ma la conoscenza delle illusioni pittoriche ha radici ben più profonde, con molti esempi che risalgono all'antica Grecia, all'Impero Romano e continuano nei secoli successivi, fino ad arrivare all'età contemporanea con la Street Art, tipica espressione delle città metropolitane del nostro secolo. La ricerca mira a comprendere le attuali ragioni del ritorno al gusto artistico del *trompe l'oeil*: analizzandone i caratteri simbolici e rappresentativi vengono definiti gli aspetti innovativi e quelli che si pongono in continuità con la tradizione artistica.

Parole chiave
Trompe l'oeil; arte ludica; illusioni ottiche, narrazione interattiva.

Abstract
These research focuses on the use of the *trompe l'oeil* within the most recent scenario of urban art. The *trompe l'oeil* is a technique of representation characterized by a strong realism and by geometrical and visual illusions that induce observers to imagine a three-dimensionality even though the artwork is realized on two-dimensional surfaces. The term was coined during the Baroque period, but the knowledge of the pictorial illusions has much deeper roots; there are many examples that date back to the ancient Greece, to the Roman Empire and that continue in the following centuries, right up to the contemporary age with the Street Art, typical expression of metropolitan cities of our century. The present research aims to understand the reasons about the return of the *trompe l'oeil's* artistic taste; the goal is to analyze its symbolic and representational features in order to define both its innovative aspects and those that are in continuity with the artistic tradition.

Keywords
Trompe l'oeil; ludic art, optical illusions, interactive storytelling.

Introduzione

Per sfuggire al mondo, non c'è mezzo più sicuro dell'arte; e niente è meglio dell'arte per tenersi in contatto con il mondo[1].

Il pensiero di Johann Wolfgang von Goethe sull'arte riflette in maniera significativa il valore intrinseco di cui essa è dotata, ossia la capacità di costituire un rapporto ossimorico con il reale: da un lato, l'espressione estetica e creativa sviluppa un mondo 'altro', quello delle immagini, consentendo all'osservatore di rifugiarsi in esso, allontanandosi dalla quotidianità; dall'altro, l'arte costituisce un mezzo di avvicinamento al mondo fisico, non solo perché da esso trae ispirazione fondamento, ma anche perché consente, sia all'artista che al fruitore dell'opera, di volgere un nuovo sguardo su ciò che lo circonda. Come afferma Barcia Salorio, cioè, «l'arte si allontana dalla realtà per vederla con più esattezza»[2]. Tuttavia, nella società attuale, in cui «il concetto di cultura dell'informazione è parallelo al concetto di cultura visiva»[3], la proliferazione e la saturazione di immagini ci hanno spesso anestetizzati nei confronti del loro valore comunicativo, inducendo gli artisti a sperimentare nuove forme e linguaggi espressivi. Tale cambiamento ha coinvolto anche lo scenario delle Street Art che ha sviluppato, negli ultimi anni, differenti modalità comunicative che appaiono ben lontane dagli atti di vandalismo e di occultazione dello spazio urbano, tipici delle *tags* del graffitismo; ne sono manifesto, forse il più evidente poiché la relazione contrastante con il reale viene portata al suo limite estremo, le opere appartenenti al genere del *trompe l'oeil*. Con questo termine, derivato dalla lingua francese con il significato di 'inganno dell'occhio' (da *'tromper'*, ingannare, e *'oeil'*, occhio) vengono indicate quelle manifestazioni artistiche che, attraverso l'uso di espedienti illusionistici, inducono nell'osservatore la sensazione di trovarsi di fronte ad oggetti tridimensionali, pur essendo essi, di fatto, dipinti su superfici. Tale espressione, coniata durante il periodo Barocco e ritrovata, per la prima volta in un contesto artistico, in un *Salon* parigino del 1800[4], può essere riproposta anche per le opere illusorie dell'Urban Art contemporanea, poiché esse utilizzano lo stesso procedimento geometrico; la riproposizione bidimensionale di suggestioni spaziali è infatti ottenuta attraverso un processo proiettivo in cui il piano della rappresentazione risulta coincidente o parallelo al quadro, ossia al piano della percezione visiva dell'osservatore. Nonostante le origini relativamente recenti del termine e il crescente sviluppo nell'arte urbana, se il concetto di *trompe l'oeil* viene esteso alla tecnica rappresentativa, più che al genere da cavalletto, la sua lettura ci porta a risalire a origini ben più antiche, come dimostra il noto racconto che Plinio il Vecchio dedica, nel XXXV libro della *Naturalis Historia*, alla rivalità tra i due pittori greci Parrasio e Zeusi, vissuti nel V secolo a.C.: «Si dice che costui (Parrasio) sia venuto in competizione con Zeusi, il quale presentò un dipinto raffigurante acini d' uva: erano riusciti così bene, che alcuni uccelli volarono fin sulla scena. Lo stesso Parrasio, a sua volta, dipinse un drappo, ed era così realistico che Zeusi - insuperbito dal giudizio degli uccelli - lo sollecitò a rimuoverlo, in modo che si potesse vedere il quadro. Ma non appena si accorse del suo errore, con una modestia che rivelava un nobile sentire, Zeusi ammise che il premio l' aveva meritato Parrasio. Se infatti Zeusi era stato in grado di ingannare gli uccelli, Parrasio aveva ingannato lui, un artista»[5].

Questo episodio, divenuto ormai un famoso aneddoto, mostra come il *trompe l'oeil*, nella sua accezione più generale di illusione ottico-percettiva, ha da sempre costituito elemento di grande fascino e motivo di interesse per gli artisti e per gli studiosi dell'arte. La sua specificità di strumento paradossale[6], dalla duplice natura oppositiva e connettiva tra realtà fisica e pittorica, lo ha reso, in effetti, un *fil rouge* che ha attraversato, in maniera più o meno spiccata, tutta la storia della pittura occidentale, dalle illusioni pittoriche del mondo greco-romano alle ricerche prospettiche del Rinascimento, divenendo poi genere autonomo in epoca barocca, fino ad arrivare alla Street Art odierna[7]. Il suo uso si è trasformato incessantemente, assumendo forme, caratteri e contenuti differenti, soggetti alle ideologie predominanti delle diverse epoche, ma mantenendo come costante la riflessione artistica sul rapporto tra realtà e illusione. Partendo da queste considerazioni, la presente ricerca si pone l'obiettivo di

1 von Goethe, J.W. (1854).

2 Barcia Salorio, D. (1982).

3 Manovich, L. (2002).

4 Cfr.:Sullivan, L. (2016).

Introduction

There is no surer method of evading the world than by following art; and no surer method of linking oneself to it than by art[1].

The intrinsic value of which art is the bearer, namely the ability to build an oxymoronic connection with the real, is expressed significantly by Johann Wolfgang von Goethe's thinking: on the one hand, the aesthetic and inventive expression creates another world that is that of images, allowing the observer to take refuge in it and to escape from the everyday life; on the other hand, it represents a way to approach the physical world, not just because the art draws inspiration and origins from it, but also because it allows both creator and enjoyer to see that is around them with a fresh eye. As Barcia Salorio says "The art moves away from reality to see it more precisely"[2]. However, the proliferation and the saturation of images have distanced us from their communicative value in today's society in which "the concept of information culture is a parallel to that of the visual culture"[3]; this has led artists to experiment new forms and expressive languages. This change has also involved the scenario of the Street Art that has developed different communication solutions in the last few years; these appear to be much different to the acts of vandalism and occultation of the urban space typical of graffiti tags; this is evident in the artwork belonging to the genre of *trompe l'œil* , probably because they represent the most extreme example of the contrasting relation with the real. *Trompe l'œil* is a term derived from the French language whit the meaning of 'trick of the eye' (*'tromper'*: to trick, *'oeil'*: eye) and used to designate these artistic manifestations that, through the use of illusionistic expedients, induce the observer to think to be in front of three-dimensional objects when they are only painted on surfaces. This expression, coined during the Baroque and first founded in an artistic context in a 1800's Parisian *salon*[4], can also be used for the illusory artwork belonging to the contemporary Urban Art, because they employ the same geometrical process; the two-dimensional revival of spatial suggestions, in fact, is obtained through a projective process in which the plan of the representation is coincident or parallel with the plane to which the viewer's eye belongs. Despite the relatively recent origins of the terms and the increasing development in urban art, if the *trompe l'œil* concept is extended to the representative technique rather than the artistic genre of painting on easel, it dates much further back, as Pliny The Elder attests in the tale about the rivalry between Parrhasius and Zeuxis, two Greek painters who lived in the 5th century b.C.: "This last (Parrhasius) it is said, entered into a pictorial contest with Zeuxis, who represented some grapes, painted so naturally that the birds flew towards the spot where the picture was exhibited. Parrhasius, on the other hand, exhibited a curtain, drawn with such singular truthfulness, that Zeuxis, elated with the judgment which had been passed upon his work by the birds, haughtily demanded that the curtain should be drawn aside to let the picture be seen. Upon finding his mistake, with a great degree of ingenuous candour he admitted that he had been surpassed, for that whereas he himself had only deceived the birds, Parrhasius had deceived him, an artist"[5].

This episode, that has now become a famous anecdote, shows how the *trompe l'œil*, intended in its more general sense of optical-perceptive illusion, has always been an element of great charm and a point of interest for the artists and scholars of art. Its specificity of paradoxical tool[6] with a dual nature of opposition and connection between physical and pictorial reality, made it, in fact, a *fil rouge* that has spanned all the history of the Western painting, in a more or less pronounced way; starting from the pictorial illusion of the Greco-Roman world to the perspective research conducted in the Renaissance, later becoming an autonomous genre during the Baroque period, up to the daily Street Art[7]. Its use has been constantly changing, assuming forms, features and content different according to the prevailing ideologies of ages, but always keeping the relationship between reality and illusion as a constant of the artistic reflection. Starting from this premise, the present research aims to investigate the reasons

5 Cfr.: Plinio Il Vecchio, Lefons, C. (Ed.). (2014).

6 Calabrese, O. (2011), p. 26.

7 Giusti, A. (2009).

indagare le ragioni del ritorno del suddetto gusto artistico, nonché le forme contemporanee sotto cui esso è tornato a vivere all'interno del più recente contesto di arte di strada.

Metodologia proposta

La Street Art, data la molteplicità di artisti coinvolti, nonché la varietà di tecniche, stili e materiali utilizzati, non ha ancora raggiunto una definizione univoca. Nonostante ciò, gli studi e le ricerche condotti sul tema appaiono concordi nell'indicare, con questo termine, quei fenomeni artistici, sviluppatisi attraverso interventi pittorici sul tessuto urbano, distinti dal genere del graffitismo[8]. Quest'ultimo, infatti, è un'attività sovversiva, tipica dello scenario sub culturale *hip-hop*, che manifesta il suo carattere autoaffermativo e di non curanza delle leggi attraverso espressioni artistiche associate ad atti che deturpano lo spazio urbano; il graffito, infatti, «corre da una casa all'altra, dal muro di un edificio all'altro, da una parete alla finestra o alla porta, o sui finestrini della metropolitana, o sui marciapiede. Il graffito s'accavalla, vomita, si sovrappone»[9], suscitando negli individui sensazioni di timore e di pericolo nei confronti dell'ambiente circostante, e venendo perciò percepito come cultura indesiderata da parte dell'opinione comune[10]. La Street Art, al contrario, è oggi considerata «una forma essenziale di arte pubblica che consente alle società di esprimere e affrontare problemi, promuovere valori e identità della comunità e abbellire i quartieri attraverso il processo creativo»[11]. Lo Street *Artist*, al pari di un'artista tradizionale, «rispetta il muro come rispettava il quadro su un cavalletto»[12]. Egli sostituisce loghi e lettere dei graffitari con forme figurative e iconiche in armonico equilibrio con lo spazio, creando relazioni interattive e giocose con i passanti che, attraverso la vista e il movimento, partecipano alla costruzione dei significati sottesi all'opera artistica. Tali caratteri non solo rendono la Street Art una manifestazione distinta dal graffitismo, ma anche opposta a esso (fig. 1), poiché capace di ridurre il vandalismo nello spazio pubblico[13] e di migliorare l'estetica e la percezione dell'ambiente urbano[14]. Negli ultimi anni, l'esigenza di rigenerazione culturale ed economica delle città[15], ha portato la Street Art a coprire

about the return of this artistic taste, as well as the contemporary forms under which it has come back to life in the recent context of Street Art.

The proposed methodology

The Street Art did not reach a single definition due to the multiplicity of its artists and the variety of techniques, styles and materials used. Despite this, studies and research on this topic agree that this term refers to those artistic phenomena developed through pictorial interventions on the urban fabric and distinct from the graffiti art[8]. The latter is, in fact, a subversive activity typical of the hip-hop subculture that shows its features of self affirmation and negligence of the laws through artistic expressions linked to acts that disfigure the urban space; the graffiti, in fact, "runs from one house to the next, from one wall of a building to the next, from the wall onto the window or the door, or windows on subway trains, or the pavements. Graffiti overlaps, is thrown up, superimposes"[9], provoking a sense of fear and of danger in people, and so it has been perceived as an unwanted culture from public opinion[10]. The Street Art, on the contrary, is now considered "an essential form of public art that allows communities to express and address problems, promote community values and identity, and beautify neighbourhoods through the creative process"[11]. The Street Artist, like a traditional painter, "respects the wall as he used to respect the limitations of his easel"[12]. He replaces logos and letters of graffiti artists with figurative and iconic forms that are in a harmonic balance with the space, creating interactive and ludic relations with the passerby; they participate in the construction of the meanings underlie the artwork with their sense of sight and their movements. These characteristics not only make the Street Art a manifestation distinct from the graffiti, but also opposed to it (fig. 1), because it is able to reduce the vandalism in the public space[13] and to improve the aesthetic and the perception of the urban environment[14]. The need for cultural

A PAG. 33 | *ON PAGE 33*.
Fig. 1. I Graffiti si sovrappongono al paramento murario come su una tela bianca, annullandone ogni valore (Quartiere Saint Victor, Marsiglia); la Street Art interagisce con l'architettura, evidenziandone il ruolo nella costruzione del significato dell'opera ("Street Art City", Lurcy-Lévis) (Foto dell'autore, maggio 2017) | *The Graffiti overlap on the wall that is like a blank canvas, annulling its every value (Saint Victor Quarter, Marseille); the Street Art interacts with the architecture, evidencing its role in the construction of the artwork meaning ("Street Art City", Lurcy-Lévis) (Author's pic, May 2017).*

[8] Gianquitto, M. (2019).

[9] Baudrillard, J. (2007), p. 96.

[10] Corti Billie, S. & G. (2008), pp. 241-251.

[11] *Edmonton Arts Council*, 2009.

[12] Baudrillard, J. (2007), p. 96.

[13] Crew et al. (2006).

[14] Halim, D.K. (2008).

[15] *ibidem*.

una varia gamma di scopi, quali l'educazione informale, l'espressione culturale, l'incoraggiamento del senso del luogo[16]. Questi obiettivi sono stati spesso raggiunti attraverso opere urbane che, in maniera del tutto innovativa, hanno sperimentato l'antica tecnica del *trompe l'oeil;* le motivazioni di questa scelta sono certamente da ritrovarsi nelle sue qualità rappresentative, non avendo essa mai costituito un vero e proprio movimento artistico: i pittori che l'hanno adoperata nel corso della storia, infatti, hanno proposto le più varie e disparate scelte stilistiche, spesso anche molto differenti nelle opere di uno stesso artista. La metodologia proposta, pertanto, indaga i caratteri del *trompe l'oeil* contemporaneo, mettendoli in relazione con i tratti distintivi della Street Art, ovvero: la capacità di trasformare la percezione spaziale; l'interazione con l'osservatore; il carattere ludico delle opere.

Il *trompe l'oeil* per la trasformazione percettiva dello spazio

Negli ultimi decenni le illusioni ottiche hanno costituito un fervente campo di sperimentazione per gli artisti di strada; l'uso di nuovi strumenti di rappresentazione digitale, infatti, seppur sempre subordinato all'immensa abilità pittorica e immaginativa degli artisti, ha contribuito ad un controllo più semplice e intuitivo delle operazioni di proiezione geometrica alla base dei processi grafici. Tale condizione ha permesso loro non solo di realizzare opere illusorie con i metodi più disparati e su ogni tipo di superficie, ma anche di utilizzare, in chiave contemporanea, alcune complesse tecniche pittoriche tradizionali, tra le quali spiccano certamente l'anamorfosi e il *trompe l'oeil*. Si tratta, in entrambi i casi, di processi proiettivi di illusione prospettica, capaci di riproporre suggestioni spaziali su supporti bidimensionali. Nell'arte di strada, l'anamorfosi è utilizzata prevalentemente dai "madonnari"[17] per realizzare pitture su pavimentazioni e marciapiedi; l'uso di un quadro prospettico orizzontale e di un unico punto di vista per la fruizione dell'opera permettono di creare illusioni lungo la verticalità dei piani di calpestio, dando vita a scene iperrealistiche e surreali, come quelle dipinte da Leon Keer, Edgard Mueller, Julian Beever e Kurt

and economic regeneration of cities[15] has meant that the Street Art served a range of purposes, such as informal education, cultural expression and the encouragement of a sense of place[16]. These objectives have been often achieved by urban works that have experimented the ancient technique of *trompe l'oeil* in an innovative way; the reasons for that choice can be certainly found in its representative features because it has never been a real artistic movement: painters who have used it in history, in fact, have proposed the most varied stylistic choices, often also very different in the work of the same artist. Therefore, the proposed methodology investigates the features of the contemporary *trompe l'oeil* , linking them to the hallmarks of Street Art, namely: the ability to transform the spatial perception; the interaction with the observer; the playful feature of the artwork.

The trompe l'oeil for the perceptive transformation of the space

The optical illusions have constituted an impassioned field of experimentation for Street Artists in recent decades; the use of new tools of digital representation, in fact, although always subordinated to the immense pictorial and imaginative ability of the artists, has contributed to an easier and more intuitive control of the operations of geometrical projection at the base of the graphical processes. This allowed them not only to realize illusory artwork with the most disparate methods and on any type of surface, but also to use some complex traditional painting techniques in a contemporary way, in particular the anamorphosis and the *trompe l'oeil*. These two are projective processes of perspective illusion, able to re-propose spatial suggestions on two-dimensional supports. The anamorphosis, in the Street Art, is mainly used by so-called "*madonnari*"[17] in order to realize paintings on paving and pavements; the use of a horizontal framework and a single point of view allow to propose illusions along the verticality of the ground surfaces, creating hyperrealistic and surreal scenes, like those painted by Leon Keer, Edgard Mueller, Julian Beever and Kurt Wenner (fig. 2). Instead, the *trompe l'oeil* is generally created on vertical walls; the real

[16] Marschall, S. (1999).

[17] Sono così chiamati gli artisti di strada che eseguono i loro disegni su piani di calpestio urbani; tale termine deriva dalle raffigurazioni sacre di grande realismo che originariamente realizzavano in strada in occasione di festeggiamenti religiosi o di rituali cristiani | *This term indicates those Street Artists who make their drawings on the urban ground surfaces; it comes from the great realistic sacred images that they originally made on the street on the occasion of religious celebrations or Christians rituals.*

Wenner (fig. 2). Il *trompe l'oeil*, invece, è generalmente creato su pareti verticali; lo spazio prospettico reale, attraverso la sovrapposizione del piano della rappresentazione, acquista profondità lungo la direzione orizzontale, garantendo inoltre una fruizione dell'opera indipendente dal punto di vista da cui la si osserva (fig. 3). Nell'arte pittorica tradizionale, la particolare caratteristica del *trompe l'oeil* di attivare un coinvolgente gioco di rimandi tra realtà e illusione, è stata soprattutto utilizzata per il gusto, tipicamente barocco, di moltiplicare le profondità spaziali di luoghi nobiliari, con l'obiettivo di enfatizzarne lo sfarzo e la maestosità (fig. 4). C'è da dire, tuttavia, che anche la sua capacità di innescare

perspective space, through the overlapping of the plan of the representation, gains depth along the horizontal direction, also guaranteeing the enjoyment of the work independent of the point of view from which it is observed (fig. 3). The special feature of the *trompe l'oeil* of activating of an addictive game of references between reality and illusion, was used in the traditional pictorial art for the typical Baroque taste, in order to increase spatial depths in noble places, emphasizing their pomp and majesty (fig. 4).

However, it must be said that also its ability to trigger a series of perceptive relations between the physical and painted space was known since ancient times, allowing

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 2. Le grandi opere anamorfiche della Street Art create sulle pavimentazioni stradali. In senso orario dalla figura in alto a sinistra: "Displacement of the poor" di Leon Keer (Arnhem, 2018, www.leonkeer.com), "The Crevasse" di Edgard Mueller (Düin Laoghaire, 2009, www.metanamorph.com), "Zurigo station accident" di Julian Beever (Zurigo, 2013, www.julianbeever.net) e "Disaster" di Kurt Wenner (Londra, 2007, www.kurtwenner.com) | *The big anamorphosis of the Street Art created on the road surfaces. From the top-left figure and clockwise: "Displacement of the poor" of Leon Keer (Arnhem, 2018, www.leonkeer.com), "The Crevasse" of Edgard Mueller (Düin Laoghaire, 2009, www.metanamorph.com), "Zurich station accident" of Julian Beever (Zurich, 2013, www.julianbeever.net) e "Disaster" of Kurt Wenner (London, 2007, www.kurtwenner.com).*

A DESTRA | *ON THE RIGHT*:
Fig. 3. L'uso del *trompe l'oeil* nella Street Art sulle pareti verticali (a sinistra: "Mariposas de Aragón" di Mantra a Saragozza (Spagna, 2017, www.mantrarea.com); a destra: "Homage to the lost spaces" di Mike Hewson a Christchurch (Nuova Zelanda, 2012, www.mikehewson.co.nz/) | *The use of the* trompe l'oeil *on vertical walls in the Street Art (figure left: "Mariposas de Aragón" of Mantra in Zaragoza (Spain, 2017, www.mantrarea.com); figure right: "Homage to the lost spaces" of Mike Hewson in Christchurch (New Zealand, 2012, www.mikehewson.co.nz)*.
Fig. 4. Il gusto barocco del *trompe l'oeil* per la moltiplicazione di profondità spaziali in luoghi maestosi e imponenti. (Reggia di Portici, Italia) (Foto dell'autore, settembre 2019) | *Baroque taste of the* trompe l'oeil *in order to increase the spatial depths in magnificent and majestic sites (Reggia di Portici, Italy) (Author's pic, September 2019)*.
Fig. 5. Il *trompe l'oeil* per la risoluzione di problematiche architettoniche: la finta cupola di Andrea Pozzo (Chiesa di Sant'Ignazio di Loyola, Roma) e il finto abside di Bramante (Chiesa di Santa Maria presso San Satiro, Milano) (Foto dell'autore, 2015) | *The* trompe l'oeil *in order to resolve architectural problems: the fake dome by Andrea Pozzo (Chiesa di Sant'Ignazio di Loyola, Rome) and the fake apse by Bramante (Chiesa di Santa Maria presso San Satiro, Milan) (Author's pic, 2015)*.

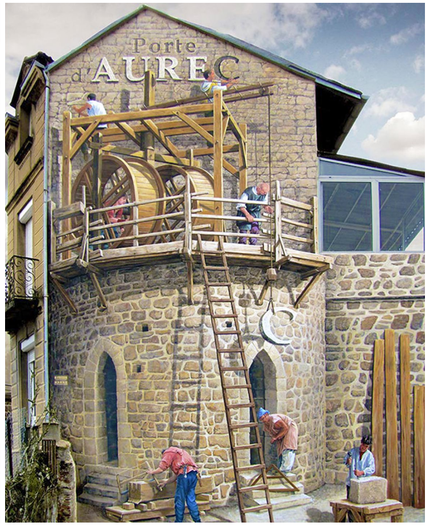
una serie di relazioni percettive tra lo spazio fisico e quello dipinto era nota sin dai tempi antichi, permettendo innanzitutto di risolvere problematiche architettoniche. Si pensi, per fare un esempio, ai *cubicula* delle antiche abitazioni pompeiane che, seppur piccoli e angusti, venivano percepiti come ameni e spaziosi[18] grazie ai *trompe l'oeil* che, riproponendo vedute paesaggistiche, architetture fittizie e luoghi immaginari sulle pareti cieche, permettevano di sfondare visivamente lo spazio, ampliandolo ed espandendone i confini; o ancora, alle simulazione di strutture architettoniche al fine di sopperire alla mancanza di spazio per la loro costruzione, come nel caso della finta cupola dipinta da Andrea Pozzo sul soffitto planare della Chiesa romana di Sant'Ignazio di Loyola o come accade per l'illusorio abside di Bramante nella Chiesa di Santa Maria Presso San Satiro (fig. 5).
Anche nella Street Art la tecnica del 'colpo d'occhio' nasce per dare soluzione a problemi pratici dello spazio fisico; tuttavia, a differenza del passato, non agisce più su luoghi elitari e lussuosi, ma esclusivamente su quelli urbani, pensati e usufruiti dalla gente che vive la strada e in essa si riconosce[19]. Il *trompe l'oeil*, cioè, diventa uno strumento strategico di riqualificazione urbana e sociale: attraverso operazioni di trasformazione, sviluppo e abbellimento, infatti, permette non solo di porre rimedio alle evidenti problematiche estetiche di costruzioni mediocri o malridotte, ma anche di focalizzare l'attenzione comune su quelle zone della città strutturalmente più degradate e funzionalmente deboli[20]. Come afferma A. Barbara, infatti, «i salti di percezione sono tra i doni più potenti che i sensi possano concedere all'architettura. Sono i luoghi in cui avviene l'inaspettato, in cui il pregiudizio fallisce a favore della contraddizione, che è voluta e ricercata, dove la relazione tra aspettativa della mente e percezione sensoriale è una sorpresa che smarrisce […] perché la percezione dilata, restringe, altera e connette gli spazi a suo totale piacimento. Questo […] porta ad un atteggiamento innovativo nei riguardi dell'invenzione e della fruizione dei luoghi»[21]. Emblematico in tal senso è il progetto A-fresco che lo Street Artistfrancese Patrick Commecy sviluppa assieme al suo team "*City of Creation*" in numerose città francesi, quali Levallois, Cannes e Marsiglia.

first of all to resolve architectonical problems. For example, one thinks of *cubicula* of the ancient Pompeian houses that, although small and cramped, were perceived as pleasant and spacious[18], thanks to the presence of the trompe l'oeil that, re-proposing landscape views, fictional architectures and imaginary places on the walls, allowed to break down visually the space, extending it and expanding its boundaries; not to forget also the simulation of architectural structures in order to compensate for the lack of space, as in the case of the fake dome painted by Andrea Pozzo on the planar ceiling of the roman "*Chiesa di Sant'Ignazio di Loyola*" or also the fake apse by Bramante in the "*Chiesa di Santa Maria Presso San Satiro*" (fig. 5).
The 'eye-catcher' technique is created in order to solve practical problems of the physical space also in the Street Art; however, unlike in the past, it no longer acts on elitist and luxurious places, but on those urban that are designed and used by the people who live on the street and who recognize himself in it[19]. So, the *trompe l'oeil* becomes a strategic tool for the urban and social requalification: through operations of transformation, development and embellishment, it allow not only to remedy to the obvious aesthetical problems of mediocre or decayed buildings, but also to bring the common attention to the structurally most degraded and functionally vulnerable areas of the city[20]. As A. Barbara says, in fact, "leaps of perception are among the most powerful gifts that the senses can give to architecture. These are the place where the unexpected occurs, where prejudice fails in favor of the contradiction, which is soundly anchored, where the relationship between mental expectation and sensory perception is a surprise that disorients […] because perception dilates, restricts, alters and connect spaces at its leisure. This […] leads to an innovative attitude towards the invention and use of places"[21]. The project A-fresco is emblematic in this sense; it is realized by the French Street ArtistPatrick Commecy together with his team "City of Creation" in many French cities, including Levallois, Cannes and

[18] Beard, M. (2012).
[19] Riva, A. (2007).
[20] Cervellati, P.L. (1991).
[21] Barbara, A. (2011), p. 123.

Sulle mura perimetrali fatiscenti, sulle facciate cieche e sulle finestre murate di edifici decadenti o abbandonati, Commecy realizza imponenti affreschi illusionistici che, sia per la monumentalità che per il livello di dettaglio, regalano al murales una tangibilità tipica del mondo reale. Sulle facciate monotone e ripetitive degli edifici in linea, vengono dipinti in *trompe l'oeil* alcuni elementi architettonici, come balconi, finestre, scalinate e fontane, simili a quelli realmente esistenti in altre zone della città, dove la cura del decoro urbano è maggiore; essi sono spesso accompagnati da figure umane raffiguranti volti noti e personaggi che hanno contribuito alla definizione dell'identità della specifica città. Attraverso il *trompe l'oeil*, Commecy non vuole solo conferire armonia estetica agli edifici: lavorando su quartieri degradati e privi di funzioni, percepiti negativamente dalla popolazione, vuole ricreare il senso di ogni luogo; i temi pittorici vengono pertanto scelti in base alle caratteristiche specifiche dello scenario architettonico e alla storia del contesto urbano. L'obiettivo è dapprima quello di stimolare la vista dell'osservatore, catturandone l'attenzione attraverso l'illusione di uno spazio dipinto che appare reale; successivamente, attraverso la raffigurazione di quartieri spensierati e scene di vita quotidiana, l'artista trasforma lo spazio in un teatro vivace e colorato, invitando lo spettatore a riflettere sul significato del luogo e sui suoi possibili assetti futuri. Il progetto A-fresco ha permesso, infatti, non solo di coinvolgere i residenti arricchendo il loro patrimonio architettonico, ma anche i visitatori che, rafforzando il proprio immaginario spaziale grazie a temi che si allacciano alle peculiarità del posto, ne hanno fatto una vera e propria attrazione turistica (fig. 6). La *Street Art*, dunque, riprende dal tradizionale *trompe l'oeil* la capacità di risolvere problemi architettonici, rendendo lo spazio reale visivamente efficace solo quando entra in relazione con quello spazio dipinto, e viceversa. Rispetto al passato, inoltre, la sua funzione sociale si è rinforzata poiché, offrendo agli individui proposte e non più persuasioni, diventa una forma di attivismo in risposta al disagio abitativo e sociale, un invito alla riflessione comunitaria sulla necessità di agire per la valorizzazione pubblica del tessuto urbano (fig. 7).

Marseille. He realizes impressive illusionistic frescoes on the dilapidated perimeter walls, on the blind facades and on the walled windows of decadent or abandoned buildings; the illusions, for both the monumentality and the level of detail, give to the mural the typical tangibility of the real world.
Commecy paints in *trompe l'oeil* some architectural elements, such as balconies, windows, staircases and fountains on the monotonous and repetitive facades of buildings, making them similar to those really existing in other areas of the city where the urban décor is greater; they are often accompanied with human figures depicting familiar faces and characters who have contributed to the definition of the urban identity.
Commecy, through the *trompe l'oeil*, not only wants to give aesthetical harmony to the buildings: he wants to recreate the sense of each place, working on degraded and dysfunctional neighborhoods; for this reason, the pictorial themes are chosen according to the specific features of the architectonical scenario and according to the history of the urban context. First the aim is to stimulate the sight of the observer, capturing his attention through the illusion of a painted space that seems real; then, through the depiction of carefree neighborhoods and scenes of everyday life, the artist transforms the space into a vibrant and colored theatre, inviting the spectator to reconsider the meaning of the place and its possible future.
The A-fresco project, in fact, has allowed not only to involve residents enhancing their architectonical heritage, but also to engage the tourists who, reinforcing their imaginary of the space thanks to topics linked to the peculiarity of the place, have made it a real touristic attraction (fig. 6). So the Street Art inherits from tradition the *trompe l'oeil*'s ability to solve architectural problems, making visually effective the real and painted space only when they relate with each other. Compared to the past, its social function has become much stronger because, offering to people proposals and no longer persuasions, it becomes a form of activism in response to the housing and social discomfort, an invitation to reflect in community on the need to act for the public enhancement of the urban structure (fig. 7).



IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 6. Il progetto A-fresco di Patrick Commecy per la riqualificazione estetica e sociale delle periferie francesi (www.a-fresco.com) | *The A-fresco project by Patrick Commecy for the aesthetical and social requalification of the French suburbs (www.a-fresco.com).*

Il *trompe l'oeil* nell'interazione con l'osservatore
La Street Art è considerata una forma espressiva appartenente all'arte pubblica; tale termine, sebbene ancora soggetto a varie interpretazioni, è di solito utilizzato nell'accezione generica di arte non esposta in gallerie o musei[22]. Alcuni studiosi ne hanno dato un'ulteriore specificazione: S. Selwood la definisce come «arte destinata al pubblico, creata dal pubblico o ubicata in spazi che, sebbene non siano di proprietà pubblica, sono intesi per un uso pubblico»[23]; P.B.

The *trompe l'oeil* in the interaction with the observer
The Street Art is considered a form of expression belonging to the public art; this term, though is still subject to different interpretations, is commonly used in the meaning of art that is not displayed in galleries or museums[22]. Researchers gave it another specification: S. Selwood defines it as "art intended for the public, created by the public or sited in spaces, which although not publicly owned are nevertheless intended for public use"[23]; P.B. Bach speaks of it as "a

[22] Hunting, D. (2005).

[23] Selwood, S. (1995), p. 8.

IN ALTO | *ON TOP*
Fig. 7. Il *trompe l'oeil* per la trasformazione percettiva dello spazio. Confronto tra l'uso tradizionale nelle architetture private (Casa dei Vettii, Pompei) (Foto dell'autore, 2015) e l'uso nella Street Art per lo spazio urbano ("Au file de Loire" di Patrick Commecy, Brives Charensac, www.a-fresco.com) | *The* trompe l'oeil *for the perceptive transformation of the space. Comparison between the traditional use in private architecture (Casa dei Vettii, Pompeii) (Author's pic, 2015) and the use for the urban space in the Street Art ("Au file de Loire" by Patrick Commecy, Brives Charensac, www.a-fresco.com).*

Bach ne parla come «una manifestazione di come vediamo il mondo, il riflesso dell'artista del nostro ambiente sociale, culturale e fisico»[24]; altri ancora la intendono come «un'arte che si è resa pubblica»[25]. Elemento comune alle diverse descrizioni è il legame relazionale che l'Urban Art riesce a instaurare non solo con lo spazio, ma anche con gli individui. Essa ha una capacità intrinseca di catturare, trattenere e trasformare le operazioni cognitive dei suoi spettatori e partecipanti[26], creando di fatto delle 'narrazioni condivise' tra persone, idee e città. In questo scenario, dunque, il ruolo del fruitore dell'opera è importante tanto quello dell'artista che l'ha prodotta. Ciò sembra ben combinarsi con i caratteri peculiari del *trompe l'oeil*; esso infatti è l'unico «genere pittorico che prende il nome non dal contenuto delle figure rappresentate o dalla tecnica di rappresentazione, ma dall'allusione al fruitore. Gli occhi 'ingannati' del *trompe l'oeil* sono per forza gli occhi di chi lo guarda»[27]. Il suo obiettivo, pertanto, non è «quello di farci credere alla presenza della cosa nel quadro, ma di farci sapere qualcosa sulla posizione del soggetto che pensa e contempla il quadro»[28].

manifestation of how we see the world-the artist's reflection of our social, cultural, and physical environment"[24]; others understand it as "art which is made public"[25]. Common element in all the different descriptions is the bonding relationship that the urban art is able to establish not only with the space, but also with people. It has the ability to capture, hold and transform cognitive operations of its spectators and participants[26], so creating 'shared narratives' between people, ideas, and the city. In such a scenario, therefore, the role of the user of the artwork is just as important as that of the artist who produced it. This consideration goes well with the peculiarities of the *trompe l'oeil*; it is in fact the only "pictorial genre that takes its name not from the content of the figures represented or from the representation technique, but from the allusion to the user. The 'tricked' eyes of *trompe l'oeil* are necessarily the eyes of the viewer"[27]. So the aim is not "to make us believe in the presence of the thing in the picture, but to let us know something about the position of the subject who thinks and contemplates the picture"[28].

[24] Bach, P.B. (1992), p. 4.

[25] Norman, E.H., Norman, J.M. (2000).

[26] Schacter, R. (2008).

[27] Calabrese, O. (2011), p. 6.

[28] Marin, L. (1994), p.147.

Da queste considerazioni, emerge il perché il *trompe l'oeil* abbia assunto qualità differenti nelle diverse epoche storiche; esso si modificava a seconda dello spettatore a cui doveva rivolgersi: « […] quello delle visioni teatrali, quello delle feste patrizie, quello del coinvolgimento emotivo delle comunità religiose nelle chiese, quello delle abitazioni borghesi, quello delle città metropolitane. Ecco apparire, dunque, un ulteriore motivo di interesse, quello di capire come ogni società presupponga un comportamento visivo particolare da parte dei suoi membri, e definisca per loro il ruolo di uno spettatore ideale, di uno spettatore-modello»[29]. Lo spettatore odierno si confronta continuamente con una società dominata dalla comunicazione di massa. Con l'avvento di Internet e la diffusione delle tecnologie digitali, le immagini sono divenute il mezzo divulgativo per eccellenza, grazie alla capacità di imprimere, tramite simboli e segni, dei messaggi più profondi nella memoria collettiva. Tuttavia, il flusso iconico incessante a cui quotidianamente l'uomo è sottoposto, lo ha spesso assuefatto a tali stimoli, rendendone il significato labile e precario. È in quest'ottica che deve essere riletto il ritorno del *trompe l'oeil*: come afferma Derrick de Kerchkhove, «[…] oggi viviamo nel neo-barocco, che come il barocco è un momento di cambiamento storico e sensoriale»[30]; l'immagine maggiormente comunicativa è pertanto «[…] quella che colpisce con più forza, che solleva l'emozione più intensa»[31] poiché, attirando il pubblico, aumenta le potenzialità di permanenza sociale dei suoi messaggi e di cristallizzazione dei suoi significati. Dunque, se il *trompe l'oeil* della Controriforma utilizzava il disorientamento, l'alterazione delle percezioni, lo stupore e la meraviglia al fine di richiamare i fedeli in un rinnovamento spirituale, oggi tali fattori vengono adoperati per catturare l'attenzione di un osservatore spesso frettoloso e distratto. Lo street artist John Pugh usa il *trompe l'oeil* non solo per rivolgersi a esso, ma per coinvolgerlo attivamente, richiedendogli di farsi carico di una complessità maggiore della mera osservazione passiva, che risiede proprio nella ricostruzione del rapporto tra immagine e messaggio. I *trompe l'oeil* di Pugh sono immagini dinamiche, di dimensioni gigantesche (fig. 8), che permettono di attrarre più facilmente il

From these considerations, we understand why the *trompe l'oeil* has assumed different features in different eras; it continued to mutate depending on the ideal spectator to whom had to reach out: "[…] one of the theatrical performances, one of the emotional involvement of the religious community in churches, one of the bourgeois houses, one of the metropolitan cities. Here is to appear an additional point of interest, that is to understand how every society presupposes a particular visual behavior by its members, and it defines for them the role of an ideal spectator, a model-spectator"[29]. Today's viewer, instead, continually confronts with a society dominated by images and mass communication. With the advent of the internet and the dissemination of digital technologies, the images have become the communicative medium par excellence, thanks to the ability to imprint, through symbols and signs, some deepest messages in the collective memory. However, the incessant iconic flow to which man is subject every day, has often accustomed him to these stimuli, making their meaning labile and temporary. It is in that light that the *trompe l'oeil* return should be seen: as Derrick de Kerchkhove says, "[…] today we live in neo-baroque, which like baroque is a moment of historical and sensorial change"[30]; therefore, the most communicative image is "[…] the one that hits harder, that brings up the most intense emotion"[31] because, attracting audience, increase the potential of social permanence of its messages and of the crystallization of its meanings. So, if the *trompe l'oeil* of the Counter-Reformation used disorientation, alteration of perceptions, amazement and wonder in order to involve the faithful in a spiritual renewal, these same factors are used today to capture the attention of a spectator who is often hasty and inattentive. The street artist John Pugh uses *trompe l'oeil* not only to turn and attend to him, but to actively involve him, asking him to take charge of a complexity that is greater than the mere passive observation and that corresponds to the reconstruction of the relation between image and message. Pugh's *trompe l'oeil* are dynamic images of gigantic dimensions (fig. 8), which make it easier to attract the passerby, who is much more

[29] Calabrese, O. (2011), p. 6.

[30] Gualdoni, F. (2008), p. 26.

[31] Micolo, M. (2011), p. 41.

IN ALTO | *ON TOP*.
Fig. 8. L'illusionismo narrativo nelle opere trompe l'oeil di John Pugh (a sinistra: "Beauty in the beast", Santa Fe, Nuovo Messico; a destra in alto: "Siete punto uno", Downtown Los Gatos, California; a destra in basso: "Academe", Chico, California; www.artofjohnpugh.com) | *The narrative illusionism in the trompe l'oeil artwork by John Pugh (figure left: "Beauty in the beast", Santa Fe, New Mexico; top-right figure: "Siete punto uno", Downtown Los Gatos, California; lower-right figure: "Academe", Chico, California; www.artofjohnpugh.com).*

passante, molto più propenso a interagire con un evento o un fenomeno architettonico non comune mentre passeggia per la città[32]. Una volta incuriosito, l'osservatore, per una breve frazione di tempo, viene coinvolto in «un'illusione di realtà»[33]; immediatamente dopo, egli mette in dubbio la sua percezione, avviando un meccanismo speculativo in cui la ripetizione dello sguardo e il miglioramento dell'esperienza spaziale consentono di non confondere più realtà pittorica e fisica, ma di interpretarne i significati nascosti. L'arte di Pugh è stata infatti definita 'illusionismo narrativo', poiché combinando tecniche di illusione con elementi narrativi e concettuali, è capace di stimolare l'immaginazione dell'osservatore introducendolo a nuove idee e prospettive[34]. Lo spettatore contemporaneo, dunque, non è più ingannato dal *trompe l'oeil*, ma ne diventa complice: accetta la prescrizione a immaginare, «sovrapponendo al mondo reale, senza negarlo, uno spazio autonomo, e divenendo così parte del divenire dell'opera»[35].

inclined to interact with an uncommon event or architectural phenomenon while walking through the city[32]. Once intrigued, the observer, for a short fraction of time, is involved in "an illusion of reality"[33]; immediately after, he doubts his perception, starting a speculative mechanism in which the repetition of the gaze and the improvement of the spatial experience allow not to confuse images and objects anymore, but to interpret the hidden meanings. Pugh's art has in fact been defined as 'narrative illusionism', because combining illusion techniques with narrative and conceptual elements, it is capable of stimulating the observer's imagination by introducing him to new ideas and perspectives[34]. The contemporary viewer, therefore, is no longer deceived by the *trompe l'oeill*, but becomes its accomplice (fig. 5): he accepts the prescription to imagine, "superimposing on the real world, without denying it, an autonomous space, and thus participating to the becoming of the work"[35].

[32] Bruce, (2006).

[33] Calabrese, O. (2011), p. 21.

[34] Bruce, (2006).

[35] Walton, K.L. (1993).

Il carattere ludico del *trompe l'oeil*

Eric Zimmerman ha definito il nostro come il «ludic century»[36], poiché l'avvento dei nuovi media e delle *ICT* ha sistematicamente trasformato la struttura dell'informazione attraverso approcci più giocosi e creativi. Oggi, infatti, le tecnologie e la cultura sono «sempre più sistemiche, modulari, personalizzabili e partecipative. I giochi incarnano queste qualità in modo inequivocabile»[37]. La Street Art, in quanto mezzo comunicativo, si è evoluta in relazione a tali cambiamenti, differenziandosi dall'arte urbana degli anni '80 non tanto per un cambiamento di contenuti, quanto piuttosto per l'approccio 'carnevalesco' attraverso cui essi vengono proposti. Tale termine deve essere inteso nell'accezione con cui Mikhail Bakhtin indicava quelle attività che utilizzano politiche ludiche in maniera acuta e polemica contro la società del tempo, fondendo tatticamente arte, gioco e vita[38]. Un carnevale, infatti, celebra la liberazione temporanea da un ordine prestabilito, sospendendo gerarchie, privilegi, norme e divieti quotidiani[39]; si tratta, cioè, della creazione di un mondo autonomo e separato, generato in risposta alle condizioni del mondo ufficiale[40]. La Street Art ha pertanto utilizzato il gioco per interrompere l'esperienza quotidiana degli individui nell'ambiente urbano: l'arte che gioca con lo spazio e i suoi elementi, infatti, permette all'uomo di operare un re-orientamento in esso[41] e di stabilire connessioni durature con i messaggi al suo interno; come afferma anche I. Brook, il gioco non solo crea divertimento nello spazio, ma consente di stabilire con esso un legame di affetto e di condivisione[42]. Partendo da queste considerazioni, è evidente come il *trompe l'oeil* si riveli uno strumento fondamentale, poiché l'ambiguità che propone tra realtà e finzione funge sia da *divertissement* che da mezzo in grado di sollevare domande essenziali sulla percezione del mondo. Il carattere ludico del *trompe l'oeil* è sempre stato predominante nell'arte, come dimostra Giorgio Vasari: «Dicesi che stando Giotto ancor giovinetto con Cimabue, dipinse una volta in sul naso d'una figura che esso Cimabue avea fatta, una mosca tanto naturale, che tornando il maestro per seguitare il lavoro, si rimise più d'una volta a cacciarla con mano, pensando che fusse

The ludic feature of *trompe l'oeil*

Eric Zimmerman defined our as the "ludic century"[36], because the advent of new media and ICT has systematically transformed the structure of information through more playful and creative approaches. Today, in fact, technologies and culture are "increasingly systemic, modular, customizable and participatory. Games embody these qualities unequivocally"[37]. The Street Art, as a communication medium, has evolved in relation to these changes, differentiating itself from the urban art of the 1980s, not so much for a change of content, but rather for the 'carnival' approach through which they are proposed. This term must be understood according to the definition of Mikhail Bakhtin who indicated those activities that use playful policies in an acute and polemical way against the society of the time, fusing art, play and life tactically[38]. A carnival, in fact, celebrates the temporary liberation from a pre-established order, suspending hierarchies, privileges, norms and daily prohibitions[39]; it coincides with the creation of an autonomous and separate world, that is generated in response to the conditions of the official world[40]. Therefore, Street Art has used the game in order to interrupt the daily experience of people in the urban environment: art that plays with space and its elements, in fact, allows man to reorient in it[41] and to establish lasting connections with the messages within it; as I. Brook also states, the game not only creates fun in space, but allows people to establish a bond of affection and sharing[42]. Starting from these considerations, it is clear that *trompe l'oeil* proves to be a fundamental instrument, because the ambiguity that it proposes between reality and fiction acts both as a *divertissement* and as a tool capable of raising essential questions about the perception of the world. The playful character of *trompe l'oeil* has always been predominant in art, as Giorgio Vasari shows: "It is said that when Giotto was still a young man with Cimabue, he once painted upon the nose of a figure that Cimabue had completed a fly which looked so natural that when his master returned to continue his work, he tried more than once to drive the fly away with his hand, convinced that it was

[36] Zimmerman, E. (2013).

[37] *ibidem*.

[38] Bakhtin, (1968).

[39] *ibidem*.

[40] Vaneigem, R. (1972).

[41] St John, G. (2008).

[42] Brook, I. (2007).

IN ALTO E A DESTRA | *ON TOP AND ON THE RIGHT*:
Fig. 9. La critica ludica dei trompe l'oeil dipinti da Banksy sul muro di separazione tra Israele e Palestina (2006-2007, www.banksy.co.uk) | *The ludic critique of the trompe l'oeil painted on the wall between Israel and Palestine by Banksy (2006-2007, www.banksy.co.uk).*

vera, prima che s'accorgesse dell'errore»[43]. Quella descritta, pare essere un'illusione, più che un inganno: l'illusione, infatti, non per forza è menzogna, ma è sempre scherzo, gioco, che come tale ha le sue regole. Lo spettatore del *trompe l'oeil*, dunque, è consapevole di 'fare finta', accetta di separarsi dalle limitazioni e dalle norme del quotidiano, entrando in un mondo diverso, quello ludico, che non è un puro semplice imitare, ma un partecipare nel doppio senso di comunicare e di co-agire[44]. Tale carattere si ritrova anche nei *trompe l'oeil* che Banksy dipinge sul muro di separazione tra Israele e Palestina (fig. 9). In un primo momento, squarci di cieli azzurri, mari e palme, stimolano l'osservatore nell'immaginare luoghi paradisiaci; subito dopo, lo invitano a mettersi in punta di piedi, a guardare oltre, a saltare dall'altro lato del muro: il gioco, cioè, promuove una profonda riflessione di denuncia sulle barriere, siano esse fisiche, sociali o politiche. Non si tratta più di una realtà pittorica che evade dai suoi confini per stupire l'osservatore, come accade al bambino dipinto da Pere Borrel che, poggiando piedi e mani sulla cornice, si guarda in giro con circospezione, preparandosi a saltare fuori per fuggire, ma di una realtà concreta, a cui lentamente ci siamo abituati, che ha bisogno del gioco per cambiare punto di vista da cui essere osservata (fig. 10). Pertanto, «[…] questo doppio movimento, di fascinazione dapprima, poi di ritorno, di rivelazione, di evidenza» mette il fruitore di fronte al proprio accecamento, «quello dello sguardo di tutti i giorni, lo sguardo semplificatore dell'abitudine»[45].

Conclusioni

La Street Art è la manifestazione artistica prevalente del nostro secolo; comprendere le ragioni del suo ritorno al gusto del *trompe l'oeil* significa considerare i caratteri specifici della nostra epoca che l'hanno reso necessario. Nel mondo odierno, interattivo e iperconnesso, che la realtà sia concetto ambiguo e fragile, è un dato di fatto: l'uomo contemporaneo, continuamente bombardato da immagini, è assuefatto agli stimoli visivi, soprattutto a quelli provenienti dallo spazio in cui vive quotidianamente. La Street Art si appropria del *trompe l'oeil* per contrastare quel mondo di immagini utilitarie, di

real, before he realized his mistake"[43]. Vasari describes a situation that seems to be an illusion rather than a deception: the illusion, in fact, is not necessarily a lie, but it is always a joke, a game, and as such, it has its rules. The spectator of the *trompe l'oeil*, therefore, is aware of 'making believe', he agrees to separate himself from the limitations and norms of everyday life, entering a different world, the playful one, which is not a pure simple imitation, but a participation in the double sense of communicating and co-acting[44]. The same feature can be found in the *trompe l'oeil* that Banksy paints on the separation wall between Israel and Palestine (fig. 9). At first glimpses of blue skies, seas and palms, invite the observer to imagine heavenly places; immediately after, they encourage him to tiptoe, to look beyond, to jump on the other side of the wall: so the game stimulates a deep reflection of denunciation on the barriers, be they physical, social or political. It is no longer a pictorial reality that escapes from its borders to amaze the observer, as happens to the child painted by Pere Borrel who, placing his feet and hands on the frame, looks around with circumspection, preparing to jump out to escape; it is a concrete reality, the one we have slowly become accustomed, that needs the game to change the point of view from which to be observed (fig. 10). Therefore, "[…] this double movement, first of fascination, then of return, revelation, evidence" puts the user in front of his own blindness, "that of the everyday gaze, the simplifying gaze of habit"[45].

Conclusions

The Street Art is the prevalent artistic manifestation of our century; understanding the reasons of its return to the *trompe l'oeil* taste means considering the specific features of our time that made it necessary. The fact is that reality represents an ambiguous and fragile concept in the interactive and hyper connected today's world: the contemporary man, bombarded with images continuously, is accustomed to visual stimuli, especially to those coming from the daily space. Street Art appropriates the *trompe l'oeil* in order to counteract that world of utilitarian images, of

[43] Vasari, G. (1568), p. 121.

[44] Huizinga, J. (2002).

[45] Pouilloux, J. Y. (1989), pp. 268-269.

architetture di scarso valore e di luoghi critici a cui le persone si abituano lentamente. Questa tecnica, 'colpendo l'occhio' dell'osservatore e trasformando la percezione dello spazio, agisce su due fronti: da un lato, risponde al carattere 'neobarocco' e ludico della nostra epoca, giocando tra apparenza e smascheramento, creando stupore e meraviglia nei rapporti tra realtà e illusione; dall'altro, in maniera simile al 'fare finta' infantile, restituisce vigore al potere immaginativo di ogni individuo: «[…] così il *trompe l'oeil* non è che una trappola che ci rinvia al nostro sguardo, al modo in cui guardiamo – e occupiamo – lo spazio. […] ciò che arresta il nostro sguardo, un breve istante, è l'irruzione della finzione in un universo al quale, a causa di ciò che si potrebbe chiamare la nostra cecità quotidiana, non sappiamo più prestare attenzione»[46]. Così come in passato, anche nella Street Art, la dimensione artistica del *trompe l'oeil* diventa uno mezzo per la risoluzione di problematiche architettoniche/urbane. Si tratta, però, di uno strumento che non intende più ingannare e persuadere lo spettatore attraverso la ricchezza decorativa dello spazio o l'esaltazione del prestigio sociale di chi lo possiede; esso ha l'obiettivo di riattivare lo sguardo e il pensiero dell'uomo contemporaneo, che non è più uno specifico spettatore-modello, ma è chiunque viva, abiti o esplori la città. Se da un lato la Street Art ha 'stravolto' le sue origini, è pur vero che essa mantiene la sua sfaccettatura di arte politica, intendendo per politico tutto ciò che riguarda l'attenzione alla vita comunitaria. Agire con punture e iniezioni su luoghi vulnerabili, infatti, significa distribuire energia attraverso l'epidermide dei tessuti urbani, trasformando i metabolismi interni del suo organismo. Il *trompe l'oeil*, dunque, sacrifica il suo valore artistico intrinseco per riconsegnarsi alla collettività come simbolo rappresentativo e identitario. Sebbene risolva problemi pratici nell'immediato, il suo ruolo è quello di far riflettere l'osservatore su questioni più profonde e sulla necessità di cambiamento di alcuni scenari urbani. Nella sua funzione più ludica e critica, che, al pari della retorica, risponde al compito di *"movere, delectare, edocere"*, il *trompe l'oeil* passa da 'arte dell'inganno' ad 'arte delle possibilità': per due millenni è stata destinata al consumo di lusso, ora si ribella al lusso stesso[47].

low-value architecture and of critical places to which people get used to them slowly. 'Tricking the eye' of the observer and transforming the perception of the space, this technique acts on two front: on the one hand, it is responsive to the neo-baroque and ludic character of our time, playing between appearance and exposure, creating wonder and marvel in the relationship between reality and illusions; on the other hand, being similar to the 'make-believe' of children, it restores vigour to the imaginative power of each individual: "so the *trompe l'oeil* is trap that takes us back to our gaze, to the way we look at - and we occupy – the space […] what interrupts our sight, for a short instance, is the eruption of fiction in the universe which, because of what we can call our daily blindness, we do not know how to pay attention"[46]. The artistic dimension of the*trompe l'oeil* in the Street Art, as in the past, become a way to resolve architectural/urban problems. It is a tool that it no longer wishes to deceive and persuade the spectator through the decorative richness of the space or the glorification of the social prestige of who owns it; it aims to reactivate the gaze and the thought of the contemporary man, who is no longer a specific model viewer, but he is anyone who lives or explores the city. If on the one hand the Street Art has upset its origins, on the other it maintains its peculiar facet of politic art, intending for 'politic' everything related to the community life. Acting on vulnerable places with needle and injections, in fact, means distributing energy through the skin of urban structures, turning the internal metabolism of its organism. The*trompe l'oeil*, therefore, sacrifices its artistic value to be delivered again to the society as a symbol of representation and identity. Although it solves practical problems immediately, its role is to make the observer reflect on deeper issues and on the need for change related to some urban settings. The *trompe l'oeil*, assuming a more playful and critic role, responds, as well as the rhetoric, to the task of "*movere, delectare, edocere*", changing itself from the 'art of deception' to the 'art of possibilities': "for two millennia, it has been an art destined to a luxury consumption, now it rebels at the luxury itself"[47].

A PAG. 47 | *ON PAGE 47.*
Fig. 10. L'opera "Escape" di Banksy sul muro di separazione tra Israele e Palestina (2006-2007, www.banksy.co.uk). | *The artwork "Escape" painted on the wall between Israel and Palestine by Banksy (2006-2007, www.banksy.co.uk).*

[46] Borsari, A. (1996), p. 52.

[47] Calabrese, O. (2011).

Bibliografia - Sitografia
References - Webography

Bach, P.B. (1992). *Public art in Philadelphia*. Philadelphia: Temple University Press.

Barbara, A. (2011). *Storie di architettura attraverso i sensi.* Milano: Postmedia Books,.

Barcia Salorio, D. (1982). *Arte y Psiquatría*. Rev. Dpto. Psiquatría, Facultad de Medicina, 6, 1982, vol. 9, pp. 653-664.

Bakhtin, M.M. (1968). *Rabelais and His World*. Cambridge: MIT press.

Baudrillard, J. (2015). *Lo scambio simbolico e la morte*. Milano: Feltrinelli. Ed. orig. *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Éditions Gallimard.

Beard, M. (2012). *Prima del fuoco. Pompei, storie di ogni giorno*. Laterza.

Borsari, A. (1996.) *Georges Perec*. Milano: Marcos y Marcos.

Brook, I. (2007). Aesthetic Aspects of Unauthorized Environmental Interventions. *Ethics, Place and Environment*, 10 (3), 307-318.

Bruce, K. (2006). *The Murals of John Pugh: Beyond Trompe L'Oeil*. Berkeley: Ten Speed Press.

Calabrese, O. (2011). *L'arte del trompe l'oeil*. Milano: Jaca Book.

Cervellati, P.L. (1991). *La città bella. Il recupero dell'ambiente urbano*. Bologna: Il Mulino.

Ciancabilla, L., Omodeo, C. (2016). Street Art. *Banksy and co. L'arte allo stato urbano. Edizione illustrata.* Bologna: Bononia University Press.

Corti Billie, S. & G. (2008). The built environment, neighbourhood crime and constrained physical activity: An exploration of inconsistent findings. *Preventive Medicine*, 47, 2008, pp. 241-251.

Edmonton Arts Council (2009). *Edmonton Public Art Masterplan*. Edmonton: Edmonton Arts Council, https://www.edmontonarts.ca/eac_publications/eac_publications_-_public_art_master_plan/

Gianquitto, M. (2019). *Graffitismo &* Street Art. Missaglia (Lc): Bellavite.

Giusti, A. (2009). *Inganni ad arte: meraviglie del trompe-l'oeil dall'antichità al contemporaneo.* Firenze: Mandragora Editore,.

Gualdoni, F. (2008). *Trompe l'œil*. Milano: Skira.

Halim, D.K. (2008). *Psikologi Lingkungan Pekotaan (Psychology of Urban Environment).* Jakarta: PT Bumi Aksara.

Huizinga, J. (2002). *Homo ludens.* Torino: Einaudi.

Hunting, D. (2005). Public Art Policy: Examining an Emerging Discipline, Perspectives. *Public Affairs*, 2, 2005, pp. 1-7.

Mania, P., Petrilli, R., Cristallini, E. (2017). *Arte sui muri della città.* Street Art e Urban Art*: questioni aperte.* Roma: Round Robin Editrice.

Manovich, L. (2002). *Il linguaggio dei nuovi media*. Milano: Edizioni Olivares, Collana Nuovi Media, 2002, 408 pp. ISBN: 9788885982611.

Marin, L. (2001). *Della rappresentazione*. Roma: Meltemi, Collana Segnature.

Marschall, S. (1999). A Critical Investigation into the Impact of Community Mural Art. *Transformation*, 40, 1999, 54-86.

Mauriès, P. (1997). *Il Trompe-l' oeil. Illusioni pittoriche dall' antichità al XX secolo.* Firenze: Leonardo Arte.

Miccio, M. (2011). *Manuale di sociologia della comunicazione.* Milano: Franco Angeli.

Norman, E.H., Norman, J.M. (2000). Community Operational Research Issues and Public Art Practice: The Art Director System. *The Journal of the Operational Research Society*, 51(5), 510-517.

Plinio Il Vecchio, Lefons C. (Ed.), 2014. S*toria Naturale. Libro XXXV. I colori minerali*. Livorno: Sillabe, Collana Arte e Memoria n.7, 2014, 122 pp. ISBN: 9788883477386.

Pouilloux, J.Y. (1989). Trompe l'oeil. *Critique*, XLV, 503, avril 1989, 263-269.

Riva, A. (2007). Street Art *sweet art, dalla cultura pop alla generazione pop up*. Milano: Skira.

Schacter, R. (2008). An Ethnography of Iconoclash. *Journal of Material Culture*, 13(1), 35-61.

Selwood, S. (1995). *The Benefits of Public Arts: The polemics of permanent art in public places*. London: Policy Studies Institute.

St John, G. (2008). Protestival: Global Days of Action and Carnivalized Politics in the Present. *Social Movement Studies,*7(2)167-190.

Sullivan, L. (2016). T*ricking the eye. Contemporary trompe l'oeil*. Geelong: Geelong Gallery Publisher, 2016, 43 pp. ISBN: 9781875237036. | Cfr. Sullivan Lisa, 2016. Tricking the eye. Contemporary trompe l'oeil Geelong: Geelong Gallery Publisher, 2016, 43 pp. ISBN: 9781875237036.

Vaneigem, R. (1972). *The Revolution of Everyday Life*. Sieveking: Practical Paradise,.

Vasari, G. (1568). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Ed. Giuntina, vol. 2.

von Goethe, J.W. (1854). *Elective Affinities*. Berlin: J.G. Cottaische Buchhandlung.

Walton, K.L. (1993). *Mimesis as make-believe. On the foundations of representation arts.* London: Harvard University Press.

Zimmerman, E. (2013). Manifesto: The 21st Century will be defined by games. *Kotaku*. kotaku.com/manifesto-the-21st-century-will-be-defined-by-games-1275355204

3 Segni Notturni Temporanei: disegnare con la luce e i materiali luminosi per la rigenerazione urbana

Temporary Nocturnal Signs: to draw with lighting and luminous materials for the urban regeneration

Daria Casciani

Abstract

La città notturna può essere progettata con lo scopo di aumentare la qualità percettiva dello spazio in termini di *comfort* e percezione di sicurezza, attraverso un buon progetto di illuminazione. L'uso strategico della luce artificiale e dei materiali luminosi reinterpretati come messaggi notturni contribuisce a trasmettere informazioni e a definire un'immagine della città diversa da quella diurna. La luce contribuisce ad espandere la vita della città di notte creando nuovi punti di interesse, provocando discussioni e attirando un numero crescente di persone. Questo contribuisce anche a ridurre gli atti criminali. I graffiti digitali o virtuali luminosi, permettono di modificare, illuminando, la città notturna come fosse una tela nera. Disegnare con la luce sulle superfici urbane è anche un modo in cui gli artisti urbani possono esprimere la propria creatività in maniera più responsabile e sostenibile per rigenerare il paesaggio urbano. In questo articolo, proponiamo un'analisi di casi di studio che si traduce in una tassonomia volta ad indagare le seguenti caratteristiche: localizzazione temporale e spaziale, intento delle installazioni, livello grafico e comunicativo. L'obiettivo è quello di delineare un primo quadro descrittivo, identificando come questi fenomeni influenzino la società e il processo di progettazione. Molte tecniche e tecnologie luminose stanno diventando un modo per comunicare con il pubblico l'importanza dell'illuminazione nel rigenerare la città di notte e sono anche al servizio dei progettisti come strumenti per mettere in scena le loro idee in modo rapido e visivamente efficace.

Parole chiave

Tassonomia, light painting, graffiti luminosi, graffiti digitali, applicazioni parietali di illuminazione urbana.

Abstract

The night-time of the city can be designed with the aim of increasing the perceptive quality of space in terms of comfort and perception of safety, through a good lighting project. The strategic use of artificial light and luminous materials reinterpreted as nocturnal messages help to convey information and define an image of the city other than the daytime. Light helps to expand the city life at night by creating new points of interest, provoking discussions and attracting an increasing number of people. This also helps to reduce criminal acts. The bright digital or virtual graffiti allow to modify, illuminating, the night city as if it were a black canvas. Drawing with light on urban surfaces is also a way in which urban artists can express their creativity in a more responsible and sustainable way to regenerate the urban landscape. In this article, we propose an analysis of case studies that results in a taxonomy aimed at investigating the following characteristics: temporal and spatial localization, intent of installations, graphic and communicative level. The aim is to outline a first descriptive framework, identifying how these phenomena influence society and the design process. Many lighting techniques and technologies are becoming a way to communicate with the public the importance of lighting in regenerating the city at night and are also at the service of designers as tools to stage their ideas quickly and visually effective.

Keywords

Taxonomy, light painting, lighting graffiti, digital graffiti, urban mural lighting application.

Introduzione

L'ambiente urbano notturno può essere progettato per aumentare la qualità percettiva dello spazio che permette di definire comfort, percezione di sicurezza attraverso il progetto di una buona illuminazione[1]. I graffiti luminosi sono utilizzati sulle superfici verticali e orizzontali del paesaggio urbano per trasmettere diversi messaggi visivi comunicativi (ad es. poetici, provocatori, atmosferici)[2] e definire un'immagine diversa della città rispetto a quella diurna[3]. L'uso strategico dell'illuminazione artificiale e dei materiali luminosi di notte, come segni notturni temporanei, contribuisce ad ampliare la vita notturna della città creando punti di interesse[4], definendo un migliore contesto ambientale che attrae più persone e, di conseguenza, limitando la criminalità[5]. Il materiale intangibile luminoso associato alla Street Art permette inoltre agli artisti di esprimere la propria creatività in modo più responsabile/sostenibile. Sistemi e soluzioni luminose temporanee o permanenti, come pitture luminose, graffiti[6], urban pixels[7] video-mapping[8], proiezioni luminose su superfici urbane, permettono di modificare la città notturna come una tela nera.

Materiali e tecnologie luminose utilizzati per i graffiti sono ad esempio il gesso[9] utilizzato affinché l'opera abbia senso solo di notte, trasmettendo significati ed informazioni senza utilizzo di alcuna tecnologia e quindi energia ulteriore. In questo articolo, proponiamo un'esplorazione di una serie di dimensioni progettuali che costituiscono gli assi di una tassonomia volta a descrivere i fenomeni di illuminazione effimera urbana che si traduce in graffiti luminosi analogici, digitali e virtuali. Questa tassonomia è utile per caratterizzare gli esempi esistenti, per supportare le decisioni di progettazione, e per evidenziare modelli e tendenze specifiche.

Metodologia

Abbiamo realizzato una collezione di casi di studio attraverso la selezione e categorizzazione di progetti di illuminazione, graffiti e installazioni parietali urbane sulla base della loro originalità e della loro preminenza nel campo della sovrapposizione tra *lighting design* e Street Art.

Introduction

The nocturnal urban environment can be designed to increase the perceptive quality of the space that allows to define comfort, perception of safety through the design of good lighting[1]. Lighting and Luminous graffiti are used on the vertical and horizontal surfaces of the urban landscape to convey different communicative visual messages (e.g. poetic, provocative, atmospheric)[2] and to define a different image of the city compared to the daytime image[3]. The strategic use of artificial lighting and light materials at night, as temporary night signs, contributes to broadening the nightlife of the city by creating points of interest[4], defining a better environment that attracts more people and, consequently, by limiting crime[5]. The luminous intangible material associated with Street Art also allows artists to express their creativity in a more responsible/sustainable way. Temporary or permanent lighting systems and solutions, such as light paintings, light graffiti[6], urban pixels[7] video-mapping[8], light projections on urban surfaces, allow you to change the night city like a black canvas.

Luminous materials used for graffiti are for example plaster[9] used for the work to make sense only at night, transmitting meanings and information without using any further energy and technology. In this article, we propose an exploration of a series of design dimensions that constitute the axes of a taxonomy aimed at describing the phenomena of ephemeral urban lighting that translates into light graffiti analogue, digital and virtual. This taxonomy is useful to characterize existing examples, to support design decisions, and to highlight specific patterns and trends.

Methodology

We performed a case study collection through the selection and categorization of lighting projects, graffiti and urban wall installations based on their originality and their pre-eminence in the field of the overlap between lighting design and Street Art. Starting from the analysis

[1] Casciani, D., Rossi, M. (2012); Bonaiuto, M., Bonnes, M. 2010; Welsh, B.C., Farrington, D.P. (2008).

[2] Peters, R.C. (1992); Kelly, R. (1952).

[3] Nasar, J.L. (1998); Lynch, K. (1960).

[4] Lam, W.M.C, Ripman, C.H. (1992).

[5] CPTED, (2000).

[6] *Graffiti Research Lab*, (2008).

[7] Seitinger, S., Perry, D.S., Mitchell, W.J. (2009).

[8] Krautsack, D. (2011).

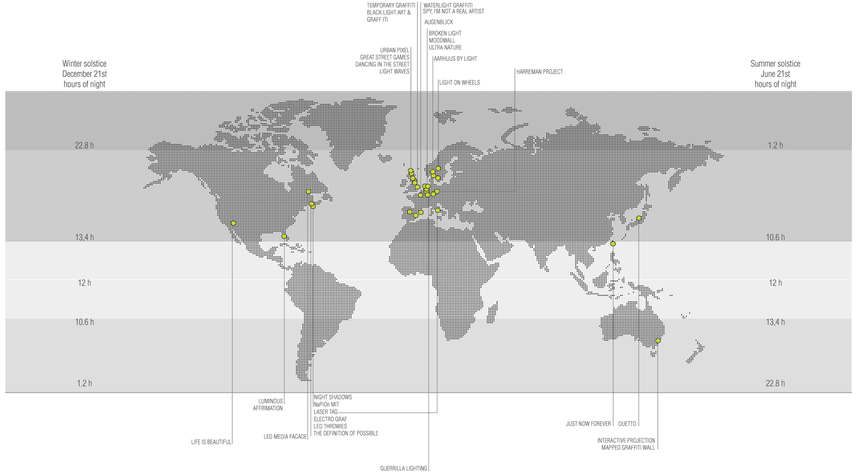
[9] Neff, M. (2012).

#	Titolo Title	Artista Artist	Designer	Anno di installazione Year of installation
1	Broken Light		Rudolf Teunissen and Marinus Van der Voorden (Daglicht & Vorm) + Thomas Linder (Max Designers)	2010-2011
2	Dancing in the Streets		KMA Creative Technology Ltd (Kit Monkman and Tom Wexler)	2005
3	Great Street Games		KMA Creative Technology Ltd, Kit Monkman and Tom Wexler	2009
4	Light on Wheel		Leni Schwendinger	2002
5	Aarhuus by light		CAVI Center for Advanced Visualization and Interaction	2008
6	Led Media Facade for the Vitrine Culturelle		Moment Factory	2012
7	Moodwall		Urban Alliance: Studio Kilnk, Remco Wilcke by Cube,Hans van Helden and Matthijs ten Berge	2009
8	Urban Pixel		MIT Media Laboratory (Seitinger, S. Perry, DS. Mitchell, J.)	2008
9	Light Waves		Creatmosphere + DanceEas	September 2012- September 2013
10	NaPiOn Motion Sensors used in M.I.T. Light Bridge		MIT faculty Nader Tehrani, Gediminas Urbonas and Meejin Yoon, and researcher Susanne Seitinger	May 7 and 8 as part of FAST Light at MIT's 2011 Festival of Art, Science and Technology
11	Ultra Nature		Design: Michel Chevalier, Music2eye	
12	L.A.S.E.R. Tag		Graffiti Research Lab, Evan Roth and James Powderly	2006-2009
13	LEDs Throwies		Graffiti Research Lab, Evan Roth and James Powderly	2006-2009
14	Night Writer		Graffiti Research Lab, Evan Roth and James Powderly	2006-2009
15	Electro graf		Graffiti Research Lab, Evan Roth and James Powderly	2006-2009
16	Temporary Graffiti	Random International		2005
17	Interactive Projection Mapped Graffiti Wall	Tetlow-Stewart		2016
18	Waterlight Graffiti	Antonin Fourneau		2012-2017
19	Night shadow	Micheal Neff		2008-2009
20	Graffiti from chalk	Ellis Gallagher		2005
21	Spy, I'm Not A Real Artist	Raimondo Galeano		2014
22	Harreman Project	Reskate Studio, María López and Javier de Riba		2015-2019
23	Existence of Light	Que Houxo	x	2009
24	Black Light Art & Graffiti	Vinnikiniki	x	
25	Life is beautiful	Daku	x	2019
26	Augenblick	Fabrizio Corneli		1997
27	Duetto	Fabrizio Corneli		2007
28	Ama	Fabrizio Corneli		2011
29	Just now forever at Chimei Museum Park-Tainan	Fabrizio Corneli		2020
30	The Definition of Possible	Stephen Knapp		2014
31	Luminous Affirmations	Stephen Knapp		2015
32	Light painting	various		
33	Guerrilla lighting		various	
34	Mark AR	various	various	2019

Tabella 1. I 34 casi studio selezionati | *Table 1. The 34 Selected case studies.*

Partendo dall'analisi di 34 progetti selezionati (tab.1), abbiamo stilato un elenco di caratteristiche che hanno permesso di raccogliere i progetti per categorie di cui è stato possibile identificare tendenze e anomalie, insieme alla estrapolazione di approfondimenti e criteri utili al processo di progettazione. La procedura di analisi dei casi di studio è stata considerata come l'approccio più conveniente e adatto per costruire una panoramica preliminare delle tendenze emergenti in questo settore, tramite *desk research*.
Le fonti di indagine sono state le seguenti:
• blog internazionali di illuminazione di design;
• blog di associazioni di illuminazione urbana;
• blog di arte e design.
Lo scopo della ricerca è restituire una panoramica generale sul fenomeno dei graffiti luminosi urbani e sull'arte murale dal punto di vista della progettazione, al fine di delineare un primo quadro teorico descrittivo in questo settore di ricerca. Inoltre l'esplorazione si focalizza anche sull'impatto e inclusione sociale, indagando come i graffiti luminosi urbani permettano la partecipazione delle persone alla realizzazione dell'atmosfera notturna.
Più in dettaglio, questo studio si domanda:
• qual è il ruolo sociale dei graffiti luminosi urbani?
• che tipo di messaggi e intenzioni possono determinare i graffiti luminosi urbani?
• fino a che punto l'illuminazione digitale può cambiare la Street Art?
• possono i graffiti luminosi urbani contribuire a determinare un contesto pubblico più sostenibile responsabile, socievole e significativo?
L'analisi ha portato ad una tassonomia (tab.2) di esempi che indagano, in primo luogo, la localizzazione temporale e spaziale dei progetti. Ha considerato le caratteristiche di localizzazione degli interventi (es. collocazione spaziale mondiale e sito dell'intervento) e temporalità (es. tempo e durata). Oltre a questo, una prima descrizione dell'intento delle installazioni è stata definita analizzando la funzione dell'installazione e la partecipazione sociale (inclusione, coinvolgimento, interazione). Un'analisi più approfondita è

of 34 selected projects (tab.1), we have drawn up a list of features that have allowed to collect the projects by categories of which it has been possible to identify trends and anomalies, together with the extrapolation of insights and criteria useful to the design process. The case study analysis procedure has been considered as the most effective and appropriate approach to build a preliminary overview of emerging trends in this area, with a desk research approach.
The sources of investigation were as follows:
• international lighting design blogs;
• blogs of urban lighting associations;
• artistic design blogs.
The aim of the research is to have a general overview of the phenomena and to gather some insights on the theme of urban lighting graffiti and mural art from the point of view of design, in order to outline a first theoretical and descriptive framework in this field of research. In addition, the exploration also focuses on the social impact and social inclusion, investigating how the urban lighting graffiti allow the participation of people in the realization of the nocturnal atmosphere. In more detail, this study asks:
• what is the social role of urban lighting graffiti?
• what kind of messages and intentions can urban lighting graffiti determine?
• to what extent can digital lighting change Street Art?
• can urban lighting graffiti contribute to a more sustainable, responsible, sociable and meaningful public environment?
The analysis resulted in the taxonomy (tab. 2) of examples that investigate, primarily the temporal and spatial localization of projects. It considered the location characteristics of the interventions (e.g. location of the world map and site of the intervention) and temporality (e.g. time and duration). In addition to this, an initial description of the intent of the installations was defined by analysing the function of the installation and the social participation (inclusion, involvement, interaction).A



stata effettuata sul livello grafico e comunicativo delle installazioni, con particolare attenzione alla modalità di rappresentazione visiva (es. testo scritto, simbolo, immagine) e livello di astrazione, livello tecnologico (analogico, digitale, virtuale) e fonte luminosa utilizzata (i.e. tecnologie di illuminazione, materiale luminoso, etc.). Un'ulteriore e ultima indagine è stata focalizzata sul ruolo dell'illuminazione digitale e delle tecnologie intelligenti nell'ambiente urbano, con l'obiettivo di capire quanto la tecnologia sia utile per determinare modi più socievoli, giocosi e sostenibili di vivere la città di notte.

more in-depth analysis was carried out on the graphic and communicative level of the installations, with particular attention to the visual representation mode (e.g. written text, symbol, image) and abstraction level, technological level (analogue, digital, virtual) and light source used (i.e. lighting technologies, light material, etc.).
A further and final investigation focused on the role of digital lighting and intelligent technologies in the urban environment, with the aim of understanding how useful technology is to determine more sociable, playful and sustainable ways to live the city at night.

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 1. Mappatura a livello mondiale del fenomeno del Urban Lighting graffiti | *Mapping Urban Lighting graffiti in the worldmap.*

Risultati

Dove? Luoghi di intervento

L'analisi dimostra che i progetti selezionati sono localizzati a livello globale, mostrando una diffusione geografica del fenomeno molto ampia. Disegnare un diagramma sui luoghi specifici in cui questi graffiti e disegni luminosi hanno avuto luogo negli ultimi decenni è stato particolarmente interessante per mappare visivamente dove il fenomeno si sia diffuso e per approfondire le connessioni tra i diversi progetti. Da questa mappatura (fig. 1), è evidente che l'emisfero settentrionale del globo sia più attivo rispetto all'emisfero meridionale e alla parte equatoriale del mondo. L'Europa è il nucleo centrale in cui si sono evidenziate le soluzioni più sperimentali: alcune installazioni sono state replicate in luoghi diversi, modificandosi in funzione della comunicazione, dell'inclusione sociale e dell'impatto sull'identità della città. Un ulteriore contributo interessante arriva nel Nord America, soprattutto nell'area di New York, in cui si sono manifestate forme di Street Art luminose innovative e sperimentali.

Zone della città tra pubblico e privato

La maggior parte dei progetti selezionati si colloca in un contesto pubblico nel senso di essere esposta alla visione pubblica e di contribuire a definire l'immagine della città. Diversamente in molti casi, la collocazione dell'opera è inserita in contesti liminali e semi-privati ovvero di confine tra l'ambito pubblico e privato, laddove ad esempio si sfruttino le facciate di palazzi privati, di musei o le inferriate di recinti e cancelli. Nella maggior parte dei casi, si tratta di progetti legalmente riconosciuti e approvati. In altri casi, le opere sfruttano luoghi completamente pubblici come le superfici orizzontali di strade e piazze.

Zone trascurate/svantaggiate e zone curate/centrali della città

Analizzando più profondamente i fenomeni a livello dei distretti e delle zone urbane, abbiamo cercato di capire dove fossero collocati i diversi progetti e le installazioni all'interno della città in relazione a zone trascurate/svantaggiate nei confronti di distretti curati/centrali. Il termine trascurato

Results

Where? Places of intervention

The analysis shows that the selected projects are located globally, describing a very wide geographical spread of the phenomenon. Drawing a diagram of the specific places where these lighting graffiti have taken place in recent decades has been particularly interesting to map visually where the phenomenon has spread and to deepen the connections between the different projects. From this mapping (fig. 1), it is evident that the northern hemisphere of the globe is more active than the southern hemisphere and the equatorial part of the world. Europe is the core in which the most experimental solutions have been highlighted: some installations have been replicated in different places, changing depending on communication, social inclusion and the impact on the identity of the city. A further interesting contribution comes in North America, especially in the New York area, where innovative and experimental forms of luminous Street Art took place.

Public vs private zones of the city

Most of the selected projects are in a public context in the sense of being exposed to public vision and helping to define the image of the city. Unlike in many cases, the location of the work is inserted in liminal and semi-private contexts or in between the public and private, for example by taking advantage of the facades of private buildings, museums or the railings of fences and gates. In most cases, these projects are legally recognised and approved. In other cases, the works exploit completely public places such as the horizontal surfaces of streets and squares.

Neglected vs central zones of the city

By analysing more deeply the phenomena for a closer view of districts and urban areas, we have tried to understand where the different projects and installations were located within the city in relation to neglected/disadvantaged areas and to cared/advantaged districts.

		Durata Duration		**Luogo** Space			**Modalità di rappresentazione visiva** Visual representation modality				**Livello di astrazione** Abstraction level			**Sorgente** Representation source			**Partecipazione sociale** Social participation	
#	**Titolo** Title	**permanente** permanent	**temporaneo** temporary	**pubblico** public	**semi-pubblico** semi-public	**privato** private	**testo scritto** written text	**simbolo** symbol	**immagine** image	**effetto** effect	**basso** low	**medio** medium	**alto** high	**tecnologia luminosa** lighting technology	**illuminazione diurna** daylighting	**materiali luminosi** luminous materials	**inclusione** inclusion	**interazione** interaction
1	Broken Light		x	x	x				x	x			x	x			x	
2	Dancing in the Streets		x	x					x	x		x	x	x				x
3	Great Street Games		x	x					x	x		x	x	x				x
4	Light on Wheel		x	x					x	x			x	x				x
5	Aarhuus by light		x		x			x	x		x			x				x
6	Led Media Facade for the Vitrine Culturelle	x			x			x		x			x	x				x
7	Moodwall	x		x				x		x			x	x				x
8	Urban Pixel		x	x	x		x	x	x	x			x	x				x
9	Light Waves		x	x	x				x	x			x	x				x
10	NaPiOn Motion Sensors used in M.I.T. Light Bridge		x	x				x		x			x	x				x
11	Ultra Nature		x	x					x			x		x				x
12	L.A.S.E.R. Tag		x		x		x	x	x	x	x	x	x	x			x	x
13	LEDs Throwies		x	x	x	x	x	x	x	x			x	x			x	x
14	Night Writer		x	x	x	x	x	x	x	x		x		x			x	
15	Electro graf		x	x	x	x	x	x	x	x		x		x			x	
16	Temporary Graffiti		x		x	x	x	x	x	x	x	x		x			x	x
17	Interactive Projection Mapped Graffiti Wall			x	x		x	x	x	x	x						x	x
18	Waterlight Graffiti			x			x	x	x	x	x	x	x	x			x	x
19	Night shadow		x	x					x		x	x				x		
20	Graffiti from chalk			x					x		x	x				x		
21	Spy, I'm Not A Real Artist		x		x		x	x	x		x					x		
22	Harreman Project		x		x				x		x					x	x	
23	Existence of Light		x		x		x	x	x				x	x				
24	Black Light Art & Graffiti				x		x	x	x		x	x	x	x				
25	Life is beautiful		x		x		x			x	x				x			
26	Augenblick	x			x			x	x				x		x			
27	Duetto	x			x			x	x		x				x			
28	Ama	x			x		x				x				x			
29	Just now forever at Chimei Museum Park-Tainan	x			x		x	x					x		x			
30	The Definition of Possible	x			x			x	x	x			x	x	x			
31	Luminous Affirmations	x			x			x	x	x			x	x	x			
32	Light painting		x	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x			x	x
33	Guerrilla lighting		x	x	x					x			x	x			x	x
34	Mark AR	x	x	x			x	x	x	x	x	x	x					x

Tabella 2. Graduatoria dei 34 casi studio lungo l'asse della nostra tassonomia | *Table 2. Ranking of the 34 case studies along the axis of our taxonomy.*

è stato scelto a discapito dell'uso della parola periferico: dall'analisi infatti risulta chiaro che non tutte le situazioni di svantaggio metropolitano si verifichino negli ambiti periferici della città. Molti distretti urbani abbandonati e dismessi in cui sono collocate le opere, sono infatti situati nelle zone centrali delle grandi città metropolitane.

Cinque Elementi Urbani: percorsi, margini, quartieri, nodi e riferimenti

Dall'analisi risulta evidente che i cinque elementi definiti da Lynch fondamentali per il riconoscimento dello spazio e per «l'immaginabilità»[10] della città sono le zone in cui maggiormente si localizzano le azioni di Street Art luminoso per rendere la città più vivibile, interessante e accessibile. I percorsi sono i luoghi più importanti in cui sono state installate le opere in quanto la strada è un luogo in cui avviene tutta la funzione urbana. I percorsi per Lynch sono «canali lungo i quali l'osservatore abitualmente, occasionalmente, o potenzialmente si muove. Possono essere strade, passerelle, linee di transito, canali o ferrovie».[11]
Le opere sono state collocate prevalentemente in strade pedonali, facilmente percepibili, lungo facciate di edifici e pareti a misura d'uomo.
Altre opere sono state inserite all'interno di zone chiuse quali piazze e giardini pedonali, ampi spazio aperti in città in forma di quartieri, considerati come «sezioni medio-grandi della città, concepiti come aventi estensione bidimensionale, all'interno dei quali l'osservatore entra mentalmente, e che sono riconoscibili per avere qualche carattere identificativo comune»[12].
Infine si annoverano i punti di rifermento o *landmark* inseriti all'interno della città che, a causa delle loro caratteristiche memorabili ed eccezionali, sono stati utilizzati come collocazione perfetta di grandi installazioni luminose per creare una membrana di comunicazione con il livello urbano circostante e anche per enfatizzare le caratteristiche architettoniche. Questi punti di riferimento sono riconoscibili anche da lontano, definendo un contatto visivo notturno con la città.

The neglected term was chosen over peripheral: from the analysis in fact it was clear that not all situations of metropolitan disadvantage occur in the peripheral areas of the city. Many abandoned and disused urban districts in which the works were located, are in fact placed in the central areas of large metropolitan cities.

The five Urban Elements: paths, edges, districts, nodes and landmarks

From the analysis it is evident that the five elements defined by Lynch fundamental for the recognition of space and for "imageability"[10] of the city are the areas in which the actions of luminous Street Art are most localized to make the city more liveable, interesting and accessible. Paths are the most important places where the works have been installed as the street is where all the urban function takes place. Lynch's path were "channels along which the observer customarily, occasionally, or potentially moves. They may be streets, walkways, transit lines, canals or railroads"[11]. The works have been placed mainly in pedestrian streets, easily perceptible, along facades of buildings and walls on a human scale.
Other works have been inserted within closed and limited areas such as squares and pedestrian gardens, large open space in the city in the form of neighborhoods, considered as "medium-to-large sections of the city, conceived of as having two-dimensional extent, which the observer mentally enters 'inside of,' and which are recognizable as having some common, identifying character"[12].
Finally the landmarks inserted within the city that, because of their memorable and exceptional features, were used as the perfect location for large light installations to create a membrane of communication with the surrounding urban level and also to emphasize the architectural features. These landmarks are also recognizable from distant points of view, defining a nocturnal visual contact with the city.

[10] Lynch, K. (1960), p.9.
[11] *Ivi*, p.47.
[12] *Ibidem*.

Parassitismo urbano delle opere

Esplorando il tema in maniera più dettagliata, l'analisi delle diverse opere selezionate ha preso in considerazione il modo in cui sono stati collocati sullo spazio urbano, enucleando tre categorie:
• Parassitismo a livello di facciata, che comprende tutte le soluzioni che integrano l'installazione delle opere sulle facciate degli edifici, facendo uso di superfici planari verticali, ed emettono luce comunicando e mostrando informazioni;
• Parassitismo flessibile su elementi urbani come recinzioni o elementi urbani metallici (statici o in movimento). Questa categoria comprende tutti i nuovi sistemi di illuminazione urbana ibridata alla Street Art che hanno la caratteristica di essere non convenzionali, flessibili ed autonomi e che permettono una modalità di creazione e fruizione dell'opera interattiva, consentendo una comunicazione distribuita.
• Parassitismo su superfici orizzontali che comprende tutte le soluzioni che utilizzano elementi di illuminazione inseriti e proiettati a terra in strade e piazze. Questo elemento crea un forte rapporto con le persone perché fisicamente più vicino e situato nel loro campo visivo naturale[13].

Quando? Tempo e durata delle opere

Il tempo è stato analizzato considerando la durata dell'installazione e dei progetti nella fase performativa dell'azione luminosa. A questo proposito sono state definite tre diverse categorie temporali:
• a lungo termine – permanente/semipermanente
si tratta di progetti associati ad Piano Urbano dell'Illuminazione e/o integrati in progetti più ampi di rinnovamento e riqualificazione della città. Negli ultimi decenni (2000-2020) sono stati sviluppati un ampio numero di progetti per riqualificare e definire l'immagine della città nel lungo periodo e per rinnovare la vivibilità notturna della città.
• breve termine - temporaneo (da 1 a 30 notti)
si tratta di installazioni e opere associate a festival urbani o a singole occasioni per illuminare la città in modo diverso dalle notti tradizionali. Comprendono installazioni tese a trasformare l'immagine della città con effetti

Urban Parasiting

Exploring the theme in more detail, the analysis of the different selected works has taken into account the way in which they have been placed on urban space, listing three categories:
• Parasitism at the level of the facade, which includes all the solutions that integrate the installation of the works on the facades of buildings, making use of vertical planar surfaces, and emitting light communicating and showing information;
• Flexible parasitism on urban elements such as fences or metallic urban elements (static or moving). This category includes all new Street Art hybrid urban lighting systems that have the characteristic of being unconventional, flexible and autonomous and that allow a mode of creation and use of the interactive work. This also allows for distributed communication;
• Parasitism on horizontal surfaces that includes all solutions that use lighting elements inserted and projected on the ground in streets and squares. This element creates a strong relationship with people because physically closer and located in their natural visual field[13].

When? Time and duration of the works

Time has been analysed considering the duration of the installation and the projects in the performative phase of the light action. Three different categories have been defined in this respect:
• long-term - permanent/semi-permanent
these are projects associated with the Urban Lighting Masterplan and/or integrated into wider projects of renewal and redevelopment of the city. In recent decades (2000-2020) a large number of projects have been developed to re-define the image of the city in the long term and to renew the nightlife of the city.
• short-term - temporary (from 1 to 30 nights)
these are installations and works associated with urban festivals or individual occasions to illuminate the city in a different way from traditional nights. They include installations aimed at transforming the image of the city

[13] Davoudian, N., Raynham, P. (2012).

sorprendenti e performance sperimentali per un breve periodo. Il loro obiettivo è comunicare/commercializzare questa nuova immagine.
• breve termine-ripetuto (temporaneo o semi-permanente)
si tratta di progetti realizzati in piccola scala e a breve termine sotto forma di installazione e di pilota con l'intento di essere ripetuti in luoghi diversi e in dimensioni diverse per approfondire, implementare e aggiornare il progetto in ogni fase successiva. L'iterazione dell'installazione ha lo scopo di creare una più ampia conoscenza su un certo argomento di indagine e di espressività artistica e per il potenziamento dell'installazione luminosa: questo è utile per la crescita artistica del progettista e per lo sfruttamento/potenziamento delle opportunità tecnologiche.

Perchè? L'intento di installazione da parte di designer e artisti
Partecipazione dell'utente: inclusione, coinvolgimento e interazione sociale
I graffiti luminosi urbani mostrano di avere un generale intento sociale, generando vari livelli di inclusione, partecipazione e coinvolgimento nelle diverse fasi del progetto. Artisti e designer concepiscono il loro lavoro come incentrato principalmente sulla partecipazione delle persone nel raggiungimento degli effetti finali e nella comprensione del potenziale dell'illuminazione. Ad esempio, nei murales fosforescenti di Harreman Project, che rivelano i loro segreti solo di notte, l'osservatore/utente diventa un partecipante attivo, interagendo con il lavoro attraverso l'illuminazione artificiale e co-creando la sua risposta fotoluminescente. L'intento di queste opere è quello di illuminare gli angoli bui delle città, sia installando nuovi sistemi di illuminazione sia incoraggiando i cittadini ad interagire con l'opera parietale, dipingendo con la luce su di essa. Molte di queste opere sono diventate un modo per comunicare con il pubblico l'importanza dell'illuminazione nel rigenerare la città di notte e sono anche al servizio dei progettisti come strumenti per mettere in scena le loro idee in modo molto rapido e visivamente efficace.

with surprising effects and experimental performances for a short period. Their goal is to communicate/market this new city image.
• short-term-repeated (temporary or semi-permanent)
These are small-scale and short-term projects in the form of installation and pilot with the intention of being repeated in different places and in different sizes to deepen, implement and update the project at each subsequent stage. The iteration of the installation aims to create a wider knowledge on a certain subject of investigation and artistic expressiveness and for the enhancement of the light installation: this is useful for artistic growth and for the exploitation/enhancement of technological opportunities.

Why? The intent of the installation by designers and artists
User participation: social inclusion, engagement and interaction
The urban lighting graffiti show to have a general social intent, with various levels of inclusion, participation and involvement of people in the different phases of the project. Artists and designers see their work as focused primarily on people's participation in achieving the final effects and understanding the potential of lighting. For example, in the phosphorescent murals of Harreman Project, which reveal their secrets only at night, the observer/user becomes an active participant, interacting with the work through artificial lighting and co-creating its photoluminescent response. The intent of these works is to illuminate the dark corners of cities, both by installing new lighting systems and by encouraging citizens to interact with the installations, painting with light on it. Many of these works have become a way to communicate with the public the importance of lighting in regenerating the city at night and are also at the service of designers as tools to stage their ideas very quickly and visually effectively. This is also the case of Light Painting and Guerrilla Lighting[14]. Other works

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 2. Urban lighting graffiti analizzati per la tassonomia che fanno uso di sistemi di proiezione luminosa. Prima riga: *Broken Light, Dancing in the Streets, Great Street Games, Light on Wheel;* Seconda riga: *Aarhuus by light; Light Waves, LASER Tag, Ultra Nature;* Terza riga: *Guerrilla Lighting, Tempprary Graffiti, Interactive Projection Mapped Graffiti Wall, Another Life | Selected urban lighting graffiti that use lighting projections systems that we ranked on our design dimensions. Top row:* Broken Light, Dancing in the Streets, Great Street Games, Light on Wheel; *Middle Row:* Aarhuus by light; Light Waves, LASER Tag, Ultra Nature; *Lower Row:* Guerrilla Lighting, Tempprary Graffiti, Interactive Projection Mapped Graffiti Wall, Another Life.

È il caso dei Light Painting e dei Guerrilla Lighting[14]. Altre opere mirano a creare un rapporto diretto con le persone nell'atto performativo di realizzazione dei graffiti (*Temporary Graffiti, Interactive Projection Mapped Graffiti Wall, Waterlight Graffiti*). Per citare un esempio, Random International usa la luce come materiale partecipativo con cui creare immagini e informazioni luminose attraverso *Temporary Graffiti*. Quest'opera invita il pubblico a dipingere con la luce, utilizzando l'acqua e vari strumenti come pennelli, dita, spray, per creare opere d'arte e messaggi effimeri. Inoltre, il Graffiti Research Lab (*L.A.S.E.R. Tag, Leds Throwies, Night Writer, Electro Graf*) (fig. 2) ha testato nel tempo alcune soluzioni di *writing* tecnologico lumino-

aim to create a direct relationship with people in the performative act of making graffiti (Temporary Graffiti, Interactive Projection Mapped Graffiti Wall, Waterlight Graffiti). To cite an example, Random International uses light as a participatory material with which to create images and bright information through *Temporary Graffiti*. This work invites the public to paint with light, using water and various tools such as brushes, fingers, spray, to create ephemeral works of art and message. In addition, the Graffiti Research Lab (*L.A.S.E.R. Tag, Leds Throwies, Night Writer, Electro Graf*) (fig. 2) has tested over time some technological urban lighting writing solutions that were then shared through on-

[14] Social Light Movement, (2020).

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 3. Urban lighting graffiti analizzati per la tassonomia che fanno uso di materiali luminosi. Prima Riga: *Night shadow* di Micheal Neff, *Graffiti from chalk* by Elli Gallagher, *Harreman Project* by Reskate Studio, Maria López and Javier de Riba; Seconda riga: *Spy, Im Not A Real Artist* by Raimondo Galeano, *Existence of Light* by Que Houxo, *Black Light Art* by Vinnikiniki | *Selected urban lighting graffiti that use luminous and glowing materials that we ranked on our design dimensions. Top row:* Night shadow *by Micheal Neff*, Graffiti from chalk *by Elli Gallagher,* Harreman Project *by Reskate Studio, Maria López and Javier de Riba; Lower Row:* Spy, I'm Not A Real Artist *by Raimondo Galeano,* Existence of Light *by Que Houxo,* Black Light Art *by Vinnikiniki*

so urbano che sono poi state condivise mediante canali on-line accessibili a tutti sotto forma di materiali e tutorial video-documentati. La partecipazione è un tema a cui si riferiscono anche opere che consentono l'interazione e la performance. Molti lavori sono concepiti come veri e propri giochi urbani che permettono alle persone di manipolare attivamente gli effetti luminosi e interagire con altre persone (*Dancing in the Streets, Great Street Games, Light on Wheel, Aarhuus by light, Light Waves*) per definire anche nuovi disegni espressivi effimeri nel contesto urbano. Infine, un buon numero di opere insiste sul concetto dell'ombra e mostra di avere un intento espressivo e artistico, modificando l'estetica dell'ambiente urbano diurno e notturno *(Broken Light*, graffiti effimeri dal gesso di Ellis Gallagher o Michael Neff, *Black Light Art & Graffiti*, serie sensibile al sole di DAKU come *Life is beautiful*, Stephen Knapp, Fabrizio Corneli, Astrid Krogh) (fig. 3).

line website accessible to all in the form of video-documented materials and tutorials. Participation is a theme that also refers to works that allow interaction and performance. Many works are conceived as real urban games that allow people to actively manipulate light effects and interact with other people (*Dancing in the Streets, Great Street Games, Light on Wheel, Aarhuus by light, Light Waves*) to define also new ephemeral expressive drawings in the urban context. Finally, a good number of works insist on the concept of shadow and shows an expressive and artistic intent, modifying the aesthetics of the urban environment during daytime and nightime (*Broken Light*, graffiti ephemeral chalk by Ellis Gallagher or Michael Neff, *Black Light Art & Graffiti*, sun-sensitive series by DAKU such as *Life is beautiful*, Stephen Knapp, Fabrizio Corneli, Astrid Krogh) (fig. 3).

Artisti tecnologicamente aggiornati
L'approccio tradizionale degli artisti di strada (*tagger*) include abilità nella grafica, disegno, stencil e pittura con strumenti tradizionali come pennelli e bombolette spray oppure attraverso l'applicazione di disegni pre-fabbricati. Attraverso l'aggiornamento tecnologico degli strumenti utilizzati per realizzare graffiti luminosi, digitali e virtuali, la Street Art e i graffiti diventano luminosi e integrati con le tecnologie di illuminazione: in questo modo si attivano diversi e nuovi processi di progettazione. In questo ambito ibrido, sono necessarie un maggior numero di competenze e conoscenze specifiche che si basano su una completa integrazione delle discipline in un processo di cross-fertilizzazione: gli artisti esplorano e adottando nuove competenze dal media design, all'ingegneria illuminotecnica, al game design e sono in grado di gestire contenuti digitali e componenti di illuminazione per trasmettere messaggi più interessanti e innovativi.

Come? Il livello grafico e comunicativo di installazioni e opere di graffiti luminosi
Modalità di rappresentazione visiva e livello di astrazione
La lettura dei casi studio attraverso le modalità di rappresentazione con cui le opere sono state comunicate al pubblico è interessante per comprendere la flessibilità e le opportunità del mezzo espressivo utilizzato. I progetti che sfruttano proiezioni luminose (statiche, dinamiche o interative) sulle superfici verticali e orizzontali generalmente comunicano attraverso immagini ed effetti luminosi con diversi livelli di astrazione: un livello basso quando le immagini proiettate sono semplici e riconoscibili (*Aarhuus di Luce* e *Ultra Natura*), medio (*Dancing in the Streets, Great Street Games*) fino ad un elevatissima astrazione quando la proiezione è definita dai soli effetti luminosi (*Broken Light, Light on Wheel, Light Waves, Guerrilla Lighting*). Diversamente, i progetti che utilizzano la luce per scrivere sulle superfici urbane attraverso diverse tecnologie (*L.A.S.E.R. Tag, Temporary Graffiti, Interactive Projection Mapped Graffiti Wall, Waterlight Graffiti*) offrono la possibilità flessibile di comunicare attraverso una più ampia modalità: testi, immagini, elementi

Technological upgraded street artists
The traditional approach of street artists (taggers) includes skills in graphics, drawing, stencils and painting with traditional tools such as brushes and spray cans or through the application of pre-fabricated drawings. Through the technological update of the tools used to create bright, digital and virtual graffiti, Street Art and graffiti become bright and integrated with lighting technologies: in this way different and new design processes are activated. In this hybrid context, more specific skills and knowledge are needed, based on a complete integration of disciplines in a process of cross-fertilization: artists explore and adopt new skills from media design to lighting engineering and game design. They are enabled to manage digital content and lighting components to transmit more interesting and innovative messages.

How? The graphical and communicative level of installations and works
Visual representation modality and abstraction level
Reading the case studies through the modes of representation with which the works were communicated to the public is interesting to understand the flexibility and opportunities of the expressive medium used. Projects that exploit light projections (static, dynamic or interactive) on vertical and horizontal surfaces generally communicate through images and light effects with different levels of abstraction: a low level when the projected images are simple and recognizable (*Aarhuus of Light* and *Ultra Nature*), medium (*Dancing in the Streets, Great Street Games*) up to a very high abstraction when the projection is defined by light effects only (*Broken Light, Light on Wheel, Light Waves, Guerrilla Lighting*). In contrast, projects that use light to write on urban surfaces through different technologies (*L.A.S.E.R. Tag, Temporary Graffiti, Interactive Projection Mapped Graffiti Wall, Waterlight Graffiti*) offer the flexible possibility to communicate through a wider modality: written texts,

simbolici ed effetti a diversi livelli di astrazione. Le installazioni che utilizzano display interattivi a bassa e media risoluzione nell'ambiente urbano (*Led Media Facade for the Vitrine Culturelle, Moodwall, Napion Motion Sensors used in M.I.T. Light Bridge*) comunicano attraverso immagini, simboli ed effetti luminosi ad alto livello di astrazione in quanto i singoli punti luminosi non consentono di avere immagini, nitide, definite e complesse. Allo stesso modo, i display a bassa risoluzione flessibili e riposizionabili utilizzati come graffiti luminosi urbani (*Urban Pixel, Leds Throwies, Night Writer, Electro Graf*) offrono la possibilità di comunicare attraverso diverse modalità: testi, immagini, simboli ed effetti a diversi livelli di astrazione. Infine, i graffiti *Night Shadow* utilizzano il gesso e sono basati sull'immagine attraverso disegni fatti a mano su superfici orizzontali e verticali. L'installazione che si basa su pitture fluorescenti e black light per illuminare i murales (*Esistenza di Luce, Black Light Art & Graffiti*) e le opere che utilizzano pitture fotoluminescenti (*Spy, I'm Not A Real Artist,* Harreman Project) comunicano attraverso il testo, immagini e simboli con un basso livello di astrazione per essere più espressive e chiare. Diversamente, le installazioni che utilizzano l'illuminazione solare (*Daku's sun-sensitive series, Life is beautiful* e l'opera di Fabrizio Corneli Augenblick, *Duetto, Ama* e *Just now forever* at Chimei Museum Pak-Tainan, *Luminous Affirmations*, *The Definition of Possible* di Stephen Knapp) (fig. 4) proiettano le ombre, effetti luminosi e testi sulle superfici urbane. Infine la tecnica del Light Painting utilizza la modalità di rappresentazione visiva di immagini, simboli ed effetti catturati dall'obiettivo a lunga esposizione di una macchina fotografica digitale con diversi livelli di astrazione.

images, symbolic elements and effects at different levels of abstraction. Installations using interactive low and medium resolution displays in the urban environment (*Led Media Facade for the Vitrine Culturelle, Moodwall, Napion Motion Sensors used in M.I.T. Light Bridge*) communicate through images, symbols and light effects at a high level of abstraction because the individual points of light do not allow to have sharp, defined and complex images. Similarly, flexible and repositionable low-resolution displays used as urban light graffiti (*Urban Pixel, Leds Throwies, Night Writer, Electro Graf*) offer the ability to communicate through different modes: texts, images, symbols and effects at different levels of abstraction. Finally, *Night Shadow* graffiti uses chalk and are based on hand-made drawings on horizontal and vertical surfaces. The installation that is based on fluorescent and black light paintings to illuminate the murals (*Existence of Light, Black Light Art & Graffiti*) and the works that use photo-luminescent paintings (*Spy, I'm Not A Real Artist*, Harreman Project) communicate through the text, images and symbols with a low level of abstraction to be more expressive. In contrast, installations using solar lighting (*Daku's sun-sensitive series*, *Life is beautiful* and the works by Fabrizio Corneli Augenblick, *Duetto, Ama* and *Just now forever* at Chimei Museum Pak-Tainan, *Luminous Affirmations*, *The Definition* of Possible by Stephen Knapp) (fig. 4) project the shadows, lighting and textual effects on urban surfaces. Finally, the Light Painting technique uses the visual representation mode of images, symbols and effects captured by the long-exposure lens of a digital camera with different levels of abstraction.

Livello tecnologico (analogico, digitale, virtuale) e sorgente luminosa (mezzo, tecnologia e materiale di illuminazione)

Il modo analogico di scrivere, 'taggare' e realizzare graffiti sulle superfici urbane è stato ridefinito con l'uso di materiali luminosi come gesso, vernici fotoluminescenti o fosforescenti. La prima tipologia di vernice ha bisogno di illuminazione extra durante il tramonto affinchè la vernice possa

Technological level (analogue, digital and virtual) and source (lighting medium and technologies, luminous materials)

The analog way of writing, 'tagging' and making graffiti on urban surfaces has been redefined with the use of luminous materials such as chalk, photoluminescent or phosphorescent paints. The first type of paint needs extra lighting during the sunset so that the paint can re-emit

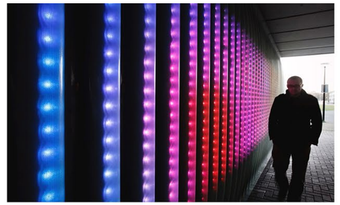
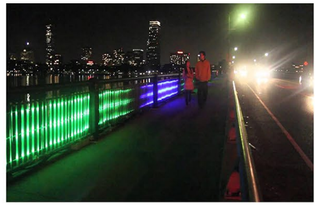
IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 4. Urban lighting graffiti analizzati per la tassonomia che fanno uso di ombre sia durante il giorno che durante la notte: *Life is beautiful* by Daku, *Augenblick* by Fabrizio Corneli, *AMA* by Fabrizio Corneli, *The definition of Possible* by Stephen Knaupp | *Selected urban lighting graffiti that use shadows from daylight and artificial lighting that we ranked on our design dimensions. Top row:* Life is beautiful *by Daku, Augenblick, by Fabrizio Corneli, AMA by Fabrizio Corneli,* The definition of Possible *by Stephen Knaupp.*

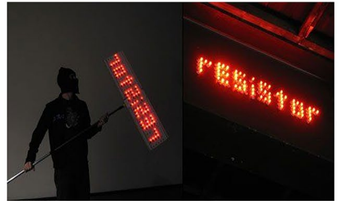
riemettere luce in maniera autonoma durante la notte (*Spy, I'm Not A Real Artist, Harreman Project*). Diversamente le vernici fosforescenti hanno bisogno di lampade di Wood o Black light per poter essere visibili di notte (*Existence of Light, Black Light Art & Graffiti*). L'illuminazione solare è stata utilizzata anche per proiettare ombre che creano una versione dinamica ed effimera di scritte e immagini analogiche su superfici urbane verticali (*Daku, Life is beautiful* e le opere di Fabrizio Corneli Augenblick, *Duetto, Ama* e *Just now forever* at Chimei Museum Pak-Tainan). In questi esempi, la diversa inclinazione e l'orientamento dell'illuminazione solare nei diversi momenti del giorno e dell'anno proiettano ombre dinamiche sulle superfici verticali delle facciate. In altre opere, l'illuminazione solare (di giorno) e artificiale (di notte) sono utilizzati per proiettare ombre colorate che generano graffiti dinamici sulle facciate (*Luminous Affirmations* e *The Definition of Possible* di Stephen Knapp). I '*lightpaintings*' di Knapp si formano all'intersezione tra pittura, scultura e architettura, e sono composizioni intangibili di pura luce.

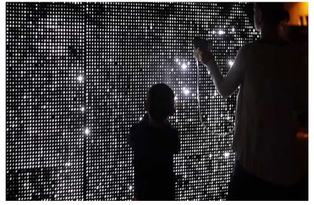
La rivoluzione digitale nel mondo della Street Art va avanti da circa 20 anni. Diversi esempi di *lighting design* sono stati strategicamente integrati nella Street Art, ampliando le opportunità di *graphic design* dell'arte dei graffiti. Diversi sistemi tecnologici di illuminazione (*Broken Light, Light on Wheel, Light Waves, Guerrilla Lighting*), laser (*L.A.S.E.R. Tag*), anche utilizzando la metafora della vernice spray (*Temporary Graffiti*), e proiettori di immagini (*Aarhuus by Light, Ultra Nature,*

light autonomously during the night (*Spy, I'm Not A Real Artist, Harreman Project*). The phosphorescent paints need Wood or Black light lamps to be visible at night (*Existence of Light, Black Light Art & Graffiti*). Solar lighting has also been used to project shadows that create a dynamic and ephemeral version of writings and analogue images on vertical urban surfaces (*Daku, Life is beautiful* and the works of Fabrizio Corneli Augenblick, *Duetto, Ama* and *Just now forever* at Chimei Museum Pak-Tainan). In these examples, the different inclination and orientation of sunlight at different times of day and year cast dynamic shadows on the vertical surfaces of the facades. In other works, solar lighting (by day) and artificial lighting (by night) are used to project coloured shadows that generate dynamic graffiti on the facades (*Luminous Affirmations* and *The Definition of Possible* by Stephen Knapp). Knapp's 'lightpaintings' are formed at the intersection of painting, sculpture and architecture, and are intangible compositions of pure light.

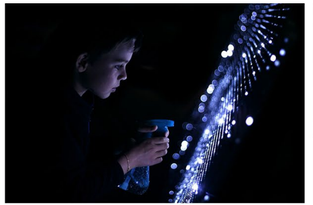
The digital revolution in the world of Street Art has been going on for about 20 years. Several examples of lighting design have been strategically integrated into street art, expanding the graphic design opportunities of graffiti art. Different lighting technology systems (*Broken Light, Light on Wheel, Light Waves, Guerrilla Lighting*), laser (*L.A.S.E.R. Tag*), using the language of spray paint

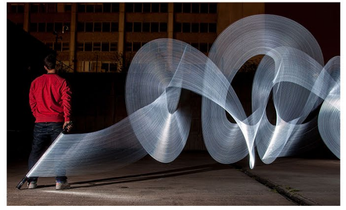







IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 5. Urban lighting graffiti analizzati per la tassonomia che fanno uso di sistemi di display digitali. Prima riga: *Led Media Facade* for the Vitrine Culturelle, *Moodwall, Napion Motion Sensors* used in M.I.T. Light Bridge, Urban Pixel; Seconda riga: *Leds Throwies, Night Writer, Electro graf, Waterlight graffiti | Selected urban lighting graffiti that use urban digital displays systems that we ranked on our design dimensions. Top row:* Led Media Facade *for the Vitrine Culturelle*, Moodwall, Napion Motion Sensors *used in M.I.T. Light Bridge, Urban Pixel; Lower row:* Leds Throwies, Night Writer, Electro graf, Waterlight graffiti.





IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 6. Esempi di progetti in cui sia evidente l'inclusione sociale nel processo di creazione dell'effetto luminoso dell'opera di Urban Lighting Graffiti. Prima Riga: *Harreman Project, Temporary Graffiti, Waterlight Graffiti, Laser TAG;* Seconda Riga: *Guerrilla Lighting, Light Painting, Led Throwies | Examples of social inclusion in the making or creating the effects of the lighting urban graffiti. Top row:* Harreman Project, Temporary Graffiti, Waterlight Graffiti, Laser TAG; *Lower row:* Guerrilla Lighting, Light Painting, Led Throwies.

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 7. Alcuni esempi di interazione social con la luce degli Urban Lighting Graffiti: *Dancing in the Streets, Great Street Games, Light Waves, Moodwall* | *Some examples of social interaction with the lighting urban graffiti. Top row:* Dancing in the Streets, Great Street Games, Light Waves, Moodwall.

Dancing in the Streets, Great Street Games, Temporary Graffiti, Interactive Projection Mapped Graffiti Wall), hanno sposato l'obiettivo di rigenerare le facciate verticali e i marciapiedi orizzontali delle città arricchendole di contenuti testuali, simbolici o di immagini. La comunicazione urbana digitale che si sviluppa attraverso display luminosi è stata integrata nella Street Art in vari modi: dalle pareti LED interattive e dinamiche integrate in facciate e vetrine (*Led Media Facade* per Vitrine Culturelle, *Moodwall, Napion Motion Sensors* utilizzati in *M.I.T. Light Bridge, Waterlight Graffiti*) (fig. 5), a sistemi informativi dinamici e temporanei che possono avere un posizionamento flessibile, illimitato, variabile e a bassa risoluzione (*Urban Pixel, Leds Throwies, Night Writer, Electro Graf*) (figg. 6-7) e sfruttano tecnologie open source e sperimentali per la comunicazione urbana.
Inoltre, ulteriori forme di graffiti luminosi urbani sono il '*Light painting*'. Si tratta di una tecnica fotografica in cui gli elementi luminosi vengono creati muovendo una sorgente luminosa di fronte all'obiettivo di una macchina fotografica impostata con una lunga esposizione. Le luci flash o a LED vengono utilizzate per creare immagini '*Full Bleed*'. I graffiti luminosi non sono collocati nel contesto urbano ma sono proiettati nell'immagine della fotocamera digitale, diventando virtuali. Si parla quindi di graffiti virtuali nel momento in cui gli oggetti virtuali e/o messaggi digitali siano applicate virtualmente a luoghi pubblici. Le applicazioni di graffiti virtuali utilizzano la realtà aumentata per ancorare i

(*Temporary Graffiti*), and image projectors (*Aarhuus by Light, Ultra Nature, Dancing in the Streets, Great Street Games, Temporary Graffiti, Interactive Projection Mapped Graffiti Wall*), have espoused the goal of regenerating the vertical facades and horizontal sidewalks of the city enriching them with textual content, symbols or image. The digital urban communication, based on bright displays, has been integrated into the Street Art in various ways: from interactive LED walls and dynamics integrated in facades and shop windows (*Led Media Facade* for Vitrine Culturelle, *Moodwall, Napion Motion Sensors* used in *M.I.T. Light Bridge, Waterlight Graffiti*) (fig. 5), to dynamic and temporary information systems that can have a flexible, unlimited, variable and low resolution positioning (*Urban Pixel, Leds Throwies, Night Writer, Electro Graf*) (figs. 6-7) and exploit open source and experimental technologies for urban communication.
In addition, another form of urban lighting is the "Light painting". It is based on a photographic technique in which the lighting elements are created by moving a light source in front of the lens of a camera set with a long exposure. Flash or LED lights are used to create 'Full Bleed' images. The bright graffiti are not placed in the urban context but are projected into the image of the digital camera, becoming virtual. Virtual graffiti are virtual objects and/or digital messages that are virtually applied to public places. Virtual graffiti applications use

graffiti virtuali a punti di riferimento fisici nel mondo reale. Un esempio recente è Mark AR[15], un'app social introdotta nel 2019 al comic-con di New York, che permette a chiunque di diventare un *writer* digitale e di essere in grado di taggare qualsiasi area urbana. Inquadrando con il telefono una superficie urbana con la fotocamera dello smartphone, gli utenti possono visualizzare, commentare e condividere capolavori di Street Art sullo schermo, senza che siano fisicamente presenti nel contesto urbano.

Conclusioni

Lo scopo dell'articolo è delineare un primo quadro teorico descrittivo in questo settore dal punto di vista del progettista con la sfida di individuare le caratteristiche che hanno la maggiore influenza sul design. Dall'analisi emerge un quadro chiaro ed eterogeneo dell'applicazione alla città di graffiti luminosi che diventano interfacce comunicative notturne secondo diversi livelli e modalità. Le facciate pubbliche stanno diventando display attivi e reattivi tramite proiezioni, singoli pixel distribuiti sulle superfici o tramite messaggi luminosi che sono invisibili di giorno. Le strade diventano il luogo di interazione e gioco, stimolando l'incontro e nuovi usi dello spazio urbano contemporaneo. L'originalità di queste opere si focalizza sull'uso di diverse tecniche e tecnologie che consentono la partecipazione delle persone nella realizzazione e fruizione delle stesse. Le opere diventano un modo per comunicare con il pubblico l'importanza dell'illuminazione nel rigenerare la città di notte e sono anche al servizio dei designer e artisti come strumenti per mettere in scena le loro idee in modo molto rapido e visivamente efficace.
Grazie al trasferimento dei progressi tecnologici dal campo della progettazione illuminotecnica in termini di sorgenti luminose e controlli digitali, il paesaggio notturno urbano viene trasformato dai *writer* attraverso esperienze più espressive, interessanti, comunicative e sociali. In effetti, negli ultimi anni, si è sviluppato un numero crescente di installazioni, eventi e progetti pilota volti ad avere un ruolo sociale tramite illuminazione e

augmented reality and ubiquitous computing to anchor virtual graffiti to physical landmarks in the real world. A recent example is Mark AR[15], a social app introduced in 2019 to the New York comic-con, which allows anyone to become a digital writer and be able to tag any urban area. By framing an urban area with the smartphone camera, users can view, comment and share street art masterpieces on the screen, without being physically present in the urban context.

Conclusions

The aim of the article is to outline a first theoretical descriptive framework in this field from the point of view of the designer with the challenge of identifying the characteristics that have the greatest influence on design. From the analysis emerges a clear and heterogeneous picture of the application to the city of luminous graffiti that become communication interfaces at night according to different levels and modes. Public facades are becoming active and responsive displays through projections, individual pixels distributed on surfaces or through luminous messages that are invisible during the day. The streets become the place of interaction and play, stimulating the encounter and new uses of contemporary urban space. The originality of these works focuses on the use of different techniques and technologies that allow the participation of people in the realization and fruition. The works become a way to communicate with the public the importance of lighting in regenerating the city at night and are also at the service of designers and artists as tools to stage their ideas very quickly and visually effectively. Thanks to the transfer of technological advances from the field of lighting design in terms of light sources and digital controls, the urban night landscape is transformed by writers through more expressive, interesting, communicative and social experiences. In fact, in recent years, an increasing number of installations, events and pilot projects have been aimed at having a social role through lighting

[15] Mark, (2020).

materiali luminosi come strumenti intangibili per esprimere messaggi in un contesto urbano.
Questo tipo di graffiti sperimentali sfruttano i fenomeni luminosi al fine di ottenere il rinnovamento della città, accettazione sociale, innovazione e verifica della tecnologia. Oltre a questo, un numero consistente di esempi offre una fruizione dell'opera più responsabile e sostenibile, limitando i consumi energetici oppure realizzando opere autonome.
La tassonomia che abbiamo sviluppato equilibra semplicità e capacità descrittiva, enfatizzando il fenomeno dei graffiti luminosi urbani nel suo complesso. Per il gran numero di variabili incluse ed analizzate, questa tassonomia assume un valore di esplorazione del processo di progettazione e diviene strumento di valutazione per designer e artisti che utilizzano la luce come mezzo per esprimersi negli spazi esterni durante la notte. Più che descrivere un fenomeno degli ultimi 20 anni, la tassonomia indica le aree potenzialiper la ricerca futura.
Nell'uso delle tecnologie analogiche, digitali e virtuali per la sperimentazione urbana luminosa dei graffiti e della Street Art, i messaggi effimeri vengono rilasciati nello spazio urbano senza deteriorarsi o con lo scopo di aumentare la sostenibilità e la responsabilità dell'atto creativo e comunicativo. Riadattando le modalità analogiche di intervento sugli spazi urbani, le tecnologie proiettano le opere in ambito digitale e virtuale. Questa digitalizzazione ha recuperato l'importanza della partecipazione degli utenti e anche della città per l'abbellimento e la creazione di identità. I messaggi vengono rivelati durante la notte per tutti gli stakeholder della città: abitanti, visitatori, stranieri e lavoratori notturni.

and luminous materials as intangible tools to express messages in an urban context. This type of experimental graffiti exploit light phenomena in order to achieve the renewal of the city, social acceptance and innovation and technology verification. In addition to this, a consistent number of examples offers a more responsible and sustainable use of the work, limiting energy consumption or creating autonomous installations. The taxonomy that we have developed balances simplicity and descriptive ability, emphasizing the phenomenon of urban luminous graffiti as a whole. For the large number of variables included and analysed, this taxonomy assumes a value of exploration of the design process and as an evaluation tool for designers and artists who use light as a means of expressing themselves in outdoor spaces at night. Rather than describing a phenomenon of the past 20 years, the taxonomy indicates potential areas for future research. In the use of analogue, digital and virtual technologies for light urban experimentation of graffiti and Street Art, ephemeral messages are released in urban space without deterioration or with the aim of increasing the sustainability and responsibility of the creative and communicative act. By adapting analogue modes of intervention on urban spaces, the technologies project the works in digital and virtual. This digitization has recovered the importance of the participation of users and also of the city for the embellishment and creation of identity. The messages are revealed during the night for all the stakeholders of the city: inhabitants, visitors, foreigners and night workers.

Bibliografia – Sitografia
References – Webography

Bonaiuto, M., Bonnes, M. (2010), The ecology of perception of safety in urban environment: Assessing cumulative risk exposure in the city of Rome. In: *IAPS Conference Abstracts of Presentations 21. IAPS Conference, 27 June -2 July 2010, Peipzig, Germany, Vulnerability, Risk and Complexity: Impacts of Global Change on Human Habitats*. Leipzig, Germany.

Casciani, D., Rossi, M. (2012), ELSE, Experience of Lighting Sustainability in the Environment. In: *Cumulus, "Open, participative cities: how design knowledge can support public services in the development of open, participative human environmen*t", Helsinki.

Neff, M. (2012), *Chalk Shadow Art,* Retrieved June 3, 2020 from http://www.michaelneff.com/chalk-shadow-art.html.

CPTED, (2000), *Crime Prevention Through Environmental Design*. General Guidelines For Designing Safer Communities, Retrieved June 3, 2020 https://www.humanics-es.com/cpted.pdf.

Davoudian, N., Raynham, P. (2012), What do pedestrians look at at night? *Lighting Research & Technology*. Vol. 44, no. 4, p. 438-448. SAGE Publications.

Graffiti Research Lab, (2008), Retrieved June 3, 2020 from http://www.graffitiresearchlab.com/blog/.

Kelly, R. (1952), Lighting as an Integral Part of Architecture. *College Art Journal*. Vol. 12, no. 1, p. 24. JSTOR.

Krautsack, D. (2011), 3D Projection Mapping and its Impact on Media & Architecture in Contemporary and Future Urban Spaces. *Journal of the New Media Caucus*. Vol. 7, no. 1.

Lam, W.M.C, Ripman, C.H. (1992), *Perception and lighting as formgivers for architecture*. London: Van Nostrand Reinhold.

Lynch, K. (1960), *The image of the city*. Cambridge: The MIT Press.

Mark (2020). *The AR Social Network*. Retrieved June 3, 2020 from https://www.mark.app/pc/index.html.

Nasar, J.L. (1998), *The evaluative image of the city*. Thousand Oaks: Sage.

Peters, R.C. (1992), The Language of Light [Light in Place]. *Journal Issue Places* [online]. Vol. 8, no. 2, p. 26-33. Retrieved June 2, 2020 from http://escholarship.org/uc/item/89p3z5w8.

Reskate Arts & Crafts, (2020). Retrieved June 3, 2020 from https://www.reskatestudio.com/.

Seitinger, S., Perry, D.S., Mitchell, W.J. (2009), Urban Pixels: Painting the City with Light. In: *CHI 2009 ~ Art Creation*.

Social Light Movement, *Light is a right not a privilege*, Retrieved June 3, 2020 from https://sociallightmovement.com/.

Welsh, B.C., Farrington, D.P. (2008), Effects of Improved Street Lighting on Crime. *Campbell Systematic Reviews*. Vol. 4, no. 1, p. 1-51. Wiley.

4 Disegni sui muri. Il fumetto nella certosa di Padula come memoria di prigionia

Drawings on the walls. The comics in the Charterhouse of Padula as memories of imprisonment

Valeria Cera, Marika Falcone

Abstract

Durante il secondo conflitto mondiale, la Certosa di San Lorenzo a Padula fu trasformata in un campo di concentramento. La traccia dei prigionieri, "ospiti" del campo, è custodita dai disegni, anche se oggi completamente abbandonati, che i detenuti fecero per lasciare memoria del proprio passaggio sulle pareti degli ambienti sottostanti lo scalone ellittico. Questi memoriali, non nuovi all'attenzione del pubblico, mostrano però un aspetto inusuale dei detenuti di guerra attraverso figurazioni dipinte a mano e con una forte connotazione critica e sociale. Qui la sceneggiatura e la storia sono elementari quanto comunicativamente efficaci: i soggetti sono i prigionieri che nelle fattezze di topolini raccontano, mediante l'allegoria figurativa e la pittura murale, episodi di vita nel campo di detenzione e sogni di liberazione e vittoria. In questo contesto è sembrato opportuno esaminare un caso studio le cui rappresentazioni mostrano analogie e differenze che si esplicitano sul piano del confronto con l'arte di strada, sviluppatasi negli Stati Uniti verso la fine degli anni Settanta. Mutuando dall'accezione più tradizionale di Street Art l'appropriazione di "tele collettive" per dare forma a messaggi di denuncia e di protesta, individuale e collettiva, le opere dei reclusi di San Lorenzo evidenziano il significato profondo sotteso al segno scarno e tormentato tracciato con il carboncino e il colore.

Parole chiave

Fumetto; caricatura; Seconda Guerra Mondiale; campo di concentramento.

Abstract

During the Second World War, the San Lorenzo Charterhouse in Padula was transformed into a prison camp. The trace of the prisoners, inside the concentration camp, is preserved by the drawings, even if today completely abandoned, that the prisoners made to leave memory of their passage on the walls of the rooms below the elliptical staircase. These memorials, not new to the attention of the public, show an unusual aspect of prisoners of war through handmade drawings and with a strong critical and social connotation. Here the script and the story are as elementary as communicatively effective: the subjects are the prisoners who in the features of mice tell about their life in the detention camp and dreams of liberation and victory. In this context it seemed appropriate to examine a case study whose figurations show similarities and differences that are expressed in comparison with the street art, developed in the United States in the late 1970s. The works of the inmates of San Lorenzo resume from the Street Art the tendency to use ''collective canvases'' to express messages of denunciation and protest, individual and collective. They highlight the deep meaning underlying the meagre and tormented sign traced with charcoal and colour.

Keywords

Comic; caricature; World War II; internment camp.

Introduzione

Con un costante riferimento alla grande civiltà pittorica italiana dei secoli XIV e XV da parte di molti artisti, attivi tra i due conflitti mondiali, è sottolineata la necessità di ritornare ad un'arte dai contenuti sociali e civili ed atta a divulgare i valori dell'identità storica e della coscienza nazionale. In epoca moderna ed in un panorama storico segnato a livello mondiale da forti ripercussioni sia sugli assetti politici sia sugli orientamenti culturali, si avverte l'esigenza di un'arte che comunichi le tematiche dei grandi temi del progresso, dell'emancipazione e del disagio di cui la stessa società è vittima. La realizzazione, dunque, di un'arte che illustri queste tematiche con un linguaggio crudo ed essenziale, avviene in modo compiuto nei primi anni Venti del Novecento dai muralisti messicani. La necessità da loro avvertita di entrare in diretto contatto con il pubblico e per il pubblico li induce a privilegiare la pittura murale, che applicata al paesaggio urbano dialoga con i muri delle città, portatori da sempre di forti messaggi visivi. Il muro, "l'elemento architettonico insieme alla luce, all'ombra e allo spazio" così come scriveva Le Corbusier nel suo trattato manifesto *Verso un'architettura* del 1923, ha smesso di funzionare come elemento di separazione e di isolamento convertendosi in mezzo di comunicazione che offre a chiunque la possibilità di esprimere liberamente idee e messaggi. Il muro perde così la sua matericità e il suo valore conservando intatta la sua forza visiva nel paesaggio pubblico che diventa un laboratorio *en plein air*. Da tale esperienza e in una prospettiva di forti cambiamenti codesta arte contagia anche gli Stati Uniti e, più precisamente i quartieri newyorkesi, in cui si sviluppa a cavallo degli anni Settanta con il nome di Street Art, nell'accezione più ampia del termine, e nelle sue moltitudini forme di rappresentazione si qualifica come uno strumento di lettura, di denuncia e di interpretazione attraverso i più vari mezzi espressivi: graffiti allegorici, stencil provocanti, collage poetici e murales. Ad entrare in scena sono disegni, colori e forme. In questi stessi anni la società americana subisce radicali trasformazioni che hanno inizio con la fine della Seconda guerra mondiale. Infatti, nel secondo dopoguerra la supremazia ideologica del modello socioculturale e politico americano determina il passaggio della leadership artistica dall'Europa agli Stati Uniti. Successivamente l'espansione economica, la guerra in Vietnam, la lotta contro la discriminazione razziale e le contestazioni giovanili caratterizzano fortemente la cultura americana che si riflette nelle ricerche degli artisti più inclini alla sperimentazione. La nuova corrente artistica della Street Art che, sulla scia del travolgente successo della Pop Art, si afferma come arte di frontiera in cui gli artisti si fanno interpreti delle istanze culturali e comportamentali. Con una connotazione di critica sociale e politica e con tecniche ed approcci differenti gli artisti che, si definiscono ***Writers***, contaminano il paesaggio urbano le cui superfici murali esprimono, attraverso *tags* (firme) e/o loghi per poi passare alle composizioni più complesse, un forte dissenso verso questa società contemporanea. Dal punto di vista linguistico, nonostante il fenomeno della Street Art sia in Italia che nel resto d'Europa si svilupperà seguendo lo stesso filone artistico solo negli anni Novanta, questi stessi mezzi espressivi caratterizzano già durante il secondo conflitto mondiale la traccia dei prigionieri di guerra che, reclusi nei campi di concentramento, utilizzano la pittura murale con l'obiettivo di comunicare il loro disagio e lasciare il segno del proprio passaggio. Ancora una volta il muro è testimonianza della vita dell'essere umano ed il luogo ideale su cui esprimere le frustrazioni vissute e gli orrori causati dalle devianze della società. In questo ambito di riflessioni è parso opportuno analizzare un caso studio le cui figurazioni esplicitano analogie e differenze che si rendono evidenti sul piano del confronto con l'arte di strada. Si tratta dei disegni presenti sulle pareti degli ambienti sottostanti lo scalone ellittico della Certosa di San Lorenzo a Padula che, negli anni di guerra, diventa campo di prigionia.

Il *Civilian Internee's Camp* della Certosa di Padula

Dall'Armistizio di Badoglio del 1943 sino al settembre del 1945, più di 3000 fascisti furono internati alla Certosa di Padula, detenuti dalla S.M. Britannica[1]. Il 371° Camp P.W. fu

Introduction

With a constant reference to the great Italian pictorial civilization of the fourteenth and fifteenth centuries by many artists, active between the two world war, the need to return to an art of social and civil content and that transmits the values of historical identity and national consciousness is underlined. The need to get in touch with the public and for the public induces them to give priority to mural painting, which applied to the urban landscape dialogues with the walls of cities, bearers of strong visual messages. The wall, "the architectural element together with the light, the shadow and the space" as written by Le Corbusier in his treatise *Verso un'architettura* of 1923, has ceased to function as an element of separation and isolation becoming a means of communication that offers anyone the opportunity to freely express ideas and messages. The wall thus loses its materiality and its value preserving intact its visual strength in the public landscape that becomes a laboratory *en plein air*. From this experience and in a perspective of strong changes this art also develops in the United States and, more precisely in the New York neighbourhoods, in which it develops at the turn of the seventies under the name of Street Art, in the broadest sense of the term, and in its multitude of forms of representation it qualifies as an instrument of reading, denunciation and interpretation through the most varied expressive means: allegorical graffiti, provocative stencils, poetic collages and murals. Drawings, colours and shapes populate the scene. In these same years American society undergoes radical transformations that begin with the end of the Second World War. In fact, after World War II the ideological supremacy of the American socio-cultural and political model determines the passage of the artistic leadership from Europe to the United States. Subsequently, the economic expansion, the war in Vietnam, the fight against racial discrimination and youth disputes strongly characterize the American culture that is reflected in the research of artists more inclined to experimentation. The new art of Street Art that, in the wake of the overwhelming success of Pop Art, is considered a frontier art in which artists become interpreters of cultural and behavioural instances. With a connotation of social and political criticism and with different techniques and approaches artists who, called Writers, contaminate the urban landscape whose wall surfaces express, through tags and/or logos and then move to the most complex compositions, a strong dissent towards this contemporary society. From the linguistic point of view, despite the phenomenon of Street Art both in Italy and in the rest of Europe will develop following the same artistic trend only in the nineties, These same means of expression already characterize during the Second World War the trace of prisoners of war who, imprisoned in concentration camps, use mural painting with the aim of communicating their unease and leave the sign of their own passage. Once again, the wall is memory of human life and the ideal place to express the frustrations and horrors caused by the deviations of society. In this context of reflections, it seemed appropriate to analyse a case study whose figurations express similarities and differences that become evident in comparison with the street art. These are the drawings on the walls of the rooms below the elliptical staircase of the San Lorenzo Charterhouse in Padula which, in the years of war, becomes a prison camp.

The Civilian Internee's Camp of the Charterhouse of Padula

From the Armistice of Badoglio in 1943 to September of 1945, over 3000 fascists were interned in the Charterhouse of Padula by S. M. Britannica[1]. The 371 Camp P.W. was transformed into a Civilian Internee's Camp where the British held civilians, considered dangerous. In fact, the concentration camp housed in the Palace of Silence hosted not only former ministers and senior officers of the army and police, but also workers, modest employees, men and women, who had nothing to do with the Mussolini's dictatorship. In this historical chapter, still little-known today, the role of the San Lorenzo Charterhouse in Padula, deprived of its role already after the suppression of the order in 1866, was transformed into the territorial context and its historical-critical framework. It began a slow and painful ordeal made

[*] I paragrafi *Introduzione* e Il *Civilian Internee's Camp della Certosa di Padula* sono a cura di Marika Falcone; i paragrafi *I disegni nella memorialistica di guerra*, *La produzione figurativa di Padula: i fumetti*, *La produzione figurativa di Padula: la caricatura* e *La produzione figurativa di Padula: altri disegni* sono a cura di Valeria Cera. Le *Conclusioni* sono a cura di entrambe le autrici | *Paragraphs* Introduction *and* The Civilian Internee's Camp of the Charterhouse of Padula *are edited by Marika Falcone; paragraphs* Drawings in the war memorial, The figurative production of Padula: the comics *and* The figurative production of Padula: caricature *and* The figurative production of Padula: other drawings *are edited by Valeria Cera. The* Conclusions *are by both authors.*

[1] Casella, M. (2007).

trasformato in un Civilian Internee's Camp ove gli Inglesi, detenevano per lo più civili, ritenuti pericolosi. In realtà, il campo di concentramento allestito nella Reggia del Silenzio ospitò non solo ex ministri e alti ufficiali dell'esercito e della polizia ma anche operai, modesti impiegati, uomini e donne, che nulla avevano avuto a che fare con la dittatura mussoliniana. In questo capitolo storico, ancora oggi poco conosciuto e diffuso, la Certosa di San Lorenzo a Padula, privata del suo ruolo di simulacro spirituale già in seguito alle vicende scaturite dalla soppressione del 1866, vide trasformarsi il proprio ruolo nel contesto territoriale e nel relativo quadro storico-critico. Ebbe così inizio per l'ex cenobio virginiano un lento e doloroso calvario fatto di abbandono, degrado e dispersione di una gran parte del patrimonio artistico e culturale che l'avevano reso celebre fin dalla sua edificazione durante il Medioevo. Inizialmente fu trasformato in "lazzaretto" durante l'epidemia di colera nel 1884 mentre nel Novecento, i conflitti mondiali che ne animarono la storia, determinarono significative variazioni sociali e culturali che incisero sull'attribuzione di significato al monastero certosino. Grazie alla notevole distanza dal mare, alla posizione strategica e alla solida cinta muraria, la cittadella monastica fu identificata come il luogo ideale per insediarvisi un campo di concentramento. Gli spazi che un tempo accoglievano nella solitudine della clausura, le anime dei monaci, per forgiarli e sostenerli nella ricerca di Dio, attraverso l'esercizio della preghiera e della meditazione, furono "aperti" a milizie poste a guardia di prigionieri di guerra. Prigionieri che, costretti alla reclusione politica e militare, fecero una esperienza di esclusione dalla collettività ed inclusione nel corpo dei penitenti, con attributi significativamente diversi da quelli altamente spirituali da cui le forme architettoniche avevano tratto origine e significato. La certosa infatti, aveva da sempre applicato la *Regola Carthusiana* di San Bruno secondo cui la distribuzione degli ambienti e il loro rapporto doveva comporsi di tre nuclei principali *Desertum*, *Casa Alta* e *Casa Bassa* (fig. 1), in perfetta armonia con la vita eremitica seguita dai Padri e la vita Cenobitica seguita dai Frati Conversi[2]. Durante il Novecento, dell'adattamento della certosa alla raccolta dei prigionieri si occupò il Genio Militare che durante il primo conflitto mondiale, allestì il campo di concentramento disponendo le baracche dei reclusi – circa 6000 – e i servizi nel *desertum* e occupando alcuni ambienti interni, quelli di minor importanza. Un album di 14 tavole, che descrivono puntualmente l'organizzazione del campo, è conservato presso l'Istituto di Storia e Cultura dell'Arma del Genio a Roma. I disegni mostrano come, congiuntamente al montaggio degli alloggi di cui fu ingombrato il parco della clausura, il Genio Militare condusse interventi di restauro all'interno del monumento. Infatti, fu preservata una certa attenzione all'importanza del bene architettonico e gli interventi, che interessarono il chiostro dei procuratori, il cimitero antico, la chiesa, lo scalone e la scala della biblioteca, furono tutto sommato felici se confrontati con quelli perpetrati all'indomani del secondo conflitto mondiale, quando la Certosa divenne per la seconda volta campo di concentramento, dapprima per gli Inglesi e poi per i disertori, e ricovero per gli orfani di guerra. Le baracche dei servizi furono stavolta montate nel chiostro grande, nel cuore della certosa, un teatrino fu realizzato nel refettorio, i granai furono trasformati in un cinema e la passeggiata coperta fu adibita a camerata. Dunque, all' interno della nobilissima certosa, tutti gli ambienti, che erano stati realizzati dalle più importanti maestranze, furono messi completamente a soqquadro. Quelli che un tempo furono i luoghi di meditazione dei Padri ora brulicavano di frustrazione e odio, così come testimoniato negli ambienti sottostanti lo scalone ellittico (fig. 2), da parte dei prigionieri di guerra, reclusi nella reggia del silenzio[3].

of abandonment, degradation and dispersion of a large part of the artistic and cultural heritage that had made famous since its construction during the Middle Ages. Initially, it was transformed into a "lazzaretto" during the cholera epidemic in 1884, while in the twentieth century, the world conflicts that animated its history, determined significant social and cultural variations in the Charterhouse. Thanks to its great distance from the sea, its strategic position and its solid city walls, the monastery of San Lorenzo was identified as the ideal place to establish a concentration camp. The spaces dedicated to the prayer were turned for prisoners of war. Prisoners who, forced to political and military imprisonment, had an experience of exclusion from the community and inclusion in the body of penitents, with different meanings than the spiritual ones from which the architectural forms had derived their origin and meaning. The charterhouse, since its construction, had applied the "Carthusian Rule" of San Bruno according to which the distribution of the environments and their relationship had to be composed of three main spaces *Desertum*, *Casa Alta* and *Casa Bassa* (fig. 1), in perfect harmony with the heretical life followed by the Fathers and the cenobitic life followed by the Friars[2]. During the twentieth century, the transformation of the charterhouse was carried out by the Military Engineer who, during the First World War, set up the concentration camp by arranging the barracks of the inmates, about 6000, and the services in the *Desertum* and occupying some internal environments of lesser importance. An album of 14 tables, which punctually describe the organization of the camp, is kept at the Institute of History and Culture of the Military Engineer in Rome. The drawings show the interventions that the Military Engineer conducted inside the monument. In fact, a certain attention to the architectural was preserved and these interventions, which involved the cloister, the ancient cemetery, the church, the elliptical staircase and the library stairs, were better than those carried out in the Second World War, when the Charterhouse became, for the second time a concentration camp, first for the English and then for the deserters, and shelter for the war orphans.

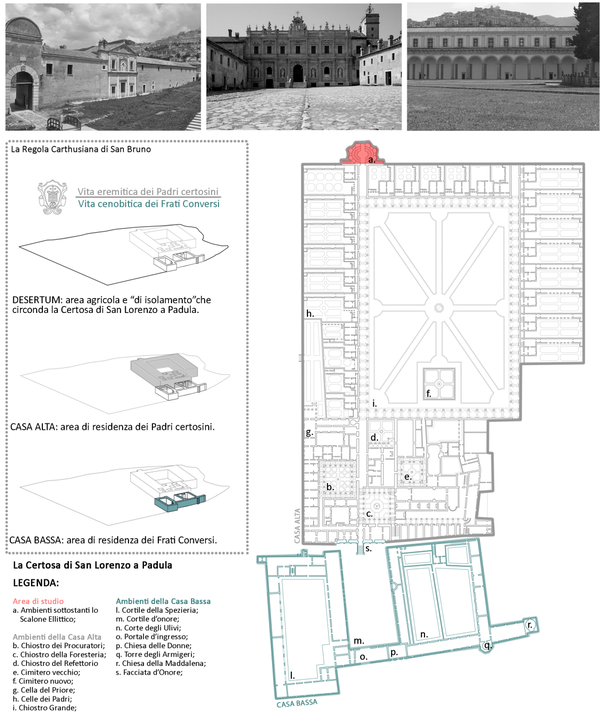
A PAG. 77 | *ON PAGE 77*:
Fig. 1. Analisi compositiva della Certosa di San Lorenzo a Padula. Elaborazione dell'arch. Marika Falcone nell'ambito della sua tesi di laurea in Architettura, relatore Prof. arch. Massimiliano Campi, correlatore arch. Valeria Cera | *Compositional analysis of San Lorenzo Charterhouse in Padula. Drawing by Marika Falcone during his degree thesis in Architecture; tutor Prof. arch. Massimiliano Campi, co-tutor arch. Valeria Cera.*

[2] De Cunzo, M., de Martini, V. (1985).

[3] de Martini, V. (2000).

I disegni nella memorialistica di guerra

La traccia dei prigionieri, "ospiti" del campo di concentramento, è custodita dai disegni che i detenuti fecero per lasciare memoria del proprio passaggio sulle pareti degli ambienti sottostanti lo scalone ellittico, trasformati in spogliatoi per gli "atleti" impegnati in competizioni sportive nel chiostro grande (fig. 3). Si tratta di un aspetto della memorialistica dei prigionieri di guerra decisamente insolito.



IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 2. *Lo scalone ellittico della Certosa di San Lorenzo a Padula* | *Elliptical staircase of San Lorenzo Charterhouse in Padula.*

I memoriali di reclusione non sono nuovi alle attenzioni del grande pubblico, scientifico e non.
Dopo un iniziale disinteresse del Paese nei confronti delle tante e diverse prigionie di guerra, la storiografia ha iniziato a colmare il suo debito di attenzione sulla vicenda a partire dagli anni Ottanta, quando diversi Istituti storici della Resistenza, gruppi di reduci e Consigli regionali hanno sollecitato e promosso l'avvio di una più attenta stagione di studi[4]. Dinanzi alla scelta dell'opinione pubblica, delle forze politiche e delle autorità militari di non affrontare la scomoda analisi delle proprie responsabilità, furono le associazioni e iniziative dei singoli a dare voce alla rivendicazione delle vicende e dei patimenti dei prigionieri di guerra. A partire dal 1945, grazie all'attività apripista dell'*Anei - Associazione nazionale ex internati*, sono stati pubblicati un paio di centinaia di volumi di diari e ricordi, sia d'epoca che tardivi[5].
La raccolta di materiali inediti quali disegni e fotografie - una componente sicuramente più grafica dei racconti dei reclusi - è stata, al contrario, condotta generalmente in modo artigianale, senza adeguate informazioni né copertura capillare sul territorio. Alcuni portali internet e fondi privati (http://www.schiavidihitler.it/; https://www.b24.net/; http://www.imiedeportati.eu/; *Fondo Pirola Felice* presso la Fondazione Memoria delle Deportazione di Milano) rivelano la disorganicità di tale attività di collezione nonché il suo carattere essenzialmente episodico e frammentario. L'attenzione, poi, rivolta alle rappresentazioni nelle forme del disegno a mano libera ha interessato esclusivamente i

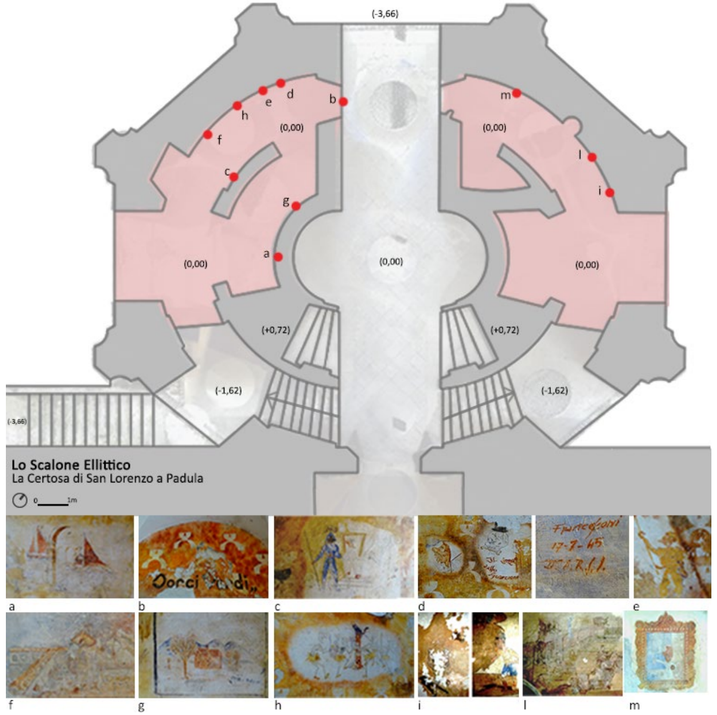
The barracks were mounted in the large cloister, in the heart of the monastery, a small theatre was built in the refectory, the granaries were transformed into a cinema and the covered walk was used as a dormitory. So, inside the noble charterhouse, all the rooms, which had been made by the most important workers, were completely trashed. The meditation places of the Fathers became places of imprisonment and swarmed with frustration and hatred, as you can see in the environments below the elliptical staircase[3] (fig. 2).

Drawings in the war memorial

The trace of the prisoners, inside the concentration camp, is preserved by the drawings that the prisoners made to leave memory of their passage on the walls of the rooms below the elliptical staircase, transformed into dressing rooms for athletes engaged in competitions in the main cloister (fig. 3). This is a very unusual aspect of the memorial of prisoners of war. These memorials are not new to the attention of the general public, scientific or not. After an initial disinterest of the country towards the many and different prisons of war, historiography began to fill its debt of attention on the story since the eighties, when several historical Institutes of the resistance, Groups of veterans and Regional Councils have urged and promoted the start of study[4]. These studies, not addressed by political forces and military authorities, were conducted by private associations to give voice to the events of war prisons. Thanks to *Anei* several diaries

[4] Palamara, G. (2010).

[5] Rochat, G. (1986); Avagliano, M. (2006); Mucci, P. (2017).



A SINISTRA | *ON THE LEFT:*
Fig. 3. Pianta da *TLS* degli ambienti sottostanti lo scalone (in rosso) con localizzazione dei disegni oggetto di studio | *TLS plan of the rooms below the staircase (in red) and positioning of the drawings.*

segni impressi su carta che i prigionieri erano soliti inviare come accompagnamento alle proprie lettere oppure imprimere sui fogli dei propri diari personali o ancora barattare con i propri carcerieri. Spesso, difatti, i detenuti più dotati di estro artistico trovarono nella pittura e nel disegno una forma di conforto e sollievo contro l'abbrutimento, la spersonalizzazione e la tentazione di lasciarsi andare. Al contempo, le loro espressioni artistiche diventarono un mezzo per sopravvivere e per combattere la fame poiché anche i loro carcerieri, soprattutto i tedeschi, ammiravano quei disegni e per averli offrivano in cambio una scarsa razione di cibo, un medicinale, dei colori[6]. In questo contesto, alcune interessanti e apprezzabili iniziative sono state promosse nell'ultimo decennio (ad es., il fumetto *Dompie Stompie Metal Wire Man* del rifugiato ebreo olandese, Emmanuel Joels, esposto in mostra al Museo di Storia Ebraica di Amsterdam nel 2016; gli appunti e disegni del capitano degli alpini Natale Borsetti, eseguiti nei 7 campi di concentramento nazisti nei quali era stato prigioniero dal 1943 al 1945, esposti tra il 2011 e il 2012 a Firenze; le numerose raffigurazioni grafiche che l'allora soldato Pierino Saragni produsse negli anni di reclusione sotto gli Alleati, tra l'estate del 1943 e la fine del 1945, pubblicate sulla rivista "Rassegna", da Avagliano e Palmieri, nel 2007) (fig.4) sebbene ancora confinante ai tipi della mostra e della pubblicazione non unitaria e sistematica. Una lodevole impresa di raccolta della produzione figurativa dei prigionieri di guerra, con un approccio metodologico più strutturato e rigoroso, è il volume di Paola Cintoli[7]: una antologia, corredata da oltre 1000 immagini a colori, che raccoglie e cataloga in un unico corpus i documenti iconografici degli oltre 650.000 militari internati in Germania e in Polonia, dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943. Le opere, alcune firmate da autori importanti come, fra gli altri, Giuseppe Novello e Giovanni Guareschi, futuri protagonisti dell'illustrazione satirica italiana, fissano il doloroso grigiore della detenzione militare in segni dal tratto scarno e tormentato, impressi su carta e cartoncino, rimediati nel campo.

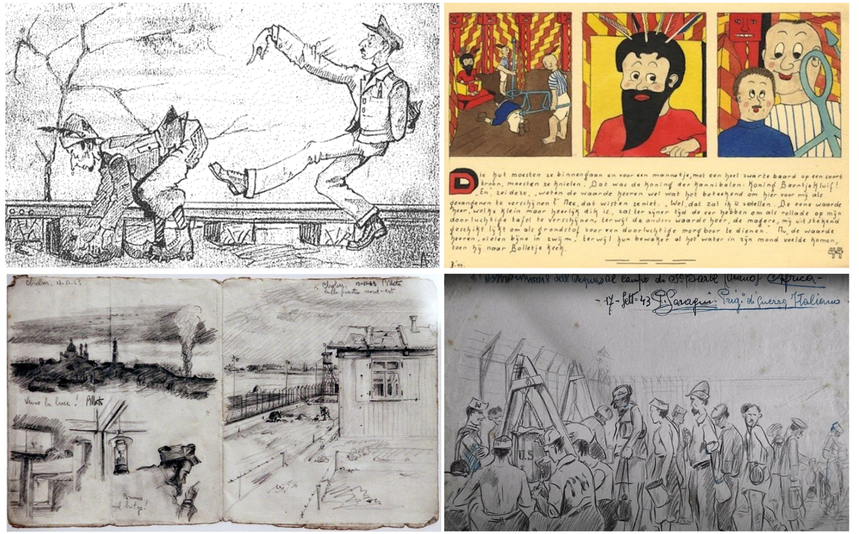
Molto più rara risulta, invece, la testimonianza degli internati fissata in raffigurazioni di tipo parietale in cui, poi, la comunicazione è affidata esclusivamente alle immagini, assolutamente predominanti rispetto alla parola scritta. È in questo contesto che si inserisce il caso studio presentato che rivela la propria singolarità nella disamina puntuale dei messaggi, più o meno espliciti, sottesi alle scene raffigurate secondo specifiche tecniche proprie del linguaggio figurativo, padroneggiate più o meno consapevolmente.

[6] Brescia, M. (2019).

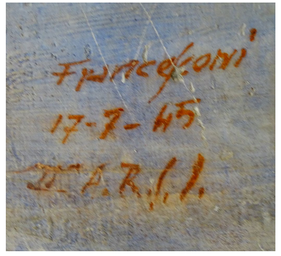
[7] Cintoli, P. (2018).

have been published since 1945[5]. Instead, the collection of unpublished materials, such as photographs and drawings, was conducted differently and without adequate information (http://www.schiavidihitler.it/; https://www.b24.net/; http://www.imiedeportati.eu/). Some internet portals and private funds (http://www.schiavidihitler.it/; https://www.b24.net/; http://www.imiedeportati.eu/; Fondo Pirola Felice in the Fondazione Memoria delle Deportazione, Milano) reveal the disorganization of this collection activity and its essentially episodic and fragmentary character. The attention, paid to the drawings, has concerned only the marks printed on paper that the prisoners used to send as an accompaniment to their letter. In this sense, some interesting initiatives have been promoted in recent years (see, the Jewish History Museum, Amsterdam) although still bordering on the types of the exhibition and of the unified and systematic collection. Often, the prisoners found in painting and drawing a form of comfort against the oppression. At the same time, their artistic expressions became a means to survive because their jailers, especially the Germans, admired those drawings and in return offered them a little ration of food, a medicine and colours[6]. In this sense, some interesting initiatives have been promoted in recent years (the comic book *Dompie Stompie Metal Wire Man* of the Dutch Jewish refugee Emmanuel Joels have been exhibited at the Museum of Jewish History in Amsterdam in 2016; the notes and drawings of the Alpine captain Natale Borsetti, made in the 7 Nazi concentration camps in which he was a prisoner from 1943 to 1945, have been exhibited between 2011 and 2012 in Florence; several representations that the soldier Pierino Saragni produced in the years of imprisonment under the Allies, between the summer of 1943 and the end of 1945, have been published in the magazine "Rassegna", from Avagliano and Palmieri, in 2007) (fig.4) although still bordering on the types of the exhibition and of the unified and systematic collection.

An important collection of figurative production of prisoners of war, with a more structured and rigorous methodological approach, is the book by Paola Cintoli[7]: an anthology, accompanied by over 1000 colour images, that collects and catalogues in a single corpus the iconographic documents of the soldiers, over 650,000, interned in Germany and Poland, after the armistice of September 1943. The works, some signed by important authors such as, among others, Giuseppe Novello and Giovanni Guareschi, future protagonists of the Italian satirical illustration, fix the painful greyness of military detention in signs of thin and tormented trait, imprinted



IN ALTO | *ON TOP.*
Fig. 4. Alcuni disegni tratti dai memoriali di guerra. Dall'alto verso il basso, da sinistra verso destra: Disegno di Antonio Sprecapane *Al lavoro* (www.schiavidihitler.it); schizzi di Natale Borsetti del campo di concentramento di Chelm, Polonia, fotografia di Mattia Camellini (https://www.flickr.com/photos/mattiacarn/8126020908/in/photostream/); pagina tratta dal fumetto *Dompie Stompie Metal Wire Man* di Emmanuel Joels; disegno di Pierino Saragni di un campo di concentramento in Africa datato 17 settembre 1943 | *Some drawings taken from war memorials. From top to bottom, from left to right: Drawing made by Antonio Sprecapane, accessible (www.schiavidihitler.it); sketches made by Natale Borsetti of the concentration camp of Chelm, Poland, photograph made by Mattia Camellini (https://www.flickr.com/photos/mattiacarn/8126020908/in/photostream/); page from* Dompie Stompie Metal Wire Man *by Emmanuel Joels; drawing made by Pierino Saragni of a concentration camp in Africa dated 17 September, 1943.*



IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 5. *Il sogno dello squarcione*: titolo della rappresentazione e firma dell'autore | Il sogno dello squarcione: *title of the representation and signature of the author.*

La produzione figurativa di Padula: i fumetti

Dal punto di vista linguistico, i disegni di Padula mostrano l'evidente diffusione che ai tempi del secondo conflitto mondiale aveva raggiunto, presso tutte le categorie sociali, il genere artistico del fumetto che, ai fini di una comunicazione immediata, satirica ed efficace, ha sempre espresso attraverso metafore visive e, dunque, immagini stati d'animo, situazioni e circostanze particolari[8].

A Padula, la sceneggiatura e la storia sono elementari quanto comunicativamente efficaci: i soggetti sono i prigionieri che nelle fattezze di topolini raccontano episodi di vita nel campo di detenzione e sogni di liberazione e vittoria. Lo *storyboard* potrebbe essere letto in una articolazione in 3 tavole, con un numero di vignette variabile, in virtù della loro localizzazione negli ambienti sottostanti lo scalone della certosa. Sulla parete di maggior estensione del vano sottoposto al rampante occidentale, domina una raffigurazione intitolata *Il sogno dello squarcione* distinta in 2 vignette principali, a firma "Francesconi" e datata 17-7-1945 (fig. 5). La rappresentazione, inserita su un fondale pittorico ottenuto stendendo sul muro una pittura sui toni dell'arancio, scandito dalla ripetizione ritmica di un cereo simbolo grafico astratto, inscena, verosimilmente, il pensiero di un prigioniero, ritratto di profilo sino al busto su uno sfondo bianco di forma tondeggiante, che spera la morte degli occupanti. Il sogno occupa lo spazio grafico di maggior rilievo, ancora una volta predisposto in una sorta di *balloon* con un *background* di colore chiaro: un gruppo di topi (fig. 6), ritratti con le vesti e le armi di antiche tribù, ballano in un funereo rituale intorno ad un palo, sulla cui sommità è aggrappata la vittima del rito, un gatto nero. Alcuni resti ossei ai piedi del palo preannunciano l'epilogo della storia.

L'interpretazione del sogno sembra abbastanza chiara: i sorci danzanti rappresentano i prigionieri italiani che vincono il nemico, la cui disfatta è incarnata dal gatto nero. Ad arricchire la raffigurazione di ulteriori attributi semantici, concorre una seconda tavola collocata sull'architrave d'ingresso all'ambiente di studio. Si tratta dell'unica composizione in cui il disegno è assente e l'immagine collima con il testo riportante la dicitura "Sorci Verdi" (fig. 7). Data la scritta, i topolini armati della illustrazione onirica potrebbero richiamare alla 205a Squadriglia della Regia Aeronautica appartenente al 41° Gruppo Bombardamento Terrestre del 12° Stormo inquadrato nella III Squadra aerea. Il suo distintivo di reparto erano tre topolini di colore verde, ritti sulle zampe posteriori, l'espressione allegra e di cui due intenti a conversare. La tesi più valida fa risalire l'origine al marzo 1937 quando, durante la guerra civile spagnola, il sottotenente Aurelio Pozzi avrebbe disegnato i tre topi dopo aver udito un sottufficiale esclamare in dialetto romano: "Domani annamo su Barcellona e je famo vede li

on paper and cardboard, remedied in the field. On the other hand, the testimony of the interiors is much rarer, as it is depicted in parietal-type depictions, in which communication is entrusted to the images, which are absolutely predominant over the written word. In this context that the case study presented is insert, which reveals its singularity in the accurate analysis of the message, more or less explicit, underlying the scenes depicted according to specific techniques of the figurative language, mastered more or less consciously.

The figurative production of Padula: the comics

From the linguistic point of view, Padula's drawings show the evident diffusion that, at the second time of the second world war, the comics had reached in all social categories that, with an immediate, satirical and effective communication, has always expressed through images moods, situations and particular circumstances[8]. Here the script and the story are as elementary as communicatively effective: the subjects are the prisoners who in the features of mice tell about their life in the detention camp and dreams of liberation and victory. The storyboard could be read in an articulation of 3 tables, with a variable number of vignettes, due to the location in the rooms below the staircase of the charterhouse. On the largest wall of the room subjected to the rampant west, dominates a figuration entitled *Il sogno dello squarcione* separate in two vignettes, signed "Francesconi" and dated July 17,1945 (fig. 5). The representation, inserted on a pictorial backdrop obtained by spreading on the wall a painting on the tones of orange, marked by the rhythmic repetition, staged, probably, the thought of a prisoner, portrait in profile up to the bust on a white background of roundish shape, which hopes the death of the occupants. The dream occupies the most important graphic space, once again arranged in a sort of balloon with a background of light colour: a group of mice (fig. 6), portraits with the clothes and weapons of ancient tribes, dance in a funeral ritual around a pole, on top of which there is the victim of the rite, a black cat. At the foot of the pole some bone remains herald the epilogue of history. The interpretation of the dream seems quite clear: the dancing mice are the Italian prisoners who win the enemy, represented by the black cat. To enrich the representation of further semantic attributes, concur a second table placed on the entrance architrave of the case study. It's the only composition in which the drawing is absent, and the image collides with the text "Sorci Verdi" (fig. 7). The writing and the mice could refer to the 205th Wing of the Air Force belonging to the 41th Bombardment Squadron of the 12th Wing in the 3rd Squadron Wing.

His department badge were three green mice, standing on the hind legs, the expression cheerful and of which two intent to converse. The most valid thesis dates back to March 1937 when, during the Spanish Civil War, Lieutenant Aurelio Pozzi would have drawn the three mice after hearing a non-

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 6. *Il sogno dello squarcione*: rappresentazione dei prigionieri come topolini protagonisti di un rituale tribale | Il sogno dello squarcione: *representation of the prisoners as mice protagonists of a tribal ritual.*

[8] Barbieri, D. (1991).

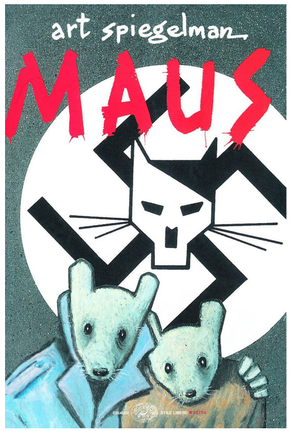
IN ALTO | *ON TOP.*
Fig. 7. Scritta all'ingresso dell'ambiente sottostante il rampante occidentale dello scalone | *Inscription at the entrance of the room below the western ramp of the staircase.*
Fig. 8. Stemmi distintivi del 20° Gruppo Caccia del 51° Stormo (in alto) e della 205a Squadriglia della Regia Aeronautica (in basso) | *Coat of 20th Hunting Group of 51 Wing (on top) and of Arms of the 205th Wing of the Air Force and (below).*

sorci verdi". Da allora, tutti gli aerei della squadriglia, presentavano sulla fusoliera, al di sopra della linea bianca che correva attorno all'aereo, davanti al portellone, il disegno dei tre "sorci verdi". E con tale denominazione si iniziò a riferirsi comunemente alla 205a Squadra di bombardamento. Alla luce di ciò, sembra lecito ipotizzare che tra i *Criminal Fascist* di Padula vi fosse qualche membro della squadriglia ancor più che il regime fascista diede molto risalto alle sue operazioni militari e sportive alle quali prese parte come pilota anche il capitano Bruno Mussolini, figlio terzogenito del Duce. Un interessante aspetto aggiuntivo risiede nella rivalità tra i sorci verdi e il 20° Gruppo Caccia del 51° Stormo che, dopo aver battuto in una esercitazione i topolini della 205a squadriglia, assunse come proprio simbolo un gatto nero che scompagina con gli artigli tre sorcetti verdi (fig. 8).
La contrapposizione, più o meno goliardica, tra i due gruppi militari della Regia Aeronautica fornisce, in tal modo, il tema grafico ideale per imbastire la composizione del tropo della vittoria degli internati sui propri carcerieri. Nelle fattezze di topolini e gatti, è dissimulato il vero messaggio di desiderio di riscatto e libertà.
L'ultima tavola (fig. 9) di questo piccolo *storyboard* è allocata nel secondo vano del gruppo di ambienti posti ad ovest dello scalone. La raffigurazione potrebbe essere interpretata in una *consecutio temporum* del racconto avviato con il sogno dello squarcione: il soggetto principale della scena narrativa è nuovamente un topo che, con vesti regali, commissioned officer exclaim in Roman dialect: "Domani annamo su Barcellona e je famo vede li sorci verdi" (Tomorrow we are floundering over Barcelona and we shall see the green rats). Since then, all the planes of the Squadron, presented on the fuselage, above the white line that ran around the plane, in front of the door of plane, the drawing of the "three green mice". And with this name it began to refer commonly to the 205th Bombardment Squadron. So, it seems reasonable to assume that among the Criminal Fascist of Padula there was some member of the Squadron even more that the fascist regime gave much emphasis to its military and sports operations in which participated as a pilot also the captain Bruno Mussolini, Third son of the Duce. An interesting additional aspect resides in the rivalry between the green mice and the 20th Hunting Group of 51 Wing that, after beating in an exercise the mice of the 205th Squadron, took as its symbol a black cat that scratches with its claws three little green mice (fig. 8). The contrast, more or less goliardic, between the two military groups of the Air Force provides, in this way, the ideal graphic theme to prepare the particular composition of the victory of internees on their jailers. In the features of mice and cats, the true message of desire for redemption and freedom is concealed. The last table (fig. 9) of this small storyboard is allocated in the second room to the west of the staircase. The representation could be interpreted in a *consecutio temporum* of the story started with the dream of the tear: the main subject of the narrative scene is again a mouse who, with royal garments, sits on a throne on three steps and flanked by a guard, also an animal of not immediate identification, portrayed with weapons and clothes of representation. Singular and extremely significant is the presence of a broken chain, left with the rough stretch of the sketch, at the foot of the seat. The figurative picture seems to refer to the previous one and, in particular, fix the moment after the victory of the mice over the black cat. Thus, the mice assume the power represented by the mouse/king enthroned. On the figurative level, anthropic representation of the protagonists in a drawn story and, in particular, the use of cats and mice in the stories of war, is not unusual in the comics. An absolutely singular notation concerns the relation that it is possible to

siede su un trono posto su tre gradini e affiancato da una guardia, anch'ella un animale di non immediata identificazione, ritratta con armi e abiti di rappresentanza. Singolare ed estremamente significativa è la presenza di una catena spezzata, lasciata col tratto grezzo dello schizzo, ai piedi del seggio. Il quadro figurativo sembra riferirsi a quello precedente e, in particolare, fissare il momento successivo alla vittoria dei sorci sul gatto nero, i quali assumono il potere rappresentato dal topo/re in trono.
Sul piano figurativo, la rappresentazione antromorfa dei protagonisti di un racconto disegnato e, in particolare, il ricorso a gatti e topi nei racconti delle vicende di guerra, non è inusuale nel genere del fumetto. Una notazione assolutamente singolare interessa la relazione che è possibile instaurare con la nota *graphic novel* (fig. 10) del 1986 *Maus: A Survivor's Tale* di Art Spiegelman. Il fumettista statunitense si confronta con la tragedia della shoah e con la figura del padre, un sopravvissuto di Auschwitz, affidando il racconto di una delle peggiori pagine della Storia al potere narrativo e visuale del racconto a fumetti. I protagonisti del romanzo non sono esseri umani bensì animali: gli ebrei vengono rappresentati come topi, sempre in fuga, i tedeschi come gatti, abili e instancabili cacciatori, i polacchi come maiali, gli americani come cani, i francesi come rane. Spiegelman riprende, nei suoi disegni, il linguaggio del nazismo per costruire la propria opera laddove lo stesso Hitler chiamava gli ebrei, con sommo disprezzo, "ratti".
Dal punto di vista squisitamente grafico, l'intera composizione di Padula è tracciata con un tratto leggero ma deciso, le sagome dei personaggi seguono profili definiti con segni unici, fluidi, senza troppi indugi o ripensamenti sulla forma, segnale di una mano probabilmente abile ed abituata al disegno. Le proporzioni e il dimensionamento degli elementi in scena, in rapporto tra loro e al campo grafico, risultano corretti, veritieri ed efficaci, testimonianza di uno sguardo educato all'osservazione e valutazione dei rapporti tra le parti.
I colori utilizzati sono quelli dei toni pastello ad eccezione del nero per il gatto e per la guardia del "sovrano", proba-

establish with the famous graphic novel (fig. 10) of 1986 *Maus: A Survivor's Tale* by Art Spiegelman. The American cartoonist confronts the tragedy of the shoah and the figure of his father, a survivor of Auschwitz, entrusting the novel of one of the worst pages of history to the narrative and visual power of the comic book. The protagonists of the novel are not human but animals: Jews are represented as mice, always on the run, Germans as cats, skilled and tireless hunters, Poles as pigs, Americans as dogs, French as frogs. In his drawings, Spiegelman uses the language of Nazism to build his own work. Infact, Hitler called the Jews, with great contempt, rats. From a graphic point of view, the entire composition of Padula is traced with a decisive stroke, the shapes of the characters follow defined profiles with unique and fluid signs, without too much delay or rethinking on the form, signal of a hand probably able and accustomed to the drawing. The proportions and sizing of the elements, in relation to each other and to the graphic field, are correct, truthful and effective, testimony of an attentive view at the observation and evaluation of the relationships between the parts. The colours used are those of the pastel tones with except for the black cat and for the guard probably to relate to the ways in which the internees were able to get the colours, using some materials such as the grass, the juice of some fruits, the grated bricks, only rudimentary work tools available in the prison camps.

IN ALTO | *ON TOP.*
Fig. 9. Raffigurazione di un topo in veste da Re | *Representation of a mouse as King.*



bilmente da relazionare alle modalità con cui gli internati riuscivano a ricavare le cromie, sfruttando alcuni materiali di fortuna come l'erba setacciata, il succo di alcuni frutti, i mattoni grattugiati, unici rudimentali strumenti di lavoro disponibili nei campi di prigionia.

La produzione figurativa di Padula: la caricatura

Ai codici del fumetto si accompagnano quelli propri della caricatura, del ritratto nel quale soprattutto i lineamenti del volto sono burleschi, accentuati in modo da mettere in risalto, per scherno, i difetti del personaggio[9]. Tale genere artistico è impiegato in 2 rappresentazioni a soggetto singolo (fig. 11), i cui protagonisti sono ancora una volta i reclusi, con divertente esito.

The figurative production of Padula: caricature

The comic's codices are accompanied by those proper to the caricature, the portrait in which, above all, the features of the face are burlesque, accentuated so as to highlight, for mockery, the defects of the character[9]. This artistic genre is employed in two single-subject representations (fig. 11), whose protagonists are once again the inmates, with amusing results.

The first depiction of caricatural features is located to the entrance of the rooms subjected to the eastern ramp of the elliptical staircase, in a mirror position respect to the drawing "il sogno dello squarcione". Enclosed by a frame designed in his ornaments with skilful mastery, to simulate a picture, is the effigy of a man identified with the owner Achille Lauro, one of the prisoners of the Civilian Internee's Camp of San Lorenzo. Portrayed in elegant clothes,

IN ALTO | *ON TOP.*
Fig. 10. Copertina e disegno tratto dalla *graphic novel* del 1986 *Maus: A Survivor's Tale* di Art Spiegelman | Cover and drawing taken from the graphic novel of 1986 Maus: A Survivor's Tale of Art Spiegelman.

A PAG. 87 | *ON PAGE 87.*
Fig. 11. Caricature a soggetto singolo di internati fascisti. Sotto, probabilmente l'armatore Achille Lauro | Caricature of a fascist prisoner. On the bottom, probably, the owner Achille Lauro.

[9] Berra, G. (2009).

Una prima raffigurazione dai tratti caricaturali si trova a ridosso dell'ingresso degli ambienti sottoposti al rampante orientale dello scalone monumentale, in posizione speculare rispetto al *sogno dello squarcione*. Racchiuso da una cornice disegnata nei suoi ornamenti con abile maestria, a simulare un quadro, è l'effige di un uomo identificato con l'armatore Achille Lauro, uno dei detenuti del *Civilian Internee's Camp* di San Lorenzo. Ritratto in ambiti eleganti, la figura campeggia su uno sfondo ceruleo alla destra del quale è riprodotta una successione di archi e di volte che richiama alla mente gli spazi del camminamento porticato del chiostro grande. Una analisi più accurata del disegno rivela, nel progetto figurativo del soggetto, i caratteri linguistici propri della caricatura: il corpo dell'uomo ha dimensioni ridotte rispetto al capo, metricamente e proporzionalmente maggiorato rispetto alla *silhouette*, al punto da essere grande quasi quanto il corpo stesso, in un rapporto 1:1,5. In verità, pur essendo i lineamenti del volto in una certa misura accentuati nei loro tratti distintivi (ad esempio, il grosso naso nubiano), l'intento di ridicolizzare i difetti del personaggio non è né noto né esplicito. Ancor più che, verosimilmente, l'autore del disegno è da ipotizzare essere un prigioniero al pari di Lauro, il soggetto raffigurato, tra i quali è più fondato immaginare un rapporto di solidarietà e comunanza, per la condizione di internamento, che non un'ostilità. Per cui, pur non essendo automatica, per genesi artistica, l'associazione caricatura/scherno, per la illustrazione di Padula si potrebbe parlare più che di caricatura, di variazione sul gusto del grottesco, priva dell'intenzione di deridere il protagonista, un po' come i ritratti disegnati da Leonardo che hanno per oggetto le deformazioni del volto.

A dispetto delle altre rappresentazioni, discusse in precedenza, il disegno qui analizzato si tinge di due nuove colorazioni che, di fatto, sono anche gli unici toni del ritratto: l'azzurro e il marrone. Il primo è impiegato per caratterizzare la parete ad angolo, alle spalle di Lauro, che definisce l'ambientazione della scena proposta, il secondo denota la peculiare pigmentazione del viso del personaggio. Lo stesso colore è utilizzato per dettagliare la cornice che delimita e inquadra la tavola nonché l'oggetto che la figura tiene sotto al braccio sinistro.

the figure stands on a cerulean background to the right of which is reproduced a succession of arches and vaults that recall the spaces of the arcade of the large cloister. A more accurate analysis of the drawing reveals, in the figurative design of the subject, the linguistic character proper to the caricature: the body of the man has reduced dimensions with respect to the head, metrically and proportionally increased with respect to the *silhouette*, to the point of being almost as big as the body itself, in comparison of 1: 1,5. Indeed, even if the facial features are accentuated in their distinctive features (for example, the large nose), the intent to ridicule defects is not certain. Probably the author of the design is a prisoner like Lauro, the subject depicted, among which it's more founded to imagine a relationship of solidarity and community, for the condition of internment, that not hostility. So, although not automatic, for artistic genesis, the association caricature/ mockery, for the illustration of Padula could speak more than caricature, variation on the taste of grotesque, devoid of the intention to mock the protagonist, a bit like the portraits designed by Leonardo. They have as their object the deformations of the face. In comparison to other representations, previously discussed, the drawing analysed here is melted with two new colours that, in fact, are also the only tones of the portrait: blue and brown. The first is used to characterize the corner wall, behind Lauro, which defines the setting of the scene proposed, the second denotes the peculiar pigmentation of the face of the character. The same colour is used to detail the frame that delimits the table as well as the object that the figure holds under the left arm. The posture, then, with which the same is reproduced, with the right arm stretched to indicate something and the head turned from the other side, allude to a communication of the character with other figures, not present in the scene. The observer is thus led to imagine an interview with several actors in which the principal interlocutor is the subject portrayed, who instructs the audience on a certain circumstance or, better, on a specific spatial denotation as suggested by the language of gestures. The second depiction with caricatural features is placed next to "sogno dello squarcione". The subject is a soldier, recognizable by the uniform on which, at the height of the thighs, stand out the letters "P" and "W" to indicate the

La postura, poi, con cui la stessa è riprodotta, con il braccio destro teso ad indicare qualcosa e la testa rivolta dall'altro lato, alludono ad una comunicazione del personaggio con altre figure, non presenti in scena. L'osservatore è così portato ad immaginare un colloquio a più attori in cui l'interlocutore principale è il soggetto ritratto, che istruisce la platea su una determinata circostanza o, meglio, su una specifica denotazione spaziale come suggerito dal gesto deittico.
La seconda raffigurazione dai tratti caricaturali è collocata accanto al sogno dello squarcione. Il soggetto è un soldato, riconoscibile dalla divisa indossata sulla quale, all'altezza delle cosce, campeggiano le lettere "P" e "W", ad indicare la condizione di *Prisoner of War*. Il prigioniero è ritratto di profilo, a figura intera, mentre è intento a sventolare una bandiera, accennata nel disegno solo nel suo contorno, senza altri dettagli. L'illustrazione è monocromatica, sui toni del beige e si distingue per il tratto deciso, rapido ed essenziale con cui l'autore ha accentuato i tratti somatici del personaggio. Particolare attenzione è stata posta dal disegnatore nell'enfatizzare la muscolosità del soggetto, la chioma riccia a adornare un viso importante con un naso estremamente pronunciato e incorniciato da spesse e lunghe basette.

La produzione figurativa di Padula: altri disegni
A completare la produzione figurativa degli internati della certosa, concorrono altre 6 illustrazioni riconducibili a 2 tavole ovvero tematiche principali: la rappresentazione delle competizioni sportive a cui prendevano parte i detenuti e immagini di paesaggi. Alla prima categoria sono ascrivibili 3 disegni, 2 dei quali collocati nella zona orientale dello scalone e il terzo in quella opposta. I soggetti sono atleti (fig. 12) ritratti singolarmente nello sforzo fisico della gara (per lo più ginnasti e calciatori) ai quali si accosta un quadro di insieme (fig. 13), di estensione maggiore, rappresentativo dello scenario vero e proprio della competizione. Tale disegno fornisce uno spaccato sulla vita della prigionia, in cui l'eterno ripetersi di giorni tutti uguali e vuoti, l'inedia, la solitudine individuale venivano smorzati da momenti collettivi di sport ove, tuttavia, la mortificazione, l'abbrutimento, la costrizione continuavano ad aleggiare. Si individuano così, su due torrette di guardia, alcuni soldati indiani – riconoscibili per gli indumenti e ornamenti proposti - urlanti e armati, che vigilano sugli spettatori della gara tra prigionieri il cui anelito di libertà è impedito dal filo spinato che sormonta il recinto, ben visibile nella illustrazione di cui definisce quasi la cornice. La grafia e il tratto di codeste rappresentazioni sono analoghi alle precedenti pertanto è lecito ipotizzare che si tratti dell'opera del medesimo autore.
Diverse, invece, sono le caratteristiche grafiche e linguistiche riscontrabili nelle immagini di paesaggio.
Si tratta di 3 quadri, di cui 2 parzialmente perduti, in cui si ravvisano elementi architettonici e naturali quali una casetta arancio scuro (fig. 14) su un fondale montuoso di colore blu, delle arcate simili (fig. 15) a quelle dei chiostri della certosa attraversate con notevole fantasia da due imbarcazioni a vela, una rappresentazione (fig. 16) di un edificato più complesso che sembra esser quasi certamente una riproduzione della certosa di San Lorenzo, riconoscibile per il ridisegno del corpo ottagonale dello scalone monumentale. Lo stile di queste illustrazioni è decisamente più fanciullesco rispetto a tutte le precedenti, le figure risultano semplificate nella loro geometria, segno di una riproduzione eseguita con maggior velocità o con minor attenzione al dettaglio. Unica eccezione è il pilastro posto in primo piano nella immagine riportante le arcate percorse dalle vele, in cui al contrario i rocchi lapidei e le modanature di base e capitello

condition of Prisoner of War. The prisoner is portrayed in profile, full-length, while he's intent on waving a flag, mentioned in the drawing only in its outline, without other details. The illustration is monochromatic, in shades of beige and stands out for the decisive, rapid and essential trait with which the author has accentuated the somatic traits of the character. Particular attention was paid by the designer in emphasizing the muscularity of the subject, the curly hair to adorn an important face with an extremely pronounced nose and framed by thick and long sideburns. The illustration is monochromatic, in shades of beige and distinguished by the decisive, rapid and essential trait with which the author has accentuated the somatic traits of the character. Particular attention was paid by the designer in emphasizing the muscularity of the subject, the curly hair to adorn an important face with an extremely pronounced nose and framed by thick and long sideburns.

The figurative production of Padula: other drawings
To complete the figurative production of the prisoners of the Charterhouse of Padula, concur other six illustrations attributable to two tables that is the main themes: representation of sports competitions in which the prisoners took part and images of landscapes. The first category includes three drawings, two of which are located in the east of the elliptical staircase and the third in the opposite. The subjects are athletes (fig. 12) individually portrayed in the physical effort of the race (mostly gymnasts and footballers) which is approached by an overall picture (fig. 13), of greater extent, representative of the actual scenario of the competition. This drawing provides an insight into the life of imprisonment, in which the eternal repetition of days all equal and empty, the individual loneliness were dampened by collective moments of sport where, however, mortification, the oppression, the compulsion continued to hover. In this way, on two watchtowers, some Indian soldiers can be identified, recognizable by the clothes and ornaments proposed - shouting and armed, who watch over the spectators of the race between prisoners whose yearning for freedom is prevented by the barbed wire that overcomes the fence, clearly visible in the illustration of which it almost defines the frame.

Different, however, are the graphic and linguistic characteristics found in landscape images.
These are three paintings, two of which are partially lost, in which there are architectural and natural elements such as a little house orange on a mountainous backdrop of blue (fig. 14), the arches similar to those of the cloisters of the charterhouse (fig. 15), crossed with considerable imagination by two sailing boats, a representation of a more complex built (fig. 16) that seems almost certainly a reproduction of the charterhouse of San Lorenzo, recognizable by the redesign of the octagonal body of the monumental staircase. The style of these illustrations is decidedly more childish than all the previous ones, the figures are simplified in their geometry, sign of a reproduction performed with greater speed or with less attention to detail. The only exception is the pillar placed in the foreground in the image showing the arches crossed by the sails, in which on the contrary the stone rocks and the mouldings of base and capital are designed with abundance of details, can be found even in the use of diversified colour, to realistically restore the play of light and shadow on the limbs. The style of these illustrations is decidedly more childish than all the previous ones, the figures are simplified in their geometry, sign of a reproduction performed with greater speed or with less attention to detail. The only exception is the pillar in the foreground in the image showing the arches crossed by sails, in which on the contrary

A PAG. 88 | *ON PAGE 88*:
Fig. 12. Ritratti di detenuti impegnati in competizioni sportive | *Representation of the prisoners during sports competition.*

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 13. Rappresentazione di una competizione sportiva tra gli atleti internati nel campo di prigionia (a sinistra) | *Representation of sports competition in which the prisoners took part in the prison camp (on the left).*
Fig. 14. Raffigurazioni di paesaggi. Disegno 1 (a destra) | *Representations of landscapes. Drawing 1 (on the right).*

son disegnati con dovizia di particolari, riscontrabile finanche nell'uso del colore diversificato, per restituire realisticamente il gioco di luci ed ombre sulle membrature.

Conclusioni

L'episodio figurativo della certosa di Padula offre, in conclusione, rappresentazioni molto suggestive, tracciate sui muri a mano libera in cui il colore e l'immagine sovrastano il *lettering*. Le illustrazioni sono espressione a un tempo di 3 dimensioni storico-spaziali: la vicenda nazionale dell'internamento dei *Criminal Fascists* al crepuscolo della Seconda guerra mondiale, il racconto locale delle giornate all'interno del campo di prigionia, la storia intima, personale, dei patimenti sofferti dai detenuti. I tratti, nell'evidente ossimoro tra la libertà del segno e del messaggio e la reclusione fisica del disegnatore che li ha originati, suscitano pertanto interesse per il rapporto duplice che instaurano con il linguaggio e i codici propri del disegno caricaturale e la fumettistica e al contempo con la pittura murale di denuncia dei disagi insiti nella società e Stato contemporanei. Mutuando dalla accezione più tradizionale di Street Art l'attitudine all'appropriazione di "tele collettive" per dare forma a messaggi di protesta e di sfogo, individuale e collettivo a un tempo, nei confronti delle storture sociali, le opere degli internati di San Lorenzo evidenziano il significato profondo sotteso al segno scarno e tormentato tracciato con il carboncino e il

the mouldings and the capital are designed with details, found even in the use of diversified colour, to realistically restore the play of light and shadow on the limbs.

Conclusions

In conclusion, the figurative production of the Charterhouse of Padula offers very evocative representations, traced on the walls in which the colour and the image dominate the lettering. The illustrations express: the national story of the internment of the Criminal Fascists in the Second World War, the local story of the days inside the prison camp, and the intimate and personal history of the suffering suffered by the prisoners. The traits, in the evident oxymoron between the freedom of the sign and the message and the physical imprisonment of the draughtsman therefore arouse interest in the twofold relationship they establish with the language and codes of caricatural design and comics and at the same time with the mural painting of denunciation of the inconveniences inherent in contemporary society. The works of the inmates of San Lorenzo resume from the Street Art the tendency to use "collective canvases" to express messages of denunciation and protest, individual and collective. They highlight the deep meaning underlying the meagre and tormented sign traced with charcoal and colour. The artistic medium is

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 15. Raffigurazioni di paesaggi. Disegno 2 (a sinistra) | *Representations of landscapes. Drawing 2 (on the left)*.
Fig. 16. Raffigurazioni di paesaggi. Disegno 3 (a destra) | *Representations of landscapes. Drawing 3 (on the right)*.

colore. Il mezzo artistico è elevato a strumento di ribellione all'abbrutimento e alienazione della detenzione militare, di riscatto della dolorosa esperienza della disperazione e del disadattamento. Essendo prigionieri, rinchiusi nei sudici ambienti dei campi di reclusione, la dimensione pubblica dello spazio su cui imprimere i propri disegni di dissenso è ripensata in funzione delle caratteristiche proprie della prigionia: le pareti dello scalone del cenobio, adibiti a spogliatoi per gli internati/atleti impegnati in competizioni sportive nel chiostro grande, assumono il ruolo dei muri delle piazze di città. Tele urbane, nell'ex cittadella monastica, animate da raffigurazioni con diversi layers di interpretazione, come emerso finora, in cui i messaggi sono comunicati in forme e tempi diversificati, mediati dall'allegoria figurativa, che solo una lettura attenta e aperta, all'evolversi delle vicende locali e nazionali, storiche e artistiche al contempo, può provare a cogliere e trasmettere. È questo lo scopo cui ha ambito il contributo, proteso nella volontà ultima di prefigurare possibili azioni per recuperare, preservare e divulgare un episodio figurativo singolare e poco conosciuto. Ad oggi, per motivi di sicurezza, non è possibile visitare all'interno della certosa di San Lorenzo gli ambienti sottostanti lo scalone ellittico e l'antica Biblioteca. La mancata accessibilità è accompagnata ad una pressoché totale assenza di cura e tutela nei confronti dei disegni esaminati che rischiano così di andare perduti.
Nell'ottica di documentare la valenza storico-artistica di tali rappresentazioni costituenti una testimonianza tangibile delle vicende politiche susseguitesi durante il periodo bellico, ma

elevated to an instrument of rebellion against the brutality and alienation of military detention, of redemption of the painful experience of despair and maladjustment. Being prisoners, locked in the filthy environments of the prison camps, the public dimension of the space on which to impress their drawings of dissent is rethought according to the characteristics of the prison: the walls of the staircase, used as changing rooms for internees/athletes engaged in sports competitions in the large cloister, assume the role of the walls of the city squares. Urban canvases, into the charterhouse, animated by representations with different layers of interpretation, as emerged so far, in which the messages are communicated in different forms and times, mediated by figurative allegory, that only a careful and open reading, to the evolution of local and national, historical and artistic events at the same time, can try to capture and transmit. This is the aim of this study, aiming at the ultimate will to prefigure the possibilities of recovery, preserve and spread a singular figurative. Today, inside the monastery of San Lorenzo for security reasons, is not possible to visit the rooms below the elliptical staircase and the ancient library. Thus, this episode risk being lost due to the total lack of care and protection.
With the aim to documenting the historical-artistic value of these representations, which are a tangible testimony to the political events that occurred during the war, but are still unknown to the general public, it was decided to create a 3D digital model with which to associate all

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 17. Vista d'insieme di alcuni dei disegni sui muri dei prigionieri fascisti. Zona Ovest dello scalone. Equirettangolare da *TLS* (a sinistra) | *Drawings on the walls of fascists prisoners. West side of elliptical staircase (TLS equirectangular) (on the left)*.
Fig. 18. Vista d'insieme di alcuni dei disegni sui muri dei prigionieri fascisti. Zona Est dello scalone. Equirettangolare da *TLS* (a destra) | *Drawings on the walls of fascists prisoners. East side of elliptical staircase (TLS equirectangular) (on the right)*.

ancora oggi sconosciuti al grande pubblico, si è pensato di realizzare un modello 3D digitale cui associare tutti i materiali documentari e di analisi prodotti. Utilizzando un laser scanner *FARO Focus 3D* è stata acquisita, sottoforma di nuvola di punti, l'intera scena oggetto di studio, tradotta in un modello 3D che, oggi, proprio ai fini del recupero, della fruizione e della divulgazione del patrimonio artistico diviene la nuova frontiera della comunicazione. L'utilizzo di tale modello, applicato alle nuove tecnologie, infatti, può dar luogo a prodotti quali video di tipo "passivo" o "attivo" in cui lo spettatore non si limita più ad osservare la scena ma a viverla virtualmente. L'impiego nella ricerca del *TLS Terrestrial Laser Scanner* risponde, pertanto, al proposito di realizzare un sistema digitale di conoscenza, valorizzazione e documentazione che rende il modello 3D e le foto sferiche navigabili, ottenibili con la strumentazione considerata (figg. 17,18), la chiave di accesso alla conoscenza. L'esperienza conoscitiva esperibile attraverso supporti fotografici è in tal modo esponenzialmente amplificata laddove i disegni possono essere osservati ed analizzati all'interno del proprio contesto, il cui rapporto sinergico è stata dibattuto ed evidenziato nel contributo. Inoltre, l'interazione diretta con il modello digitale permette uno studio delle rappresentazioni più approfondito sia per la possibilità di variare la distanza di osservazione delle scene che per la eterogenia di dati estraibili dallo stesso (si pensi alle informazioni sul colore, sulla stratigrafia, sui fenomeni di degrado, ecc.). In questa nuova dimensione della conoscenza, realizzabile grazie al rilevamento e ai suoi output, si produce un sistema informativo complesso che accosta alla storia di silenziosa dignità dei *Criminal Fascist*, il racconto dell'arte e dei codici figurativi-espressivi nei campi di prigionia, intrecciando la dimensione più divulgativa con la ricerca operativa di soluzioni tecniche di intervento e recupero delle illustrazioni.

the documentary and analysis materials produced. Using a laser scanner *FARO Focus 3D*, the whole scene of the case study was acquired as point cloud and translated into a 3D model that today, precisely in view of the recovery, fruition and dissemination of the artistic heritage becomes the new frontier of communication. This model, applied to new technologies, in fact, can give rise to products such as passive or active type videos in which the viewer is no longer limited to observing the scene but to living it virtually. Therefore, the use in the research of the TLS Terrestrial Laser Scanner responds to the purpose of creating a digital system of knowledge, enhancement and documentation that makes the 3D model and the navigable spherical photos - obtained with the laser scanner (figs. 17, 18) -, the access key to knowledge. The cognitive experience described through photographic media is thus exponentially amplified where the drawings can be observed and analysed within their context, whose synergistic relationship has been debated and highlighted in the contribution. In addition, the direct interaction with the digital model allows a careful study of representations both for the possibility of varying the distance of observation of the scenes and for the heterogeneity of data extracted from the same (for example, information on colour, stratigraphy, degradation, etc.). In this new dimension of knowledge, achievable thanks to the survey and its outputs, a complex information system is produced. This information system associates to the history of the silent dignity of the criminal fascist, the history of art and figurative-expressive codes in the prison camps, intertwining the most divulgative dimension with the operational research of technical solutions, intervention and recovery of illustrations.

Bibliografia - Sitografia
References - Webography

Avagliano, M. (2006). *Generazione ribelle. Diari e lettere dal 1943 al 1945*. Torino: Einaudi, 2006, pp. 481, ISBN 8806183087.

Avagliano, M., Palmieri, M. (2007). Disegni di prigionia come fonte storica. *Rassegna, ANRP - Associazione Nazionale Reduci dalla Prigionia, dall'Internamento, dalla Guerra di Liberazione e loro familiari*, 12, 2007, pp. 13-14.

Barbieri, D. (1991). *I linguaggi del fumetto*. Milano: Bompiani, 1991, pp. 302, ISBN 9788845217432.

Berra, G. (2009). Il ritratto" caricato in forma strana, e ridicolosa, e con tanta felicità di somiglianza". La nascita della caricatura ei suoi sviluppi in Italia fino al Settecento. *Mitteilungen des kunsthistorischen institutes in florenz*, 53, 2009, pp. 73-144.

Brescia, M. (2019). L'arte nei Lager nazisti. *Noi dei Lager. Bollettino ufficiale dell'A.N.E.I. - Associazione Nazionale Ex Internati*, 3-4, 2019, pp. 36-38.

Casella, M. (2007). *La certosa di Padula in età contemporanea, 1866-1960*. Salerno: Lavegna, 2007, pp. 384, ISBN 8888773622.

Cintoli, P. (2018). *L'arte nei Lager nazisti: memoria, resistenza, sopravvivenza. Pittori militari italiani internati in Germania, 1943-1945*. Roma: Palombi Editori, pp. 478, ISBN 8860608260.

De Cunzo, M., de Martini, V. (1985). *La certosa di Padula*. Firenze: Centro Di, 1985, pp. 115, ISBN 8870381714.

de Martini, V. (a cura di). (2000). *La Certosa di San Lorenzo a Padula*. Napoli: Electa Napoli, 2000, pp. 95, ISBN 8843586246.

Mucci, P. (2017). *Diario di guerra e di prigionia (1941-1945)*. Cava de' Tirreni: Marlin, 2017, pp. 118, ISBN 8860431174.

Palamara, G. (2010). Gli internati militari italiani. *Ventunesimo Secolo*, 22, 2010, 9, pp. 205-211.

Rochat, G. (1986). Memorialistica e storiografia sull'internamento. In Della Santa, Nicola (a cura). *I militari italiani internati dai tedeschi dopo l'8 settembre 1943: atti del convegno di studi storici promosso a Firenze il 14 e 15 novembre 1985 dall'Associazione nazionale ex internati nel 40 Anniversario della Liberazione: relazioni, interventi, tavola rotonda, bibliografia*. Firenze: Giunti, 1986, pp. 23-69.

5 Valorizzare l’architettura religiosa attraverso l’arte di strada. Il campanile della chiesa di Maria Santissima del Carmine alle Fontanelle nel progetto PREVENT

Enhancing religious architecture through Street Art. The bell tower of the church of Maria Santissima del Carmine alle Fontanelle in the PREVENT project

Vincenzo Cirillo, Margherita Cicala

Abstract
Nell’ambito del fenomeno globale della Street Art vengono qui esaminati gli interventi realizzati sui muri delle architetture religiose sia come gesto ancora provocatorio e aggressivo da parte di questa forma d’arte che di contributo positivo all’attivazione di processi identitari di valorizzazione socio-economica dei quartieri di appartenenza. In tal senso, verranno qui richiamati alcuni significativi interventi di Street Art realizzati sui muri di architetture religiose sparse nel mondo, descrivendone le opere sulle facciate esterne e, laddove presenti, interne. Rispetto a questo argomento, un focus particolare sarà dedicato alla città di Napoli e agli interventi di Street Art recentemente operati nel quartiere della Sanità, segnalando più nel dettaglio il campanile della chiesa di Maria Santissima del Carmine alle Fontanelle che, fra i campanili della città partenopea, è peculiare oggetto di studio del progetto *PREVENT* nella redazione di un protocollo procedurale per la messa in sicurezza e valorizzazione dei campanili.

Parole chiave
Street Art; sacro; profano; campanile; rilievo multidimensionale; valorizzazione.

Abstract
In the context of the global phenomenon of Street Art, the interventions carried out on the walls of religious architecture are examined here both as a still provocative and aggressive gesture by this Art form and as a positive contribution to the activation of identity processes of neighborhoods socio-economic enhancement. In this sense, some significant Street Art interventions carried out on the walls of religious architecture scattered throughout the world will be recalled here, describing the works on the external and, where present, internal facades. With respect to this topic, a particular focus will be dedicated to the city of Naples and to the Street Art interventions recently operated in the Sanità neighborhood, highlighting in more detail the bell tower of the church of Maria Santissima del Carmine alle Fontanelle which, among the bell towers of the Neapolitan city, is a particular study object of the *PREVENT* project in the drafting of a procedural protocol for the safety and enhancement of bell towers.

Keywords
Street Art; sacred; profane; bell tower; multidimensional survey; enhancement.

Introduzione. "La strada e l'arte sono di tutti"

Per potersi manifestare, un'immagine ha sempre bisogno di un supporto. Il muro, nella sua accezione di apparecchiatura piana caratterizzata da una direzione di sviluppo orizzontale e/o verticale prevalente rispetto al suo spessore, è stato sempre inteso come il supporto privilegiato della produzione artistica.

Inteso come dispositivo di difesa, condivisione, esclusione, il muro ha dato un contributo sostanziale alla nascita della pittura e, nel corso del tempo, alla rappresentazione di uno spazio illusorio in grado di sfondare le sue pareti. Accadeva con gli affreschi e le tele, che ricoprivano interamente i fronti interni dei manufatti architettonici civili e religiosi, con la costante determinazione di rappresentare una «finestra aperta» sul mondo[1].

La 'finestra' di Alberti trova un esempio di applicazione simbolica nella città di Napoli nella chiesa seicentesca di San Giorgio Maggiore. A tal proposito il dipinto su tela di Alessio D'Elia (1718-?), collocato alle spalle del coro della chiesa e raffigurante *San Giorgio e il Drago*, nella parte retrostante del quadro cela sul muro un omonimo affresco di Aniello Falcone (1607-1665). Quest'ultimo è visibile, come accade con una finestra, mediante l'apertura della tela (fig. 1). Il muro seicentesco della chiesa può essere quindi inteso come uno dei tanti esempi di 'supporto artistico' che accoglie un'immagine (una raffigurazione), che si offre solamente agli osservatori convenuti nel tempo.

Per la sua peculiarità di instaurare un rapporto dialettico con il muro, il fenomeno contemporaneo della Street Art sovverte questo principio. Il muro inizia a «funzionare come parola (attraverso l'immagine) e come linguaggio costitutivo dei fenomeni»[2]. Più che come forma d'arte sul muro, infatti, la Street Art si propone come strumento comunicativo di denuncia sociale di luoghi degradati[3] e più recentemente, come forma di riscatto sociale[4], che si serve delle quinte urbane della città come veicolo di comunicazione di un 'messaggio' indirizzato a tutti gli sguardi, siano essi attenti o fugaci. Per tutto ciò, la Street Art si propone come «una mente che fa la mano»[5] e, successivamente, come veicolo di comunicazione di un messaggio indirizzato alla mente degli osservatori.

Su queste premesse, l'articolo propone la disamina degli interventi di Street Art realizzati nell'ambito dell'architettura religiosa da intendersi sia come gesto ancora provocatorio e aggressivo da parte di questa forma d'arte che di contributo positivo all'attivazione di processi identitari di valorizzazione socio-economica dei quartieri di appartenenza. In tal senso, verranno qui richiamati i principali e più significativi interventi di Street Art sul tema del sacro e del profano, in generale, e delle architetture religiose, in particolare, descrivendone l'intervento sia sulle facciate esterne che, laddove presente, su quelle interne. Rispetto a questo argomento, un focus particolare sarà dedicato alla città di Napoli e agli

Introduction. "The street and the Art belong to everyone"

In order to manifest itself, an image always needs support. The wall, in its meaning of flat equipment characterized by a horizontal and/or vertical direction of development prevalent with respect to its thickness, has always been intended as the privileged support of artistic production.

Intended as a device for defense, sharing, exclusion, the wall has made a substantial contribution to the birth of painting and, over time, to the representation of an illusory space capable to breaking through its walls. It happened with the frescoes and the canvases, which entirely covered the internal fronts of the civil and religious architectural artefacts, with the constant determination to represent an "open window" on the world[1].

The Alberti's "window" finds an example of symbolic application in the city of Naples in the seventeenth-century church of San Giorgio Maggiore. In this regard, the painting on canvas by Alessio D'Elia (1718-?), placed behind the church choir and depicting *San Giorgio e il Drago*, in the back part of the picture conceals on the wall a homonymous fresco by Aniello Falcone (1607- 1665). The latter is visible, as happens with a window, by opening the canvas (fig. 1). The seventeenth-century wall of the church can therefore be understood as one of the many examples of 'artistic support' which houses an image (a representation), which is offered only to observers who visit it over time.

Due to its peculiarity to establishing a dialectical relationship with the wall, the contemporary phenomenon of Street Art subverts this principle. The wall begins to "function as a word (through the image) and as the constitutive language of phenomena"[2]. More than as an art form on the wall, in fact, Street Art is proposed as a communicative tool for social denunciation of degraded places[3] and more recently, as a form of social redemption[4], which uses the urban scenes of the city as a vehicle for communicating a 'message' addressed to all eyes, whether they are attentive or fleeting. For all this, Street Art presents itself as "a mind as a hand"[5] and, subsequently, as a vehicle for communicating a message addressed to the mind of the observers.

On these premises, the article proposes an examination of the Street Art interventions carried out in the context of religious architecture to be understood both as a still provocative and aggressive gesture by this art form and as a positive contribution to the activation of identity processes socio-economic enhancement of the neighborhoods to which they belong. In this sense, the main and most significant Street Art interventions on the theme of the sacred and the profane, in general, and religious architecture, in particular, will be referred to, describing their intervention both on the external facades and, where present, on those internal. With respect to this topic, a particular focus will be dedicated to the city of Naples and to the Street Art in-

* I paragrafi *Introduzione. "La strada e l'arte sono di tutti"*, *La Street Art a Napoli. Una mente che fa la mano fra sacro e profano*, *Valorizzare l'architettura religiosa: il campanile di Maria Santissima del Carmine alle Fontanelle* e *Conclusioni* sono a cura di Vincenzo Cirillo; il paragrafo *La Street Art e l'architettura religiosa nel mondo* è a cura di Margherita Cicala | *The paragraphs* Introduction. "The street and the Art belong to everyone", Street Art in Naples. A mind as a hand between sacred and profane, Enhancing religious architecture: the bell tower of Maria Santissima del Carmine alle Fontanelle *and* Conclusions *are edited by Vincenzo Cirillo; paragraph* Street Art and Religious Architecture in the World *is edited by Margherita Cicala.*

[1] Alberti, L. B. (1547), p. 15.

[2] Searle, J. R. (1955), trad, it., pp. 49-50.

[3] Garofalo, V. (2020); Zerlenga, O. (2017); (2018 a-d).

[4] Zerlenga, O., Forte, F., Lauda, L. (2018).

[5] Belardi, P. (2015), p. 35.

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 1. Alessio D'Elia, *San Giorgio e il Drago*, 1718-?, dipinto su tela (a sinistra); Aniello Falcone, *San Giorgio e il Drago*, 1645 ca., affresco (foto di Margherita Cicala) (a destra) | *Alessio D'Elia,* San Giorgio e il Drago, *1718-?, oil on canvas (on the left); Aniello Falcone,* San Giorgio e il Drago, *1645 ca., fresco (pictures by Margherita Cicala) (on the right).*

interventi di Street Art recentemente operati nel quartiere della Sanità, segnalando più nel dettaglio il campanile della chiesa di Maria Santissima del Carmine alle Fontanelle che, fra i campanili della città partenopea, è peculiare oggetto di studio del progetto *PREVENT* nella redazione di un protocollo procedurale per la messa in sicurezza e valorizzazione dei campanili. Quale dispositivo duraturo di pertinenza funzionale e componente del sistema architettonico 'chiesa', il campanile (più della chiesa) è soggetto ad abbandono e degrado a causa di molteplici ragioni fra cui la perdita della funzione originaria di richiamo sonoro dei fedeli per mancanza e/o malfunzionamento delle campane e conseguente assenza di manutenzione statica delle strutture di collegamento verticale allocate all'interno. Inoltre, per la loro insita peculiare snellezza, il campanile crolla più facilmente della chiesa (o subisce lesioni) a seguito di sollecitazioni sismiche. Per tutti questi motivi, il campanile è un elemento architettonico che degrada più facilmente della chiesa e, pertanto, ben si presta al fenomeno contemporaneo della Street Art che predilige disegnare prevalentemente su muri fatiscenti.

La Street Art e l'architettura religiosa nel mondo

La Street Art è divenuta negli ultimi tempi un potente strumento di comunicazione che unisce l'arte della rappresentazione eseguita tramite segni e immagini a quella della comunicazione[6]. Il suo utilizzo domina i fronti delle più diverse architetture urbane, dalle semplici superfici murarie di palazzi abbandonati a edifici di valore storico-artistico, sino alla decorazione dei fronti delle architetture religiose. A tal proposito, l'interrogativo della riqualificazione delle facciate degli edifici ecclesiali attraverso interventi di Street Art non appare ancora criticamente sostenuto all'unanimità in quanto quest'arte di strada è ancora valutata da molti come una categoria minore, un allarme sociale che in molte città si radica nei soli quartieri malfamati. Malgrado ciò, l'utilizzo della Street Art a vantaggio delle strutture religiose sta sempre più diffondendosi (sia in Italia che in molte città del mondo), riuscendo a superare l'opinione negativa a vantaggio di un apporto positivo della street art rispetto al già intrinseco

terventions recently operated in the Sanità neighborhood, highlighting in more detail the bell tower of the church of Maria Santissima del Carmine alle Fontanelle which, among the bell towers of the Neapolitan city, is a particular study object of the *PREVENT* project in the drafting of a procedural protocol for the safety and enhancement of the bell towers. As a lasting device of functional relevance and component of the architectural system 'church', the bell tower (more than the church) is subject to abandonment and degradation due to multiple reasons including the loss of the original function of sound recall of the faithful due to lack and/or bell malfunction and consequent absence of static maintenance of the vertical connection structures allocated inside. Moreover, due to their inherent slenderness, the bell tower collapses more easily than the church (or suffers injuries) following seismic stresses. For all these reasons, the bell tower is an architectural element that degrades more easily than the church and, therefore, lends itself well to the contemporary phenomenon of Street Art which prefers to draw mainly on dilapidated walls.

Street Art and Religious Architecture in the World

Street art has recently become a powerful communication tool that combines the art of representation performed through signs and images with that of communication[6]. The use of street art dominates the fronts of the most different urban architecture, from the simple walls of abandoned buildings to buildings that have a historical-artistic value, up to the decoration of the fronts of religious architecture. In this regard, the question of the redevelopment of the facades of religious buildings through Street Art interventions does not yet appear critically supported unanimously, as street art is still underrated by many and identified as social alarm rooted only to bad neighborhoods. Despite this, the use of street art for the benefit of religious structures is increasingly spreading (both in Italy and in many cities of the world), managing to overcome the negative beliefs for a further contribution of the Street Art to the already high intrinsic value of the religious structure.

[6] Zerlenga, O. (2017).

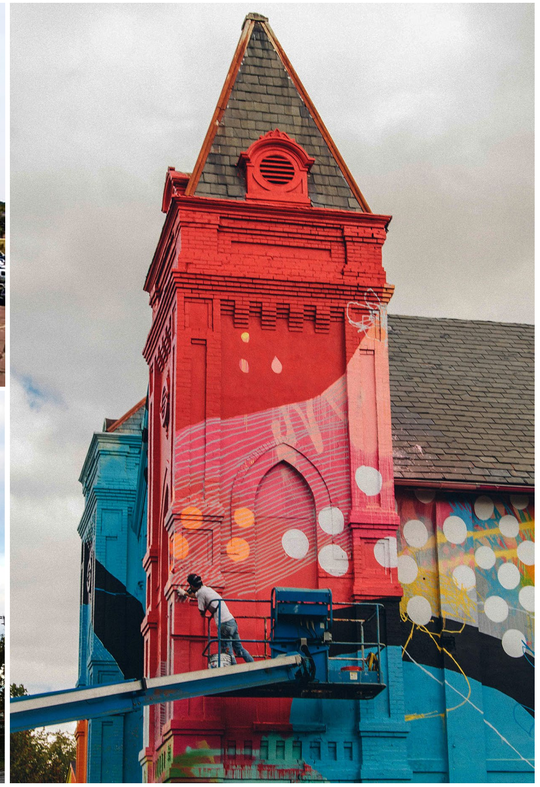
valore della struttura religiosa. A livello internazionale, un primo esempio di suddetto utilizzo di arte urbana lo si riscontra nella capitale degli Stati Uniti, Washington, dove l'artista Alex Brewer (noto come Hense) ha convertito una chiesa battista abbandonata (fig. 2) in opera d'arte, dipingendola attraverso l'utilizzo delle tecniche della Street Art. Brewer è intervenuto sulla superficie di 20.000 mq della Friendship Baptist Church (attualmente sito storico e sita in un quartiere a sud-ovest di Washington DC, a 700 Delaware Ave), colorando l'intera superficie con l'impiego di vernice acrilica e spray. L'artista ha utilizzato differenti gamme di colori così come linee e forme, che derivano dalla sua formazione di graffitaro. Analizzando graficamente l'intervento, le pennellate seguono l'andamento della struttura esistente mentre diversi disegni astratti (ispirati a Jackson Pollock e Franz Kline) rivestono i fronti dell'edificio (*Holy StreetArt*, 2020). Grazie a questo intervento, l'artista ha adoperato la Street Art come per valorizzare una costruzione deteriorata dal tempo trasformandola in una 'scultura' d'impatto. Oggi, infatti, l'edificio storico mostra un'eclettica decorazione con grafici dai disegni stravaganti e colori vivaci, capace di ridisegnare l'architettura attraverso un'espressione artistica moderna e di attrarre l'attenzione della comunità.

Un altro singolare street artist dedito alla decorazione di fronti e interni di architetture religiose è Okuda San Miguel. L'artista, di origine spagnola, ha iniziato il suo percorso artistico in strada dipingendo su treni, palazzi fatiscenti e fabbriche abbandonate fino a catturare l'attenzione del pubblico per aver convertito la chiesa sconsacrata di Santa Barbara a Llanera in Spagna (progettata nel 1912 dall'architetto asturiano Manuel del Busto) nel coloratissimo *Kaos Temple*, diventato meta di culto degli skaters di qualunque città (fig. 3)[7]. Il suo stile grafico è caratterizzato da un'ampia scala di colori e dall'uso di forme geometriche dal profilo poligonale che, in taluni casi, riproducono sagome di animali e generano effetti di movimento e masse ipnotiche. Così configurata e in questo evidente conflitto tra modernità e legame con il passato, la poetica artistica di Okuda San Miguel rinvia all'incoerenza esistenziale, all'infinito e al senso della vita; una dicotomia, quella tra vecchio e nuovo, che si sintetizza perfettamente

At the international level, a first example of this use of urban art is found in the US capital, Washington, where the artist Alex Brewer (known as Hense) converted an abandoned Baptist church (fig. 2) in a work of art, painting it through the use of Street Art techniques. Brewer intervened on the area of 20,000 square meters of the Friendship Baptist Church (currently historic site and located in a neighborhood southwest of Washington DC, 700 Delaware Ave), coloring the entire surface with the use of acrylic paint and spray. The artist has used different ranges of colors as well as lines and shapes, which derive from his formation of graffiti artist. Analyzing graphically the work, the brushstrokes follow the course of the existing structure while several abstract drawings (inspired by Jackson Pollock and Franz Kline) cover the front of the building (*Holy StreetArt*, 2020). The artist has used street art as to enhance a building deteriorated by time transforming it into a 'sculpture' of impact. Today, indeed, the historic building shows an eclectic decoration with graphics with extravagant designs and bright colors, able to redesign the architecture through a modern artistic expression and attract the attention of the community.

Another singular street artist dedicated to the decoration of fronts and interiors of religious architecture is Okuda San Miguel. The artist, of Spanish origin, began his artistic journey in the street painting on trains, dilapidated buildings and abandoned factories until capturing the attention of the public for having converted the deconsecrated church of Santa Barbara in Llanera in Spain (designed in 1912 by the Asturian architect Manuel del Busto) in the colorful *Kaos Temple*, become a cult destination for skaters of any city (fig. 3)[7]. His graphic style is characterized by a wide range of colors and the use of geometric shapes with a polygonal profile that, in some cases, reproduce animal shapes and generate movement effects and hypnotic masses. Furthermore, the context of clear conflict between modernity and a bond with the past, reveals the artistic message of Okuda San Miguel which refers to existential incoherence, to infinity and to the meaning of life. The dichotomy, between old and new, is perfectly summed up in Okuda's work: the

[7] Franzoia, E. (2016).



nel lavoro di Okuda dove il vecchio viene 'incarnato' dagli edifici fatiscenti, che l'artista sceglie come tela, mentre l'elemento di novità è dato dal colorato e avvincente effetto pop dei suoi murales.

Medesima tecnica grafica e forma comunicativa è stata utilizzata dall'artista per decorare l'interno di una chiesa luterana sconsacrata e situata nel *Washington Park* a Denver mentre l'esterno presenta esigui murali dell'artista americano Kenny Scharf (fig. 4). Un'ulteriore opera significativa di Okuda riguarda la decorazione dell'intera superficie di una chiesa a Youssoufia, in Marocco. Con questa sua ultima opera dal titolo *11 Miraggi alla Libertà* e realizzata nel suo tipico stile di forme geometriche colorate, l'artista auspica alla libertà degli uomini, i cui volti sono rappresentati sui fronti laterali della chiesa, come degli animali raffigurati in primo piano sul fronte principale della chiesa (fig. 5).

All'artista emergente Sen Grafitti si deve, invece, la decorazione di un gran numero di opere di Street Art sui muri degli edifici della piccola cittadina di Olhão, situata nel distretto del Faro in Portogallo. Queste opere sono state ideate dall'artista per il recupero architettonico e urbano di un ingente numero di edifici abbandonati e fortemente degradati tant'è che la cittadina di Olhão è definita da molti *Sen City*[8].

old man is 'incarnated' by dilapidated buildings, used as artist's canvas, while the element of novelty is given by the colorful and captivating pop effect of his murals.

The same graphic technique and communicative form has been used by the artist to decorate the interior of a deconsecrated Lutheran church located in *Washington Park* in Denver, while the exterior presents meager murals by the American artist Kenny Scharf (fig. 4). A further significant work by Okuda is the decoration of the entire surface of a church in Youssoufia, Morocco. With this last work of his entitled *11 Miraggi di Libertà* and realized in his typical style of geometric colored shapes, the artist wishes the freedom of men, whose faces are represented on the side fronts of the church, as animals depicted in the foreground on the main front of the church (fig. 5).

The emerging artist Sen Grafitti is the author, instead, of the decoration of a large number of works of Street Art on the walls of the buildings of the small town of Olhão, located in the district of the Lighthouse in Portugal. These works were designed by the artist for the architectural and urban recovery of a large number of abandoned buildings and heavily degraded, so many that the town of Olhão is defined by many *Sen City*[8]. Sen Grafitti realizes his works

A PAG. 100 | *ON PAGE 100.*
Fig. 2. Friendship Baptist Church, Washington DC, facciata originaria della chiesa; Alex Brewer Hense, opera realizzata e dettaglio | *Friendship Baptist Church, Washington DC, original facade of the church; Alex Brewer Hense, realized work and detail.*

IN ALTO | *ON TOP.*
Fig. 3. Okuda San Miguel, *Kaos Temple* Llanera (Spagna); viste interne e dettaglio dei disegni di copertura dell'abside | *Okuda San Miguel, Kaos Temple Llanera (Spain) interior views and detail of the apse cover drawings.*

[8] Hopeless, W. (2018).

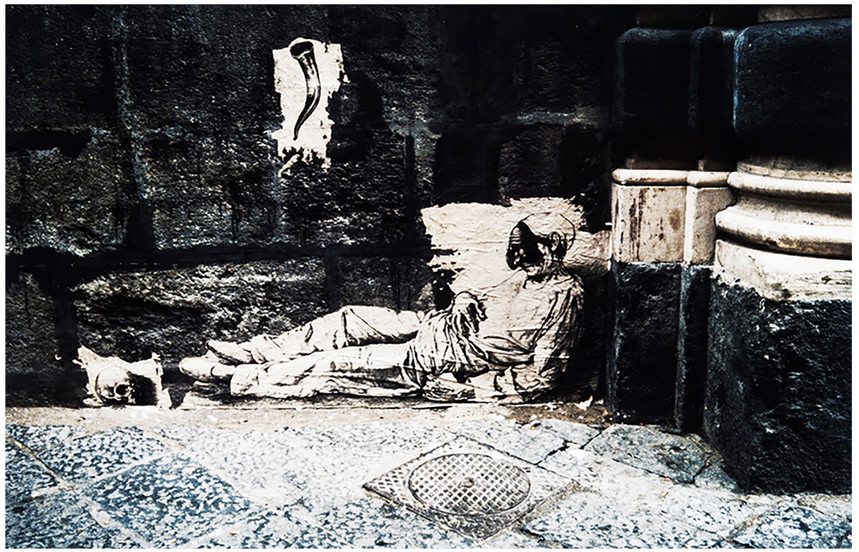
IN ALTO | *ON TOP*
Fig. 4. Okuda San Miguel, viste interne della chiesa; fronte esterno della chiesa sconsacrata nel Washington Park a Denver con graffiti di Kenny Scharf | *Okuda San Miguel, interior views of the church; front of the deconsecrated church in Washington Park in Denver with graffiti by Kenny Scharf.*

Sen Grafitti realizza le sue opere quasi sempre da solo e il suo stile grafico è caratterizzato da colori e immagini forti e impressionanti, come si evince dalle decorazioni che investono la totalità della superficie di una chiesa abbandonata da anni su cui l'artista è intervenuto (fig. 6). Le immagini forti e il linguaggio visivamente violento richiamano i graffiti ribelli degli anni '70. In questa piccola chiesa il valore grafico è amplificato dall'uso di colori vividi, che governano l'intera superficie della chiesa compreso il campanile. In particolare, ogni fronte del campanile assume una narrazione specifica e scollegata dalle altre mentre alcuni elementi architettonici si fondono con la rappresentazione grafica, come si evince sul fronte nord del campanile in cui l'artista trasforma l'apertura della cella campanaria nella bocca dell'uomo malvagio raffigurato e, la cuspide, nel suo copricapo. Ciò consente all'artista di evocare il racconto narrativo del suo disegno dalla forma architettonica, instaurando un legame sinergico.
Anche in Italia si è assistito all'utilizzo della Street Art su architetture religiose. Una delle prime opere realizzate in Italia su una porzione di un'architettura religiosa nel centro antico della città di Napoli fu eseguita tra il 1988-1995 dal precursore francese della Street Art: Ernest Pignon Ernest. Nello specifico egli riportò sul basamento dello scalone della chiesa almost always alone and his graphic style is characterized by strong and impressive colors and images, as evidenced by the decorations that invest the entire surface of a church abandoned for years on which the artist intervened (fig. 6). The strong images and the visually violent language recall the rebellious graffiti of the 70s. In this small church the graphic value is amplified by the use of vivid colors, which govern the entire surface of the church including the bell tower. In particular, each front of the bell tower assumes a specific narrative and is disconnected from the others while some architectural elements blend with the graphic representation, as can be seen on the north front of the bell tower where the artist transforms the opening of the bell cell in the mouth of the evil man depicted and, the cusp, in his hat. This allows the artist to evoke the narrative story of his architectural design, establishing a synergic link.
Also in Italy there are examples of Street Art used on religious architecture. One of the first works made in Italy on a portion of a religious architecture in the ancient center of the city of Naples was executed between 1988-1995 by the French precursor of Street Art: Ernest Pignon Ernest. Specifically, he reported on the base of the staircase of the baroque church

barocca di Santa Maria delle Anime del Purgatorio ad Arco, sita in via dei Tribunali, l'immagine simbolo di Napoli ossia il personaggio di Pulcinella (opera ad oggi perduta), in cui l'artista sfruttò la tecnica del collage di immagini (fig. 7).
A Palermo, il giovane street artist Marco Mirabile (in collaborazione con i docenti dell'Accademia delle Belle Arti M. Ziti) è intervenuto sul fronte della abbandonata chiesa tardo cinquecentesca di Santa Sofia[9]. L'intervento dimostra una forte sinergia tra architettura antica e l'arte contemporanea laddove in facciata le illustrazioni grafiche ben si innestano con le parti originarie della chiesa (fig. 8). A Rocca Sforzesca di Dozza, un piccolo paesino in provincia di Bologna, il campanile (conservato nel suo stato originario) è affiancato da un intervento di Street Art, che ha interessato il portale di ingresso del paese e su cui le decorazioni vivaci in stile pop art creano una interessante dicotomia con la facciata a vista del campanile in mattoncini. A Pisa, la parete esterna della canonica della chiesa di Sant'Antonio Abate mostra l'ultima opera di Street Art, il murales *Tuttomondo*, realizzata da Keith Haring nel 1989 (fig. 9).
A Napoli, alcuni interventi di street art su architetture religiose portano la firma di noti artisti di strada: l'argentino Francisco Bosoletti e lo spagnolo Tono Cruz. Il primo è at- of Santa Maria delle Anime del Purgatorio in Arco, located in Via dei Tribunali, the image symbol of Naples that is the character of Pulcinella (work now lost), in which the artist used the technique of collage of images (fig. 7).
In Palermo, the young street artist Marco Mirabile (in collaboration with the teachers of the Academy of Fine Arts M. Ziti) intervened on the front of the abandoned late sixteenth-century church of S. Sofia[9]. The intervention demonstrates a strong synergy between ancient architecture and contemporary art where on the facade the graphic illustrations are well connected with the original parts of the church (fig. 8).
In Rocca Sforzesca di Dozza, a small village in the province of Bologna, the bell tower (preserved in its original state) is flanked by an intervention of Street Art, that interested the entrance portal of the village and on which the lively decorations in pop art style create an interesting dichotomy with the exposed facade of the bell tower in brick. In Pisa, the exterior wall of the rectory of the church of S. Antonio Abate shows the last work of Street Art, the mural *Tuttomondo*, made by Keith Haring in 1989 (fig. 9).
In Naples, some Street Art interventions on religious architecture are signed by well-known street artists: the Argentine Francisco Bosoletti and the Spanish Tono Cruz.

IN ALTO | *ON TOP*
Fig. 5. Okuda San Miguel, *11 Miraggi di Libertà*, Youssoufia (Marocco): vista del fronte principale della chiesa e suo dettaglio e vista del fronte laterale della chiesa | *Okuda San Miguel,* 11 Miraggi di Libertà, *Youssoufia (Marocco): view of the main front of the church and its detail and view of the side front of the church.*

[9] Chirchio, M. (2019).



tivo nei quartieri storici di Napoli. Tra le sue opere più note, eseguite sui fronti di edifici residenziali, si segnalano nel 2018 ai Quartieri Spagnoli *Iside* (Pudicizia), *Parthenope* nel 2016 a Materdei e l'opera *ResisTIAMO* (fig. 10) sulla parete cieca della seicentesca chiesa di Santa Maria della Sanità. In quest'opera prendono corpo le figure di un uomo e una donna, che si abbracciano e sostengono a passo di danza,

The former is active in the historic districts of Naples. Among his best-known works, executed on the fronts of residential buildings, are reported in 2018 in the Quartieri Spagnoli *Iside* (Pudicizia), *Parthenope* in 2016 in Materdei and the work *ResisTIAMO* (fig. 10) on the blind wall of the seventeenth-century church of S. Maria della Sanità. In this work take shape the figures of a man and a woman, who embrace and

A PAG. 104 | *ON PAGE 104:*
Fig. 6. Sen Grafitti, Olhão (Portogallo), fronte principale della chiesa; dettaglio della rappresentazione del campanile | *Sen Grafitti, Olhão (Portugal): main front of the church; detail of the representation of the bell tower.*

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 7. Ernest Pignon Ernest, *Pulcinella*, basamento della chiesa di Santa Maria delle Anime del Purgatorio ad Arco, 1988-95, Napoli | *Ernest Pignon Ernest, Pulcinella, base of the church of Santa Maria delle Anime del Purgatorio ad Arco, 1988-95, Naples.*

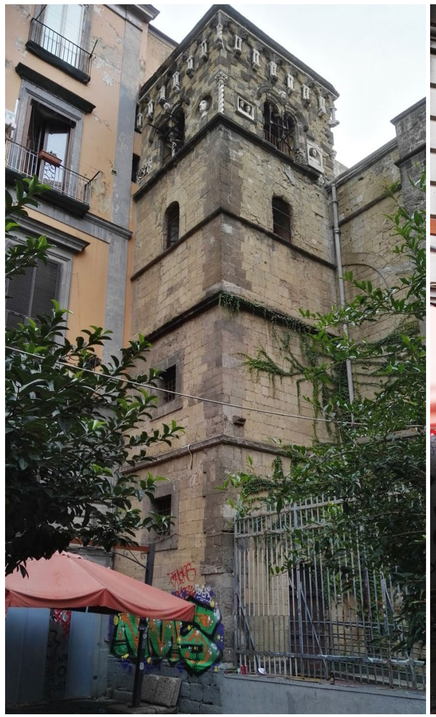
IN ALTO | *ON TOP*.
Fig. 8. A. Marco Mirabile, fronte della chiesa di Santa Sofia, Palermo | *Marco Mirabile, front of church of Santa Sofia, Palermo.*
Fig. 9. Biennale del muro dipinto, Rocca sforzesca di Dozza, Bologna (a sinistra); Keith Haring, fronte esterno della parete della canonica della chiesa di S. Antonio Abate, 1989, Pisa (a destra) | *Biennale del muro dipinto, Rocca sforzesca di Dozza, Bologna (on the left); C. Keith Haring, external front of the wall of the rectory of the church di S. Antonio Abate, 1989, Pisa (on the right).*

A PAG. 107 | *ON PAGE 107*:
Fig. 10. Francisco Bosoletti, *ResisTIAMO*, Basilica Santa Maria della Sanità, Napoli | *Francisco Bosoletti*, ResisTIAMO, *Cathedral of Santa Maria della Sanità, Napoli.*

[10] De Rosa, A. (2016).

alludendo alla storia realmente accaduta di due ragazzi che hanno superato le criticità di una malattia supportandosi vicendevolmente grazie al loro amore[10]. L'opera si pone come un grido di speranza dove la forza dell'amore incoraggia l'uomo a superare difficoltà, malattie o violenze, un tema che dunque ben si adatta alla realtà sociale del popolare quartiere in cui l'opera è stata realizzata. Lo stile grafico dell'autore ha un carattere incisivo ma delicato, quasi a reinterpretare i corpi sinergici e fluidi delle opere d'arte scultoree settecentesche.
L'artista Tono Cruz, originario delle isole Canarie (Spagna) e autodidatta dell'arte urbana, si contraddistingue per la rappresentazione eseguita in collaborazione con Mono Gonzales

support each other at a dance pace, alluding to the true story of two boys who have overcome the criticality of a disease supporting each other thanks to their love[10]. The work stands as a cry of hope where the power of love encourages man to overcome difficulties, diseases or violence, a theme that is therefore well suited to the social reality of the popular district where the work was carried out. The graphic style of the author has an incisive but delicate character, almost to reinterpret the synergistic and fluid bodies of the eighteenth-century sculptural works of art.
The artist Tono Cruz, originally from the Canary Islands (Spain) and self-taught urban art, stands out in his work



A DESTRA | *ON THE RIGHT*:
Fig. 11. Cappella Pappacoda, fenomeno di graffitismo vandalico, 2016, Napoli | *Cappella Pappacoda, graffiti vandalism phenomenon, 2016, Naples.*

sul fronte principale del campanile della chiesa di Maria Santissima del Carmine nel quartiere Sanità a Napoli. Il campanile in questione appare decorato da un fitto disegno a matrice curvilinea con la rappresentazione di elementi naturalistici intrecciati che partono in prossimità del basamento e attraversano in altezza tutti gli ordini architettonici 'superando' concettualmente tutte le cornici aggettanti che li configurano.
A seguito di un'intervista rivolta all'artista da chi scrive (08 giugno 2020) è stato possibile evidenziare quelli che sono i suoi principali pensieri inerenti all'arte urbana e, soprattutto, l'impiego di quest'arte per valorizzare i fronti delle architetture religiose in generale e il campanile delle Fontanelle in particolare. Cruz considera l'arte di strada come «un canale perfetto per comunicare, esprimere pensieri e far riflettere sulla società che ci circonda». In tal senso, egli sostiene che un'opera di Street Art realizzata sulla superficie di un'architettura, sia essa privata, religiosa o pubblica, assume lo stesso livello di azione e comunicazione. A suo parere, l'unica sostanziale differenza è la minore libertà che si presenta nel momento di esecuzione dell'opera su di un'architettura religiosa perché impone una minore spazialità di tematiche da poter rappresentare in coerenza all'etica della morale religiosa. Inoltre, egli ritiene che date le caratteristiche di maestosità e imponenza intrinseche dei campanili, risulta particolarmente complesso eseguire un intervento sugli stessi che sia in grado di avvalorare l'esistente e rispettare l'apparato decorativo già esistente. Questa circostanza induce obbligatoriamente a studiare più approfonditamente l'intervento per integrarlo sia all'architettura che al contesto urbano in quanto per lo street artist è particolarmente significativo il recupero del luogo che si raggiunge attraverso un contatto diretto con la comunità, così come è avvenuto nel suo periodo di lavoro per la facciata del campanile della chiesa di Maria Santissima del Carmine: «senza un confronto con la realtà delle persone», secondo Tono Cruz, l'opera non sarebbe riuscita ad integrarsi al contesto sociale e urbano.
Tuttavia, se per un verso questi interventi di arte di strada sui muri di architetture religiose hanno spesso come scopo la valorizzazione, è pur vero che in alcuni queste forme di rappresentazione

performed in collaboration with Mono Gonzales on the main front of the bell tower of the church of Maria Santissima del Carmine in the Sanità district in Naples. The bell tower in question appears decorated by a dense curvilinear matrix drawing with the representation of intertwined naturalistic elements that start on the base and cross all the architectural orders in height, 'conceptually exceeding' all the projecting frames.
In the interview with the artist by the writer dated 08 June 2020, it is possible to highlight his main thoughts on urban art and, above all, the use of this art to enhance the fronts of religious architecture in general and the Fontanelle bell tower in particular. Cruz considers Street Art as «a perfect channel to communicate, express thoughts and reflect on the society around us». In this sense, he argues that a street artwork made on the surface of an architecture, whether private, religious or public, assumes the same level of action and communication. In his opinion, the only substantial difference is a lesser freedom that is presented at the moment of work execution on a religious architecture because it imposes a minor spatiality of issues that can be represented in coherence with the ethics of religious morality. Moreover, he believes that, given the characteristics of majesty and grandeur intrinsic to bell towers, it is particularly complex to internvene on it and respect and value the existing decorative apparatus. This circumstance induces to study more deeply the project in order to integrate it both to the architecture and to the urban context, as a critical purpose of the street artist is the recovery of the place and that is reached through a direct contact with the community, As indeed happened work for the facade of the bell tower of the church of Maria Santissima del Carmine: «without a comparison with the reality of people», according to Tono Cruz, the work would not have integrated well with the social and urban context. However, although the majority of murals, like the listed examples, done on the walls of religious architecture target their valorization, it is also true that in some other case these forms of representation are outside the Street

A DESTRA | *ON THE RIGHT*:
Fig. 12. Campanile di Santa Chiara, foto storica (ASNA, f. 22); fenomeno di graffitismo vandalico sul basamento del campanile, 2018, Napoli | *Bell tower of Santa Chiara. Historical photos (ASNA, f. 22); graffiti vandalism on the base of the bell tower, 2018, Naples.*

presentazione esulano dalla street art, risultando essere piuttosto delle forme vandaliche. Si pensi, ad esempio, nel centro antico Napoli al campanile della Cappella Pappacoda (o anche Cappella di S. Giovanni dei Pappacoda), adiacente alla basilica di S. Giovanni Maggiore, dove nel 2016 la parte basamentale del fronte nord-ovest è stata oggetto di un atto incivile che ha deturpato l'immagine originaria del monumento e per la cui eliminazione si è dovuti ricorrere ad un delicato intervento di pulitura superficiale[11] (fig. 11). Analoga sorte è avvenuta per l'altro campanile del monumentale complesso di S. Chiara (patrimonio Unesco) che, nel 2018, è stato imbruttito e sfigurato in maniera irreversibile con vernici multicolori e graffiti[12] (fig. 12). Per quanto stilisticamente il fenomeno del Graffitismo richiami uno stile della Street Art contemporanea caratterizzato dal suo linguaggio violento con prevalenza della scrittura[13], gli esempi suddetti risultano in contrapposizione ai principi dell'arte di strada contemporanea, che tende a costruire un senso di bellezza e di identità dei luoghi.

La Street Art a Napoli. Una mente che fa la mano fra sacro e profano

San Gennaro rappresenta una forte figura simbolica, artistica e figurativa della città tanto che, nel corso degli ultimi anni, numerose sono state le sue raffigurazioni sui muri urbani della città.

Il murale di San Gennaro, dipinto su una parete all'inizio del quartiere Forcella e opera dello street artist Jorit Agoch, è divenuto una delle opere d'arte più famose e fotografate dai turisti della città. Questo grande murale, datato al 2015, apre a una interessante indagine sul tema della commistione culturale, architettonica e figurativa del sacro e del profano, che caratterizza la città di Napoli da secoli. In tal senso, i simboli o le figure religiose presenti sui muri urbani del centro storico appaiono interessanti proprio per questa peculiarità figurativa di laicizzazione dello sguardo dell'osservatore. Il *San Gennaro* di Agoch si presenta come un santo dal volto comune in quanto il viso rappresentato è quello dell'amico dello street artist, che posa per una raffigurazione dal

Art, turning out to rather be vandalic. For instance, in the ancient center of Naples at the bell tower of the Chapel Pappacoda (or even Chapel of S. Giovanni dei Pappacoda), adjacent to the basilica of S. Giovanni Maggiore, where in 2016 the basal part of the northern front West has been the subject of an uncivilized act that disfigured the original image of the monument and fortunately restored only thanks to a delicate surface cleaning[11] (fig. 11). The same fate befalled to the other bell tower of the monumental complex of S. Chiara (UNESCO World Heritage) which, in 2018, was disfigured irreversibly with multicolored paints and graffiti[12] (fig. 12). Although stylistically the phenomenon of graffiti recalls a style of contemporary Street Art characterized by its violent language with prevalence of writing[13], the last examples are in contrast to the principles of contemporary street art, which tends to build a sense of beauty and identity of places.

Street Art in Naples. A mind as a hand between sacred and profane

Saint Gennaro represents a strong, artistic and figurative symbolic figure of the city, so much so that, over the past few years, there have been numerous representations of the Saint on the urban walls of the city.

The mural of San Gennaro, painted on a wall at the beginning of the Forcella neighborhood and artifact of street artist Jorit Agoch, has become one of the most famous works of art and photographed by tourists in the city. This large mural, dated to 2015, opens an interesting investigation into the theme of the cultural, architectural and figurative mix of the sacred and the profane, which has characterized the city of Naples for centuries. In this sense, the religious symbols or figures on the urban walls of the historic center appear interesting precisely for this figurative peculiarity of secularization of the observer's gaze. The *San Gennaro* by Agoch is a saint with a common face (the face represented is that of the friend of the street artist, who poses for a representation)

[11] Reale, F. (2016).

[12] De Arcangelis, I. (2018).

[13] Gianquitto, M., (2019).

forte realismo chiaroscurale con gli iconici segni 'profani' sul viso della 'tribù umana' (segno di riconoscimento dell'artista) e 'sacri' come le ampolle contenenti il sangue del santo (fig. 13). In tal senso, Agoch si serve della figura del santo «per far sì che il cittadino sia in grado di riconoscere che l'esempio (religioso) abbia con lui qualcosa in comune»[14].

Nel 2016, l'artista napoletana Roxy in the box raffigura San Gennaro (con in mano il quotidiano *Il Sole 24ore*) che incontra Caravaggio (che legge il *New York Times*). L'opera è intitolata *Mission Possible* ed è stata realizzata a grandezza naturale con l'uso di contorni grafici e campiture colorate. Attraverso la promozione dell'immagine dei due personaggi (uno sacro, l'altro profano), l'artista invita i cittadini ad avvicinarsi all'arte e ai musei (fig. 13). Tuttavia, nella storia della Street Art napoletana non mancano rappresentazioni di San Gennaro in veste profana. Ne è esempio il murale di Pencil08 (2018) realizzato nei Quartieri Spagnoli, che ritrae San Gennaro con

with a strong chiaroscuro realism with the iconic 'profane' signs on the face of the 'human tribe' (distinctive mark of the artist) and 'sacred' as the ampoules containing the blood of the saint (fig. 13). In this sense, Agoch uses the figure of the saint "to ensure that the citizen is able to recognize that the (religious) example has something in common with himself"[14].

In 2016, the Neapolitan artist Roxy in the box depicts San Gennaro (holding the newspaper *Il Sole 24ore*) who meets Caravaggio (who reads the *New York Times*). The work is titled Mission Possible and was created in full size with the use of graphic outlines and colored backgrounds. By promoting the image of the two characters (one sacred, the other profane), the artist invites citizens to approach art and museums (fig. 13).

However, in the history of Neapolitan Street Art there is no lack of representations of San Gennaro in a profane guise. An example is the mural of Pencil08 (2018) made in the Quartieri Spagnoli, which portrays San Gennaro

A PAG. 112 | *ON PAGE 112*:
Fig. 13. *San Gennaro*, Jorit Agoch (2015); *Mission Possible*, Roxy in the box (2016); San Gennaro di (by) Pencil08 (2018).

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 14. *San Gennaro con la mascherina* (2020); *San Gennaro Superman*, Luca Carnevale (2019).

[14] Pizzo Russo, L. (1992).

IN ALTO | *ON TOP.*
Fig. 15. *Madonna con la pistola* (Santa Teresa), Banksy (2010) con e senza teca di protezione. Retrieved on July 20, 2020 from https://auralcrave.com/2019/12/21/la-madonna-con-pistola-in-pericolo-lopera-italiana-di-banksy/ | Madonna con la pistola *(Santa Teresa), Banksy (2010) with and without a protective glass case. Retrieved on July 20, 2020 from https://auralcrave.com/2019/12/21/la-madonna-con-pistola-in-pericolo-lopera-italiana-di-banksy/*

la maschera di Pulcinella e con la parte bassa del corpo raffigurata come un 'asso di bastoni', un elemento iconico delle carte da gioco napoletane (fig. 13). L'interpretazione di questo murale resta ancora incerto, lasciando intendere forse che sulla figura di San Gennaro ogni napoletano ha 'sempre' qualcosa da dire. Infatti, durante la pandemia di Covid-19, il santo è apparso sui muri della città rappresentato con il volto coperto da una mascherina per incitare il suo 'popolo' a comportamenti responsabili e virtuosi (fig. 14).

Il patrono della città ha vestito anche i panni di un supereroe. L'autore di questa raffigurazione è stato lo street

with the Pulcinella mask and with the lower part of the body depicted as an "ace of sticks", an iconic element of the Neapolitan playing cards (fig. 13). The interpretation of this mural is still uncertain, suggesting perhaps that every Neapolitan has 'something' to say about the figure of San Gennaro. In fact, during the Covid-19 pandemic, the Saint appeared on the walls of the city represented with his face covered by a mask to incite his 'people' to responsible and virtuous behavior (fig. 14).

The patron of the city also dressed as a superhero. The author of this representation was the street artist Luca Carnevale, awarded the *San Gennaro 2019 award*. On

artist Luca Carnevale, insignito del premio *San Gennaro 2019*. In questa occasione, l'artista ha donato alla città uno stencil del santo, che indossa il caratteristico costume di Superman e con in mano un PC portatile nel cui schermo è illustrato allegoricamente il caricamento del miracolo del sangue (fig. 14). Probabilmente, l'interpretazione del miracolo da parte dell'artista è stata così impattante che, dopo poche ore, lo stencil è scomparso dalla sua collocazione. Questo esempio di rimozione dell'opera di strada evidenzia uno dei principali talloni d'Achille della Street Art, in generale l'impermanenza. Se da un lato il muro si offre come un supporto che da sempre «riceve e custodisce ogni segno che vi viene impresso»[15], nel caso della Street Art è anche una vetrina urbana di rappresentazioni soggette a rischio, incuria e degrado. A tal proposito, dopo che un noto stencil Banksy situato in via Benedetto Croce (così come altri) fu distrutto, per limitare che ulteriori atti vandalici potessero cancellare una delle ultime opere di Banksy rimaste sui muri della città, la *Madonna con la pistola* (Santa Teresa), nel 2010 i napoletani si attivarono per custodirla in una teca quasi come un'edicola votiva (fig. 15). San Gennaro non è però l'unica figura religiosa protagonista dei muri della città. Nel 2011, lo street artist francese Žilda ha introdotto sui muri della città la figura dell'angelo come ulteriore tema simbolico. Questi personaggi alati, eseguiti su carta nell'atelier dell'artista a Parigi, sono stati collocati a Napoli nella zona del porto, nei vicoli del centro antico, nelle chiese chiuse, nei palazzi abbandonati e sui loro tetti. Realizzati ad olio e acrilico e riferiti a un linguaggio figurativo di primo Rinascimento, gli angeli di Žilda appaiono percossi da allegorie sensuali, passionali e dolorose. Il fine ultimo di Žilda si avvicina a quello di Roxy in the box ossia portare l'arte nelle strade e, in particolar modo, sui muri dalla dolorosa bellezza delle architetture religiose e/o civili, che vivono in un costante stato di degrado[16]. A tal proposito, in una intervista online, l'artista dichiara: «Voglio che l'arte respiri, che esca dai luoghi chiusi e che sia visibile a tutti; che sia vista dal popolo e non in una galleria di aridi

this occasion, the artist gave the city a stencil of the saint, wearing the characteristic Superman costume and holding a portable PC in whose screen the loading of the blood miracle is allegorically illustrated (fig. 14). Probably, the artist's interpretation of the miracle was so impactful that, after a few hours, the stencil disappeared from its location. This example of removing the street work highlights one of the main Achilles heels of Street Art, in general impermanence. If on the one hand the wall offers itself as a support that has always "received and kept every sign that is imprinted on itself"[15], in the case of Street Art it is also an urban showcase of representations subject to risk, neglect and degradation. In this regard, after a well-known Banksy stencil located in via Benedetto Croce (as well as others) was destroyed, to limit that further vandalism could cancel one of Banksy's last works left on the walls of the city, the *Madonna with the gun* (Santa Teresa), in 2010 the Neapolitans took action to keep it in a display case almost like a votive shrine (fig. 15).

However, San Gennaro is not the only religious figure protagonist of the city walls. In 2011, the French street artist Žilda introduced the figure of the angel on the city walls as an additional symbolic theme. These winged characters, executed on paper in the artist's studio in Paris, were placed in Naples in the port area, in the alleys of the old center, in closed churches, in abandoned buildings and on their roofs. Made in oil and acrylic and referring to a figurative language of the early Renaissance, the Žilda angels appear struck by sensual, passionate and painful allegories. The goal of Žilda approaches that of Roxy in the box, that is, to bring art to the streets, especially on the walls of painful beauty of religious and/or civil architecture, who live in a constant state of degradation[16]. In this regard, in an online interview, the artist declares: "I want art to breathe, to come out of closed places and could be visible to everyone; that is seen by the people and not in a gallery of arid bourgeois. (…) Let it

[15] Di Napoli, G. (2004), p. 189.

[16] Garofalo, V. (2019).

borghesi. (…) Che sparisca pure, ma che ci sia stata anche solo per un minuto»[17].

Alcuni dei più bei esempi di Žilda si osservano nel palazzo Sanfelice nella 'scala ad ali di falco' realizzata Ferdinando Sanfelice (1675-1748) e nella chiesa cinquecentesca della Scorziata (fig. 16), oggi chiusa e abbandonata. La Street Art a Napoli si è dunque radicata anche sui muri delle architetture religiose o in prossimità. Nel 2018, ad esempio, nei pressi della chiesa di Santa Maria della Concezione a Montecalvario è stata raffigurata Ipazia (350/370-415), matematica e filosofa della Grecia antica, uccisa da una folla di cristiani a causa della sua conoscenza scientifica e, proprio per questo motivo, considerata una martire della libertà di pensiero. L'opera, intitolata *Care for knowledge*, è a cura di Mp5, street artist, illustratrice e animatrice italiana, che si è ispirata alle attività femministe dell'associazione *Centro Donna* situata a pochi passi dalla stessa chiesa. Ipazia è raffigurata di profilo con una sfera contenente le orbite di corpi celesti, che fluttuano fra le sue mani. La composizione grafica del murale è frutto della sovrapposizione di due campiture di colore, bianco per la protagonista (definita da contorni neri) e azzurro per il fondo (fig. 17). Il disegno prevalentemente figurativo degli esempi esposti in precedenza lascia spazio a un tipo di raffigurazione più astratta nell'intervento di Tono Cruz sul fronte principale del campanile di Santa Maria Santissima del Carmine alle Fontanelle. Qui, il tema del profano si manifesta in tutta la sua potenza espressiva e si traduce in una riproduzione immaginaria di elementi naturalistici colorati, delimitati da contorni neri. Il *cloisonnisme* adottato da Cruz garantisce la perfetta visibilità e il riconoscimento a distanza delle molteplici superfici colorate. Cruz, con l'adozione di questa particolare tecnica grafica sembra quasi associare il supporto murario del campanile alla pagina del contemporaneo *colouring book*. Infine, poco evidenti risultano invece i simboli grafici sacri che sono ridotti alla sola raffigurazione di piccole figure a campitura nera di cuori votivi sormontati da fiamme spirituali.

disappear, but that it was even for a minute"[16]. Some of the most beautiful examples of Žilda can be seen in the Sanfelice palace in the 'falcon-wing staircase' made by Ferdinando Sanfelice (1675-1748) and in the sixteenth-century church of the Scorziata (fig. 16), today closed and abandoned. Street Art in Naples has therefore also taken root on the walls of religious architecture or in nearness. In 2018, for example, near the church of Santa Maria della Concezione in Montecalvario was depicted Hypatia (350/370-415), mathematician and philosopher of ancient Greece, killed by a crowd of Christians due to his scientific knowledge and, for this reason, considered a martyr of freedom of thought. The work, entitled *Care for knowledge*, is curated by Mp5, an Italian street artist, illustrator and animator, who was inspired by the feminist activities of the *Centro Donna* Association located a few steps from the church itself. Hypatia is depicted in profile with a sphere containing the orbits of celestial bodies, which float between her hands. The graphic composition of the mural is the result of the superposition of two-colored backgrounds, white for the protagonist (defined by black outlines) and blue for the background (fig. 17).

The predominantly figurative drawing of the examples shown above leaves space for a more 'abstract type' representation in the intervention of Tono Cruz on the bell tower of Santa Maria Santissima del Carmine alle Fontanelle main front. Here, the profane theme shows itself in all its expressive power and translates into an imaginary reproduction of colored naturalistic elements, delimited by black outlines. The *cloisonnisme* adopted by Cruz guarantees a perfect visibility and remote recognition of the multiple colored surfaces. Cruz, with the adoption of this graphic technique seems to associate the bell tower's wall support to the page of the contemporary coloring book. Finally, the sacred graphic symbols aren't very evident. They are reduced to the mere representation of small figures with a black background of votive hearts surmounted by spiritual flames.

A PAG. 116 | *ON PAGE 116:*
Fig. 16. Murales *Meditazione* di (by) Žilda a Napoli. Retrieved on July 21, 2020 from http://fragilesfabulae.blogspot.com/p/zilda-napoli.html and http://ilgorgo.com/zilda-new-piece-in-palazzo-sanfelice-naples/

[17] Cortese, C. (2016).

Valorizzare l'architettura religiosa: il campanile di Maria Santissima del Carmine alle Fontanelle

Come già anticipato da Margherita Cicala, nel Rione Sanità, in occasione della festa di San Vincenzo, nel 2016 l'artista Francisco Bosoletti realizza sulla parete sinistra della chiesa seicentesca di Santa Maria della Sanità il murale *Resis-ti amo*, promosso dalla *Fondazione San Gennaro*. L'opera rappresenta simbolicamente la resistenza dei cittadini del quartiere alla camorra e ritrae una coppia in procinto di danzare. Il murale esprime un cambiamento sociale iniziato anni fa dal parroco della chiesa, Antonio Loffredo, e da tanti giovani che con la *Fondazione di Comunità San Gennaro onlus* sono impegnati nel recupero del quartiere, valorizzando la bellezza e la partecipazione al territorio. All'interno di questo progetto, nel 2016 particolarmente significativo è stato l'intervento artistico realizzato da Tono Cruz e Mono Gonzales sulla facciata del campanile della chiesa ottocentesca di Maria Santissima del Carmine alle Fontanelle. Situata al termine del vallone della Sanità, l'intervento artistico è frutto della collaborazione delle associazioni *Il fazzoletto di perle* e *Fondazione San Gennaro* con la partecipazione attiva degli abitanti del quartiere. Alla data, questo intervento artistico costituisce l'unico esempio di Street Art realizzato a Napoli su un campanile. Come afferma Tono Cruz in una recente intervista rilasciata a Margherita Cicala, la ragione risiede probabilmente nella circostanza che, per il loro linguaggio architettonico e figurativo, le architetture religiose sono già state concepite dai loro ideatori come 'attrattori visivi'. Di fatto, afferma l'artista: «è molto difficile fare un intervento su di esse poiché il risultato potrebbe condurre a un senso 'altro' della decorazione. Credo che la Street Art debba intervenire solamente quando l'opera si propone come progetto di valorizzazione del luogo (come quello della Sanità), o come denuncia per quelle sconsacrate o abbandonate» (Tono Cruz, intervista, 2020).

Il disegno di Tono Cruz e Mono Gonzales mostra una ricca composizione di elementi organici (foglie e fiori)

Enhancing religious architecture: the bell tower of Maria Santissima del Carmine alle Fontanelle

As already anticipated by Margherita Cicala, in the Sanità neighborhood, on the occasion of the feast of San Vincenzo, in 2016 the artist Francisco Bosoletti created on the left wall of the seventeenth-century church of Santa Maria della Sanità the mural *Resis-ti amo*, promoted by the *Fondazione San Gennaro*. The work represents the resistance of the citizens of the neighborhood to the Camorra and portrays a couple about to dance. The mural expresses a social change started years ago by the parish priest of the church, Antonio Loffredo, and by many young people who with the *Fondazione di Comunità San Gennaro onlus* are engaged in the recovery of the neighborhood, enhancing the beauty and participation in the area. Within this project, in 2016 the artistic intervention carried out by Tono Cruz and Mono Gonzales on the facade of the bell tower of the nineteenth-century church of Maria Santissima del Carmine alle Fontanelle was particularly significant.

Located at the end of the Sanità valley, the artistic intervention is the result of the collaboration of the associations *Il fazzoletto di perle* and *Fondazione San Gennaro* with the active participation of the inhabitants of the neighborhood. To date, this artistic intervention is the only example of Street Art created in Naples on a bell tower. As Tono Cruz says in a recent interview with Margherita Cicala, the reason probably lies in the fact that, due to their architectural and figurative language, religious architecture has already been conceived by their creators as 'visual attractors'. In fact, says the artist: "it is very difficult to make an intervention on them since the result could lead to an 'other' sense of decoration. I believe that Street Art should only intervene when the work is proposed as a project to enhance the place (such as that of Sanità), or as a denunciation for those deconsecrated or abandoned" (Tono Cruz, interview, 2020).

The drawing of Tono Cruz and Mono Gonzales shows a rich composition of organic elements (leaves and

A PAG. 118 | *ON PAGE 118:*
Fig. 17. Mp5, *Care for knowledge*, 2018. Retrieved on July 22, 2020 from https://www.espressonapoletano.it/il-nuovo-murale-ai-quartieri-spagnoli-e-dedicato-a-una-donna-di-scienza/

alternati a elementi geometrici (punti e linee) secondo una grande varietà di cromatismi differenti, così come non mancano dettagli simbolici quali cuori votivi, occhi, piccioni, teschi e teste di animali, tutti di colore nero (fig. 18).
Il campanile della chiesa di Maria Santissima del Carmine alle Fontanelle è attualmente oggetto di un più ampio studio sulla conoscenza e valorizzazione dei campanili a Napoli, condotto all'interno del progetto competitivo intra/Ateneo *PREVENT - Integrated PRocedure for assEssing and improVing the resiliENce of existing masonry bell Towers at territorial scale*, finanziato con Programma Valere 2019 dall'Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli" e coordinato da Gianfranco De Matteis (principal investigator) con Sergio Sibilio e Ornella Zerlenga (team leaders). In particolare, il campanile alle Fontanelle si inserisce nella casistica di studio non solo come indagine della tipologia architettonica, ma anche per la presenza del murale disegnato sui muri.
La lettura proposta per il campanile si avvale della metodologia del rilievo multidimensionale quale operazione critica di conoscenza di una realtà complessa con l'acquisizione di dati d'indagine quantitativi e qualitativi, rappresentati attraverso livelli differenziati quale discretizzazione e misura dell'architettura del campanile. I dati raccolti restituiscono esplorazioni che, sia a livello altimetrico che planimetrico, sono in grado di restituire le 'n' dimensioni del sistema complesso (il campanile) attraverso un modello conoscitivo implementabile[18]. I dati raccolti, finalizzati a restituire una 'mappa critica' delle caratteristiche e problematiche del campanile su cui intervenire, sono organizzati in più *layers* informativi come: dimensioni geometriche dell'unità edilizia; allineamenti orizzontali e verticali; ritmi, pieni e vuoti; codice figurativo; identità materica, identità cromatica; stato di conservazione; complessità (quale integrale della conoscenza) (fig. 19). Per il campanile della chiesa di Maria Santissima del Carmine alle Fontanelle, particolare attenzione è stata riposta nella descrizione del layer del colore dove si è operato il riconoscimento dei valori cromatici di fondo e di dettaglio della facciata del campanile mentre i colori che connotano l'opera di street art sono stati restituiti tramite un nuovo layer, denominato "valorizzazione".

flowers) alternating with geometric elements (points and lines) according to a large variety of different colors, as well as symbolic details such as votive hearts, eyes, pigeons, skulls and animal heads, all black (fig. 18).
The bell tower of the church of Maria Santissima del Carmine alle Fontanelle is currently the subject of a broader study on the knowledge and enhancement of the bell towers in Naples, conducted within the competitive intra/university project *PREVENT - Integrated PRocedure for assEssing and improVing the resiliENce of existing masonry bell Towers at territorial scale*, funded with the Valere 2019 Program by the University of Campania "Luigi Vanvitelli" and coordinated by Gianfranco De Matteis (principal investigator) with Sergio Sibilio and Ornella Zerlenga (team leaders). In particular, the bell tower at Fontanelle is part of the case study not only as an investigation of the architectural typology, but also for the presence of the mural designed on the walls.
The reading proposed for the bell tower makes use of the multidimensional survey methodology as a critical operation of knowledge of a complex reality with the acquisition of quantitative and qualitative survey data, represented through differentiated levels such as discretization and measurement of the architecture of the bell tower. The collected data return explorations which, both at an altitude and a planimetric level, can return the 'n' dimensions of the complex system (of bell tower) through an implementable cognitive model[18]. The collected data, aimed at returning a 'critical map' of the characteristics and problems of the bell tower on which to intervene, are organized into several information layers such as: geometric dimensions of the building unit; horizontal and vertical alignments; rhythms, full and empty; figurative code; material identity, chromatic identity; state of conservation; complexity (as integral of knowledge) (fig. 19). For the bell tower of the church of Maria Santissima del Carmine alle Fontanelle, particular attention was paid to the description of the color layer where the background and detail chromatic values of the facade of the bell tower were operated, while the colors that characterize the work street art have been returned through a new layer, called "enhancement".

[18] Zerlenga, O. (2009).

Conclusioni

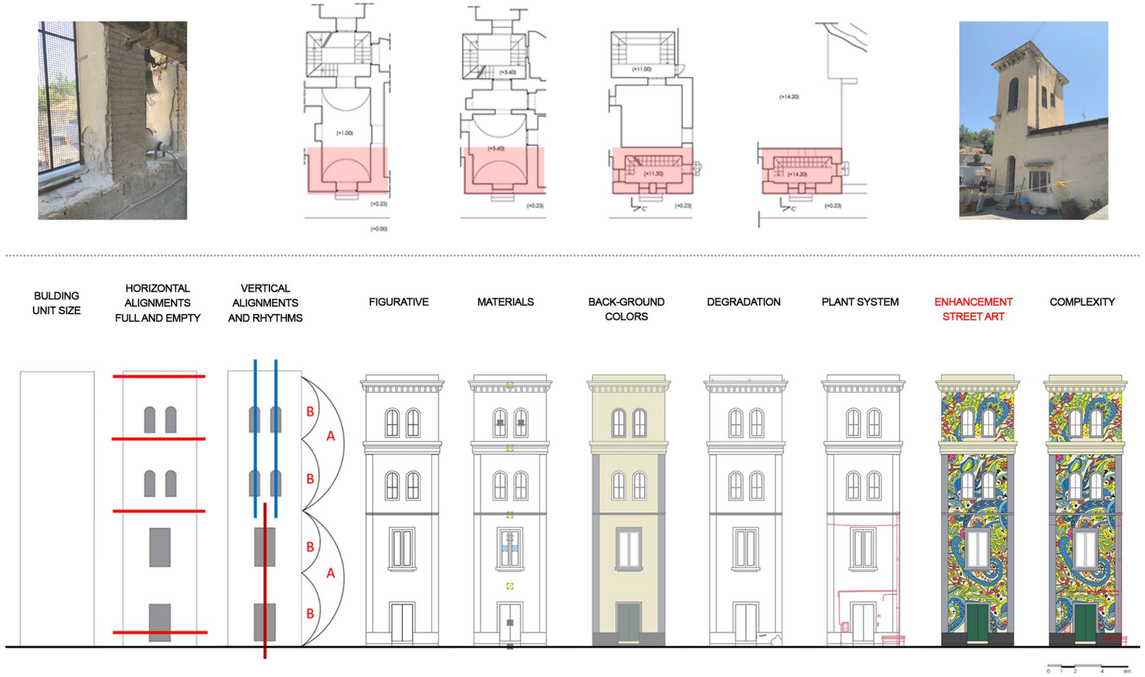
Il richiamo agli interventi di street art sui muri delle architetture religiose dimostra la volontà degli artisti di intervenire non soltanto in luoghi urbani socialmente abbandonati e/o degradati ma di confrontarsi, associando la propria opera, con i temi del sacro.
A Napoli, i diversi interventi di street art sui muri delle architetture religiose, in special modo nel quartiere Sanità, hanno dimostrato come questa forma artistica sia stata in grado di dialogare con esse con attenzione e rispetto. In tal senso, all'interno del suo più generale obiettivo, il progetto *PREVENT* ha individuato nel campanile di Maria Santissima del Carmine a Napoli non soltanto un elemento peculiare di studio e conoscenza all'interno di un tema complesso (i campanili della città) ma anche un esempio significativo di quanto un intervento di street art su un'architettura così peculiare possa trasformarsi in tracce possibili per una valorizzazione futura laddove queste architetture snelle appaiono oggi spesso dimenticate. L'intervento di Street Art sul campanile di Maria Santissima del Carmine, voluto dalla locale comunità, testimonia l'uso attento di quest'arte al fine di promuovere interventi di rigenerazione urbana finalizzati alla conoscenza sociale dei luoghi e al turismo culturale.

Conclusions

The reference to street art interventions on the walls of religious architecture demonstrates the will of artists to intervene not only in socially abandoned and/ or degraded urban places but also to confront, their work with the themes of the sacred.
In Naples, the various street art interventions on the walls of religious architecture, especially in the Sanità district, have shown how this artistic form has been able to dialogue with them with attention and respect. In this sense, within its more general objective, the *PREVENT* project has identified the bell tower of Maria Santissima del Carmine in Naples not only as a peculiar element of study and knowledge within a complex theme (the bell towers of the city) but also a significant example of how a street art intervention on such a peculiar architecture can be transformed into possible traces for a future enhancement where these slim architectures are often forgotten today. The intervention of street art on the bell tower of Maria Santissima del Carmine, requested by the local community, testifies to the careful use of this art in order to promote urban regeneration interventions aimed at social knowledge of places and cultural tourism.

A DESTRA | *ON THE RIGHT*:
Fig. 18. Murale di Tono Cruz e Mono Gonzales sul campanile della chiesa di Maria Santissima del Carmine, Via Fontanelle, Rione Sanità (foto di Vincenzo Cirillo) | *Mural by Tono Cruz and Mono Gonzales on the bell tower of the church of Maria Santissima del Carmine, Via Fontanelle, Sanità neighborhood (photo by Vincenzo Cirillo).*

A PAG. 123 | *ON PAGE 123*:
Fig. 19. Lettura del campanile della chiesa di Maria Santissima del Carmine con la metodologia del rilievo multidimensionale (rilievo di Marianna Patricelli, Antonio Pellegrino e Maria Rita Surdi; elaborazione grafica di Vincenzo Cirillo) | *Reading of the bell tower of the church of Maria Santissima del Carmine alle Fontanelle with the multidimensional survey methodology (survey by Marianna Patricelli, Antonio Pellegrino and Maria Rita Surdi; graphic elaboration by Vincenzo Cirillo).*



Bibliografia - Sitografia
References - Webography

Alberti, L. B. (1547). *La pittura di Leon Battista Alberti tradotta per M. Lodovico Domenichi*. Venezia: Gabriel Alinovi, F. (1984). Arte di Frontiera, New York Graffiti. Milano: Mazzotta.

Arnaldi, A. (2014). *Che cos'è la Street Art? E come sta cambiando il mondo dell'arte*. Roma: Mondo Bizzarro.

Belardi, P. (2015). *Why Architects Still Draw. Due lezioni sul disegno d'architettura*. Foggia: Centro Grafico, p. 35.

Blanché, U. (2015). Street Art and related terms - discussion and working definition. *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, vol. 1, n. 1, 32-39.

Boldon Zanetti, G. (2019). *Il diritto della Street Art. Creatività e vincoli*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli.

Burnham, S. (2010). The call and response of street art and the city, *City*, 14:1-2, 137-153.

Caffio, G. (2018). Ephemeral draw¬ing. Street art between conservation and impermanence. *AGATHÓN| International Journal of Architecture, Art and Design*, 4, 211-218.

Caffio, G. (2016). Open Street Art Map. An interactive online platform project to record and visualize murals in a shared 3D context In Stefano Bertocci, Marco Bini (a cura di). *The reasons of Drawing* (pp. 1059-1062). Roma, Italy: Gangemi.

Caffio, G. (2012). *Il disegno nelle città: Street art is dead. Long live street art!*. Napoli: 44 Edizioni.

Chirchio, M., (2019). Retrieved July 28, 2020 from https://palermo.gds.it/foto/societa/2019/02/01/la-street-art-fa-rinascere-la-chiesa-di-santa-sofia-a-palermo-le-foto-4c394544-75b9-4237-939c-d238e46a4dcd/

Cicala, M. (2019). Intervista a Tono Cruz, giugno 2020.

Camorrino, A. (2016). Vedi Napoli e poi muori. La Street Art dal punto di vista della sociologia della cultura. In G. Punziano (Ed.), *GSSI Social Sciences, Società, Economia, Spazio a Napoli*, paper 28.

Ciotta, E. (2011). *Street art. La rivoluzione nelle strade*. Lecce: Bepress.

Colantonio, R. (2017). *La Street Art è illegale? Il diritto dell'arte di strada*. Napoli: Piano B Lemme Ed.

Cortese, C. (2016). Sedotti dalla passione: Zilda a Napoli. Retrieved July 23, 2020, from https://conosciamonapolielacampania.wordpress.com/author/cinziacortese/

De Arcangelis, I., (2018). Retrieved July 28, 2020 from https://napoli.repubblica.it/cronaca/2018/09/09/foto/santa_chiara_attivisti_ripuliscono_le_mura_dalle_scritte_dei_vandali-206003489/1/

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

De Rosa, A. (2016). Retrieved July 28, 2020 from https://napoli.repubblica.it/cronaca/2016/04/02/news/resis-ti_amo_murales_sanita_-136723923/

Di Napoli, G. (2004). *Disegnare e conoscere. La mano, l'occhio, il segno*. Torino: Einaudi.

Dogheria, D. (2015). *Street art. Storia e Controstoria, tecniche e protagonisti*. Milan: Giunti.

Dogheria, D. (2008). Il muro come galleria. *Lo squaderno*, n. 8 - giugno 2008.

Fornaciari, A., (2016). Retrieved July 28, 2020 from https://www.travelonart.com/arte-contemporanea/street-art-di-dozza-itinerario-arte/

Franzoia, E., (2016). Retrieved July 28, 2020 from https://www.abitare.it/it/gallery/design/visual-design/street-artist-trasforma-chiese-gallery/

Garofalo, V. (2019). *Rappresentazione della città: arte urbana a Palermo*. Palermo: 40due Edizioni.

Gianquitto, M., (2019). *Graffitismo e Street Art*. Brescia, Bellavita Editore.

Holy StreetArt, (2020). Retrieved July 28, 2020 from https://holystreetart.altervista.org/hense/

Hopeless Wanderer, (2018). Retrieved July 28, 2020 from https://hopelesswanderer.eu/olhao-tour-scoperta-graffiti/

Imarisio, M. (2019). *Le strade parlano. Una storia d'Italia scritta sui muri*. Segrate: Rizzoli, p. 105.

Kandisky, W. (1926). *Punkt und Linie zu Fläche*. München: Verlag Albert Langen.

La Repubblica (2017). Retrieved July 28, 2020 from http://napoli.repubblica.it/cronaca/2017/05/13/news/ancora_graffiti_a_santa_chiara_esposto_alla_soprintendenza-58728901/

Lubna, S. (2015). Žilda a Napoli. Retrieved July 24, 2020, from http://fragilesfabulae.blogspot.com/

Manco, T. (2002). *Stencil Graffiti*. London: Thames & Hudson.

Mania, P. (2019). *L'atto politico dell'autodistruzione in alcune opere di Street Art*. Cultura&Comunicazione, 15, 18- 22.

Marconi, L., (2014). Retrieved July 28, 2020 from https://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/notizie/arte_e_cultura/2014/5-marzo-2014/memoria-vicoli-pignon-tornato-lavori-napoletani-padre-street-art-2224168120421.shtml

Palestini, C., & Basso, A. (2018). Utopie contemporanee della città fragile. In F. Capano et al. (Eds.), *La Città Altra. Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità*. Napoli: Federico II University Press, fedOA Press.

Pizzo Russo, L. (1992). (Ed.), *Pensieri sull'Educazione artistica di Rudolf Arnheim*. Palermo: Aesthetica, p. 63-64.

Reale, F., (2016). Retrieved July 28, 2020 from https://diarionapoletano.wordpress.com/2016/09/18/graffito-vandalico-sullantico-campanile-della-cappella-dei-pappacoda/

Searle, J. R. (1955). *The Construction of Social Reality.* New York: Free Press (trad. It. La costruzione della realtà sociale (2006), Torino: Einaudi), pp. 49-50.

Serra, C. (2007). *Murales e graffiti: il linguaggio del disagio e della diversità*. Milano: Giuffrè.

Vecchio, N.A. (2017). *A chi appartiene la città? Sulla dialettica fra street art e diritto*. Padova: Primi-ceri.

Zerlenga, O. (2017). Immaginare Napoli oggi. La costruzione a scala urbana dell'immagine visiva. In *IMMAGINI? Image and Imagination between Representation, Communication, Education and Psychology*, Brixen, MDPI, pp. 13.

Zerlenga, O., Forte, F., & Lauda, L. (2018 a). Disegno e periferia come bene comune. In Carlos L. Marcos et alii (Eds.), *De trazos, huellas e improntas* (pp. 1247-1256). Valencia: ByPrint Percom S.L., p. 1247.

Zerlenga, O. (2018 b). Social & cultural sustainability: street art in Naples. In *Beyond all limits; Proceedings Book of the Extended abstracts of International Congress on Sustainability in Architecture, Planning and Design*. Ankara: Çankaya University Press.

Zerlenga, O., Forte, F., & Lauda, L. (2018 c). Street Art in Naples in the territory of the 8th Municipality. In C. L. Marcos (Ed), *Graphic Imprints. The influence of Representation and Ideation Tools in Architecture*. Switzerland: Springer International Publishing.

Zerlenga, O. (2018 d). Social & cultural sustainability: street art in Naples. In *Beyond all limits*, 1, pp. 785-790. Çankaya University.

Zerlenga, O. (2009). *Misure in divenire. Rilievo multidimensionale dei nuovi contesti urbani fra permanenze e contaminazioni*. Napoli: Tipolitografia Giglio.

6 Street Art a Torino: una nuova immagine della città tra continuità storica e disegno urbano
Street Art in Torino: a New Image for the city between Historical Continuity and Urban Survey

Pia Davico, Chiara Devoti

Abstract
Torino è nota agli studiosi sia per il suo profilo barocco, sia per l'immagine industriale offerta con continuità dai primi decenni del XX secolo sino ai tardi anni novanta, poi ampiamente trasformata da processi di rigenerazione urbana. Il primo rappresenta il residuo tangibile dei secoli in cui fu capitale della corte sabauda, il secondo riflette la sua trasformazione in grande città industriale, emblema della '*one company town*'.
Oggi la crisi, l'emergere di una composizione diversa degli abitanti, in parallelo con nuove idee sul ruolo della città, hanno portato a una progressiva trasformazione del profilo urbano, mentre la rigenerazione svolge un ruolo importante e si afferma una consapevolezza progressiva, in cui anche l'arte di strada, con note firme, contribuisce a una tangibile trasformazione degli ambiti storici.
Writers e autori di *murales* stanno gradualmente sostituendo altre forme di arredo urbano, definendo una nuova immagine della città, a volte persino brillante, oppure, al contrario, triste e oscura, ma in ogni caso indizio di una fase rilevante, non meno riconoscibile di quelle ricordate in apertura. Il loro lavoro garantisce carattere a luoghi privi di una identità, spesso modificati da trasformazioni incongrue, diventati *untitled*. Promuovono, infine, con la loro azione – a volte consapevole, in altro casi più spontanea – un'intima connessione tra espressione artistica, architettura e città.

Parole chiave
Street Art, Torino, Immagine urbana, Borghi e borgate storiche, Rilievo urbano.

Abstract
Turin is known to scholars both for its baroque profile and for the industrial image offered continuously from the first decades of the twentieth century until the late nineties, then widely transformed by urban regeneration processes. The first represents the tangible residue of the centuries in which the city was the capital of the Savoy court, the second reflects its transformation into a large industrial city, emblem of the 'one company town'.
Today the crisis, the emergence of a different composition of the inhabitants (i.e. the gentrification), in parallel with new ideas on the role of the city, have led to a progressive transformation of the urban profile, while regeneration plays an important role and a progressive awareness is affirmed, in which even Street Art, with well-known signatures, also contributes to a tangible transformation of historical areas.
Writers and murals authors are gradually replacing other forms of urban furniture, defining a new image of the city, sometimes even brilliant, or, on the contrary, sad and dark but, in any case, indicative of a relevant phase, no less recognizable than those remember at the opening. Their work guarantees character to places without an identity, often modified by incongruous transformations, which have become 'untitled'. Finally, with their action - sometimes conscious, in other cases more spontaneous - they promote an intimate connection between artistic expression, architecture and the city.

Keywords
Street Art, Torino, Urban Image, Historical Boroughs, Urban Survey.

Introduzione

Torino è ben nota alla storiografia tanto per il suo insistito e persistente impianto di capitale barocca (considerato un paradigma per le sedi dell'assolutismo in Europa)[1], tanto per una certa, consolidata, immagine industriale e connotante con continuità il volto urbano dalla fine del XIX secolo sino di fatto alla chiusura del complesso produttivo del Lingotto. Un'immagine in seguito ampiamente trasformata – in certi casi anche con un'urgenza che ha purtroppo cancellato la memoria di una stagione importante per la città, per quanto a tratti scura e opprimente – da processi di rigenerazione urbana. Se la prima immagine rappresenta il residuo tangibile dei secoli in cui fu capitale della corte sabauda, la seconda riflette la sua trasformazione, perduto il ruolo di capitale nazionale, con lo spostamento di questa prima a Firenze (dal 1864) e poi a Roma (dal 1871), in grande città industriale, nuovo riconosciuto emblema in terra italiana della '*one company town*'[2].

Parte integrante del processo di rigenerazione contemporanea, che sovente assume i caratteri, da parte della popolazione, di una vera e propria riappropriazione, è il fenomeno della Street Art, iniziato quasi in sordina e poi viceversa diventato così imponente da aver quasi ormai connotato Torino come città museo a cielo aperto: una sorta di nuova, di fatto, rinascita della città, nota anche a livello internazionale e meta di artisti quotati, sia per la loro arte, sia in altri casi per la vena polemica o l'aperta contestazione.

È importante da subito mettere in luce come – al di là della qualità e della tecnica utilizzate, che sono estremamente diversificate e dipendono non solo dall'artista, ma anche dal luogo in cui si colloca il lavoro, così come la notevole variabilità in termini dimensionali o di caratterizzazione – l'elemento che accumuna gli interventi è la 'tela', ossia la superficie, a scala urbana (muro, serranda, arredo urbano), che viene impiegata. Il risultato finale appare una riprogettazione della superficie stessa e sovente una riappropriazione degli spazi urbani, sia questa operata in forte relazione e continuità o, al contrario, in netto contrasto con il contesto storico. La Street Art – con i suoi intenti e le sue rivendicazioni orgogliosamente sociali – peraltro, offre una trasformazione della superficie urbana che deve fare i conti anche con una certa dose di rischio di effimerità: se infatti non avviene per proposta di laboratori urbani o associazioni locali con l'approvazione e il supporto municipale, la sua permanenza è altamente improbabile. Tuttavia in alcuni contesti ha giocato un ruolo dirompente nel segnalare il disagio di un settore urbano o nell'indicare la via per una ricomposizione di lacerazioni indotte da interventi invasivi.

Introduction

Turin is well known to historiography both for its insisted and persistent Baroque capital assessment (considered a paradigm for the seats of Absolutism in Europe)[1], both for a certain, consolidated, industrial image, continuously connoting the urban face since the end of the XIXth century until the closure of the Lingotto factory. An image that was subsequently widely transformed – in some cases even with an urgency that unfortunately erased the memory of an important season for the city, albeit at times dark and oppressive – by urban regeneration processes. If the first image represents the tangible residue of the centuries in which the city was the capital of the Savoy's court, the second reflects its transformation, having lost the role of national capital, with the movement first to Florence (from 1864) and then to Rome (from 1871), in a large industrial city, a new recognized emblem in Italy of the 'one company town'[2].

An integral part of the contemporary regeneration process, which often takes on the characteristics of a real re-appropriation by the population, is the phenomenon of Street Art, which started almost muted and then vice-versa has become so impressive to almost having connoted Turin as 'open-air city museum': in fact, a sort of rebirth of the city, nown known internationally and a destination for the presence of works by listed artists, both for their art, and in other cases for the polemical streak or the open contestation.

It is important to immediately highlight how – beyond the quality and technique used, which can be extremely diverse and depending not only on the artist, but also on the place where the work is realised, as well as the considerable variability in terms of size or of characterization – the element that unites the interventions is the 'canvas', namely the surface used, on an urban scale (wall, shutter, street furniture). The final result appears as a redesign of the surface itself and often a re-appropriation of the urban spaces, whether this 'new life' is given in a strong relationship and continuity or, on the contrary, in stark contrast to the historical context. Moreover, Street Art –with its proudly social intentions and claims– offers a transformation of the urban area dealing with a certain amount of ephemeral or caducity risk: if, in fact, the artistic intervention does not occur through the proposal of urban laboratories or local associations, with Municipal approval and support, the permanence of the work is highly uncertain. However, in some contexts Street Art has played a disruptive role in underlining the uneasiness of urban districts or in indicating the way for a realignment of lacerations induced by invasive interventions.

Continuità, cesura e ricucitura della matrice urbana: la Street Art e la memoria dei luoghi

La Street Art a Torino si concentra in alcuni settori urbani che, pur mostrando diversità anche consistenti nella loro organizzazione spaziale, sono accomunati invece in modo evidente e morfogenetico dalla loro collocazione, non casuale, all'esterno del tracciato della prima cinta daziaria (1853-1912), ovvero in quelle aree in cui, per ragioni fiscali, l'insediamento appare strettamente legato, sin dall'origine, e per quasi un secolo, al fenomeno industriale e che, più di altre, negli ultimi decenni, in conseguenza dello svuotamento delle industrie, hanno risentito di una perdita d'identità. Questa fascia, in seguito ricompresa entro la seconda cinta daziaria (1912-1930), è il luogo di formazione per elezione delle borgate cittadine, ben distinte dai più antichi borghi – esterni al nucleo consolidato e storicamente nettamente cintato dal sistema della bastionata alla moderna della capitale sabauda – già in larga misura contenuti entro il perimetro della prima cinta[3].

Tuttavia sarebbe riduttivo considerare solo questi tasselli urbani come spazi che richiedono un ripensamento e una ricucitura: sovente vi sono aree ben più storicamente prossime al nucleo di più antica acculturazione che soffrono di perdite di identità, in gran parte in ragione della scomparsa di alcuni tasselli, un tempo parte integrante di una struttura urbana nella quale la pluralità di funzioni, la *mixité* di vocazione, con evidente ricaduta anche sulla *facies* architettonica, era dato costante e assodato. Non solo quindi le borgate, non a caso ormai, nel consistente sviluppo urba-

Continuity, breakdown and sewing of the urban matrix: Street Art and the memory of places

Street Art in Turin is concentrated in some urban areas which, although showing consistent differences in their spatial organization, are instead clearly and 'morpho-genetically' united by their location, not accidental. They lay mainly outside the perimeter of the first duty fence, the *Cinta daziaria* (1853-1912), or in those urban sectors where, for fiscal reasons, the settlement appears closely linked, from the beginning and for almost a century, to the industrial phenomenon and which, more than others, in recent decades, as a consequence of the emptying of industries, have suffered from a loss of identity. This 'belt', later included within the second duty fence (1912-1930), is the place of formation of the townships, well distinct from the oldest villages (or boroughs) external to the consolidated nucleus and historically clearly surrounded by the bastions '*à la moderne*' system of the Savoy capital – already largely contained within the perimeter of the first duty wall[3].

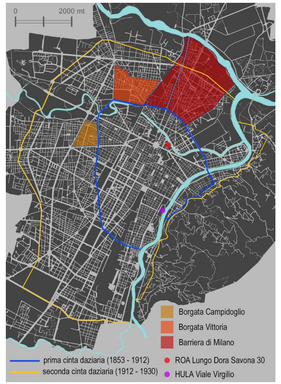
However, it would be an understatement to consider only these urban tiles as spaces that require rethinking and mending: often there are areas much more historically close to the urban downtown suffering from identity losses, largely due to the disappearance of some elements, at one time an integral part of an urban structure. A structure in which the plurality of functions, the so-called vocational *mixité*, with evident impact also on the architectural *facies*, was given as constant and established. Therefore, not only the hamlets or boroughs, in the consistent urban development also defined as '*banlieu proche*', suffer the loss of identity with the loss of

* L'impostazione del contributo, l'abstract, l'introduzione e le conclusioni sono di entrambe le autrici; il paragrafo *Continuità, cesura e ricucitura della matrice urbana: la Street Art e la memoria dei luoghi* è di Chiara Devoti e *Street Art per progetti di riqualificazione urbana* di Pia Davico. Tutte le fotografie di corredo sono di P. Davico, 2020 | *The contribution organisation, the abstract, the introduction and the conclusions are of both authors; paragraph* Continuity, breakdown and sewing of the urban matrix: Street Art and the memory of places *is by Chiara Devoti and* Street Art for urban redevelopment projects *by Pia Davico. All accompanying photographs are by P. Davico, 2020.*

[1] Comoli Mandracci, V. (1999), pp. 349-369.

[2] Babando, B. (1997).

[3] «I termini stessi di "borgo" e "borgata", pur riferiti entrambi a zone esterne al nucleo più antico della città, vengono usati di frequente in modo improprio. Semplificando al massimo [...] i borghi sono antichi insediamenti formatisi nel territorio rurale, mentre le borgate nascono in relazione alle porte della prima cinta daziaria». Davico, P., Devoti, C., Lupo, G. M., Viglino, M. (2014), p. 1 | *"The terms of "borgo" (borough) and "borgata" (township), although both referring to areas outside the oldest part of the city, are frequently used in an improper way. Simplifying as much as possible [...] the boroughs are ancient settlements formed in the rural territory, while the townships are born in relation to the gates of the first city wall": Davico, P., Devoti, C., Lupo, G. M., Viglino, M. (2014), p. 1.*



IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 1. Collocazione in Torino dei murales qui considerati | *Localization, in Turin, of the Street Art works.*

nistico, definite anche *banlieu proche*, soffrono la perdita di identità con il venire meno della funzione industriale, ma anche aree assai più interne e più prossime, anche cronologicamente, alle logiche della città storica, conoscono un progressivo abbandono di spazi dismessi, negletti, destinati rapidamente a involvere nel cosiddetto *untitled* (fig. 1). Un concetto che si muove rapidamente verso la sfida rappresentata da luoghi e spazi con funzioni, usi, o anche percezioni, di indefinitezza, che potrebbero a prima vista apparire come vuoti, ma che in realtà raramente lo sono, caratterizzati invece da segmenti perduti e da un più generale, diffuso, senso di mancanza o incompiutezza[4].

La città, per esempio, ed è il tema specifico che si vorrebbe affrontare in questa sezione, deve in larga misura la sua fondazione e la successiva espansione, anche come capitale dello Stato, alla felice posizione in 'un sito molto acquoso' come avrebbe avuto modo di annotare Michel de Montaigne[5], ossia laddove la pianura è solcata da quattro corsi d'acqua: Po, Dora Riparia, Stura di Lanzo e Sangone. Se gli ultimi due erano relativamente distanti dalla città storica, i primi ne sono stati assai a lungo di fatto i confini naturali. Nessuna meraviglia che le loro sponde siano state, sin dal primo Ottocento, e poi ampiamente nel programma di costruzione della nuova capitale nazionale, oggetto di una sempre più estesa revisione e di processi di appropriazione: in un caso, quello del fiume, con un esteso parco, il Valentino, costruito sull'antica riserva di caccia e sui giardini della residenza fluviale omonima, nel secondo attraverso programmi di rettificazione del corso del torrente – con argini, anche ingegneristicamente eleganti, legati alla figura di Carlo Bernardo Mosca quindi con un ardito ponte a campata unica in pieta – e di lottizzazione estesa anche sulla sponda opposta rispetto alla città. In tempi più recenti questi 'bordi' fluviali hanno sofferto sovente di degrado, nonostante le posizioni estremamente centrali e di sicuro pregio, abbandoni e trascuratezza che quasi parevano indotti dalla stessa presenza fluviale. In entrambi i casi, interventi di Street Art, affidati ad artisti di elevato calibro, hanno indotto se non a una trasformazione compiuta, a un sano recupero della memoria e a un

[4] Santagelo, M., & alii (2019), pp. 79-183. Il tema è stato oggetto di un'ampia ricognizione, a cavallo tra sociologia, urbanistica, geografia e storia urbana, sviluppata da un corposo gruppo di ricerca, sulla scorta di un programma di cofinanziamento della ricerca promosso dal DIST del Politecnico di Torino, del quale ha fatto parte chi scrive | *Santagelo, M., & alii (2019), pp. 79-183. The theme has been the subject of a wide-ranging survey, straddling sociology, urban planning, geography and urban history, developed by a research group, on the basis of a research co-financing program promoted by DIST of the Politecnico di Torino, of which the author was part.*

[5] de Montaigne, M. (1581), III, p. 228.

the industrial function, but even areas, much more internal and closer, also chronologically, to the logics of the historical city, face a progressive abandonment of disused and neglected spaces, destined quickly to involve in the so-called 'untitled' (fig. 1). A concept that moves rapidly towards the challenge represented by places and spaces with functions, uses, or even perceptions, of indefiniteness, which could at first sight appear as empty, but which in reality are rarely, characterized instead by lost segments and by a more general, widespread, sense of lack or incompleteness[4].

The city, for example, and this is the specific theme that we would like to address in this section, owes its foundation and subsequent expansion, also as capital of the State, to a happy position in 'a very watery site' as it would have had way of writing down Michel de Montaigne[5]. Its position is where the plain is crossed by four rivers: Po, Dora Riparia, Stura di Lanzo and Sangone. If the last two were relatively distant from the historic city, the first two, on the contrary, were in fact for very long time the natural boundaries. No wonder that their banks have been, since the early nineteenth century, and then widely in the formation program for the new national capital, subject to ever more extensive revision and appropriation processes: in one case, the banks of the river, were reorganised with an extensive public park, the Valentino, built on the ancient hunting reserve and on the gardens of the fluvial Residence of the same name, in the second through programs to rectify the course of the torrent Dora – with embankments, also engineeringly elegant, linked to the figure of Engineer Carlo Bernardo Mosca and then with a bold bridge with a single span in stone – and with an allotment even on the opposite side from the city. In more recent times these river 'edges' have often suffered from degradation, despite the extremely central and certainly valuable positions, abandonments and neglect that almost seemed to be induced by the same river presence. In both cases, Street Art interventions, entrusted to high caliber artists, have led, if not to a complete transformation, to a healthy recovery of memory and to a consistent rethinking of the nature of the places. In one case, the artist's choices – cultivated – have so evidently stirred the urban conscience as

consistente ripensamento della natura dei luoghi. In un caso poi, le scelte – colte – dell'artista hanno talmente smosso la coscienza urbana da ingenerare qualche protesta, indicando appieno la forza dell'arte urbana come fenomeno sociale e culturale oltre che artistico.

Si tratta in particolare di un intervento di estese dimensioni che occupa l'intera parete cieca, in mattoni paramano, di un edificio di servizi, realizzazione architettonica della fine degli anni Settanta, con il suo affaccio principale sul corso della Dora (lungo Dora Savona) e il fianco rivolto direttamente verso uno dei ponti di attraversamento del corso d'acqua (ponte del Regio Parco). Per tutta l'altezza della parete si sviluppa il grande, raffinatissimo nel suo segno nero, quasi si trattasse di un tratto a china, inquietante profilo di una donnola, che – erta su un montarozzo di scheletri di topi – ne tiene per la coda uno ancora vivo e squittente (fig. 2). Opera del noto artista belga ROA, attivo prevalentemente in tutta Europa e negli Stati Uniti, specializzato nella fauna selvatica e urbana (non stupisce dunque la perfetta conoscenza dei ratti che infestano i tratti urbani dei fiumi), reca il titolo esplicito, quasi didascalico, di *Donnola* (2010), e ricorda da vicino per il tratto di profilo – che pare essere quello a lui preferito – altri suoi lavori, notissimi, tra cui un ratto che sbuca da un muro di mattoni (titolo *Rat*) a East London, ma anche una serie di volatili, tra cui uno (sempre su un muro cieco di mattoni), a Katowice in Polonia, di cui si offre anche la sezione anatomica, quasi una tavola da manuale veterinario, e l'inquietante rapace (probabilmente un nibbio) appollaiato su una collina di teschi di ossi di diversi animali, nuovamente su un muro di mattoni, a Peckham, South London, ma soprattutto il grande tasso (*The Badger*) dipinto sul muro che regge una scala urbana a collegare due diversi livelli stradali, di cui in particolare l'inferiore è nuovamente un *waterfront,* a Botkyrka, nella contea di Stoccolma, in Svezia.

Da una parte la superficie, il muro cieco di mattoni, che pare essere la sua 'tela' congeniale, dall'altra il collegamento diretto tra l'animale e la posizione urbana, a Torino il lungo Dora, sono elementi connotanti l'artista. Le specie animali raffigurate, poi, – il ratto, veicolo di infezioni e per

to generate some protests, fully indicating the strength of urban art as a social and cultural as well as artistic phenomenon.

In particular, the consideration refers to an extensive dimensions intervention that occupies the entire blind wall, made of handguard bricks, of a social building, an architectural construction of the late seventies, facing by the principal facade the course of the Dora (lungo dora Savona) and the side looking directly towards one of the bridges crossing the waterway (Ponte del Regio Parco). Throughout the height of the wall, the large drawing develops, very refined with its black sign, almost as if it were a china line, the disturbing profile of a weasel, which – standing on a mound of mice skeletons – holds one of them, still alive and squealing, by its tail (fig. 2). Work of the well-known Belgian artist ROA, active mainly throughout Europe and the United States, specialized in wildlife and urban (therefore the perfect knowledge of rats that infest the urban stretches of rivers is not surprising), bears the explicit, almost didactic, title of *Weasel* (2010), and remembers closely for the profile – which seems to be his favourite – his other well-known works, including a rat that pops out of a brick wall (title *Rat*) in East London, as well as also a series of birds, including one (always on a blind wall of bricks), in Katowice in Poland, which also offers the anatomical section, almost a veterinary textbook, and the disturbing bird of prey (probably a kite) perched on a hill of bone skulls of different animals, again on a wall of brick, in Peckham, South London, but above all the great badger (*The Badger*) painted on the wall that holds an urban staircase connecting two different street levels, of which in particular the lower is again a waterfront, in Botkyrka, in the county of Stockholm, in Sweden.

On one side the surface, the blind brick wall, which seems to be its congenial 'canvas', on the other hand the direct connection between the animal and the urban position, in Turin the whaterfront of torrent Dora, are elements connoting the artist. The animal species depicted, then horrible havoc the rat, a vehicle of infections and by definition dirty, and, to make them 'horrible havoc', the weasel, the natural enemy of rodents, who loves river banks and does not mind urban settlements – are an emblem for ROA of an ecological alternative to more invasive pest control systems.

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 2. ROA, 2010, *Donnola*, lungo Dora Savona 30 | *ROA, 2010,* Weasel, *lungo Dora Savona 30.*

IN ALTO E A PAG. 133 | *ON TOP AND ON PAGE 133:*
Figg. 3-4. Hula, 2018, *Goal 6 Clean Water and Sanitation*, viale Virgilio, accanto al fronte sul Po del Castello del Valentino | *Figs. 3-4. Hula, 2018, Goal 6 Clean Water and Sanitation, viale Virgilio, next to Castello del Valentino waterfront facing river Po.*

definizione sporco, e, a farne 'orribile scempio' la donnola, nemico naturale dei roditori, che ama gli argini fluviali e non disdegna gli insediamenti urbani – sono un emblema per ROA di una alternativa ecologica a sistemi più invasivi di lotta alle colonie infestanti.
Il secondo caso è ancora su una parete cieca di mattoni, che occupa un fianco dell'edificio dell'Orto Botanico torinese. Il giardino insiste su di una porzione del parco della residenza fluviale del Valentino, ceduta già nel 1730 da Vittorio Amedeo II di Savoia all'Università per divenire giardino dei semplici, e oggi godibile nella sua riorganizzazione ottocentesca, con palazzina neoclassica rivolta col fronte principale al castello, ma col fianco, e in particolare con un'appendice, lasciata al grezzo, faccia al fiume Po.
Il grande murale che la ridefinisce fa parte di un ciclo di 18 opere – tutte di noti street artist – parte del progetto, *TOward 2030.What are you doing?*, promosso dalla Città metropolitana, dalla Lavazza, tra le maggiori imprese urbane e internazionali, con sede storica a Torino, e da ASVIS (Alleanza Italiana per lo Sviluppo Sostenibile), a partire dal 2018. Ognuna delle opere, più la zero, che è di fatto la promozione, fa riferimento a uno dei 17 *Sustainable Development Goals* prefigurati dall'UNESCO; in particolare quella al Valentino si riferisce al *goal 6* (*Clean Water and Sanitation*). Hula (al secolo Sean Yoro, nativo di Ohau, nelle Hawaii, ma trapiantato a Brooklyn, New York), che ha fatto della Street Art in condizioni 'acquatiche', ossia presso corsi e specchi d'acqua, ma anche a pelo dell'acqua, il suo segno distintivo, ha qui scelto, in evidente, stretto, legame con il corso del fiume, di rappresentare un volto, di colore azzurro, che sembra emergere dalla materia fluida, oppure sciogliersi in essa, come dimostra la parte inferiore mancante e di fatto sgocciolante, posto sullo spigolo del muro di mattoni, e contrassegnato da due onde parallele turchesi sulla guancia, dei simboli polinesiani chiamati *Lau Hala* (da cui il titolo dell'opera), che richiamano il principio di unità (figg. 3-4).
I due interventi, diversissimi per impostazione, al di là del tema in qualche misura ecologico, sono estremamente interessanti per posizione e legame con la componente idrica,

The second case is still on a blind brick wall, which occupies one side of the Turin Botanical Garden building. The garden insists on a portion of the park of the Valentino fluvial Residence, already ceded in 1730 by Vittorio Amedeo II of Savoy to the University to become a Simple Garden, and today enjoyable in its nineteenth-century reorganization, with a neoclassical building facing with its main front to the Castle, but with the side, and in particular with an appendix, left unfinished, facing river Po.
The large mural that redefines the surface is part of a cycle of 18 works – all proposed by well-known street artists – part of the project entitled *TOward 2030.What are you doing?*, promoted by the metropolitan city, by Lavazza Coffee, among the major urban and international companies, with historical headquarters in Turin, and by ASVIS (Italian Alliance for Sustainable Development), inaugurated in 2018. Each of the works, plus the zero, which is actually the promotion, refers to one of the 17 SDG, Sustainable Development Goals, prefigured by the UNESCO; in particular that to Valentino refers to *goal 6* (*Clean Water and Sanitation*). Hula (aka Sean Yoro, a native of Ohau, Hawaii, but transplanted to Brooklyn, New York), who uses to paint Street Art in 'aquatic' conditions, that is, near courses and ponds, but also on the surface of the water, as his distinctive sign, has chosen here, in evident close connection with the course of the river, to represent a face, blue in colour, which seems to emerge from the fluid matter, or dissolve in it, as shown by the missing lower part and in fact dripping, placed on the edge of the brick wall, and marked by two parallel turquoise waves on the cheek, Polynesian symbols called *Lau Hala* (hence the title of the work), which recall the principle of unity (figg. 3-4).
The two interventions, very different in setting, beyond the somewhat ecological theme, are extremely interesting in terms of position and link with the water component, that river and torrents system marking the city not only as a constant element, but openly being the origin of precise urbanistic choices, starting from the location of the settlement, since the origin of the Roman colony[6]. This connection, which still appeared substantial during the nineteenth century and which pushes from the already mentioned works for river

quel sistema di fiume e torrenti che appare per la città non solo elemento costante, ma apertamente origine di precise scelte urbanistiche, a cominciare da quella della posizione dell'insediamento, sin dall'origine della colonia romana[6]. Questa connessione, che ancora nel corso del XIX secolo appariva sostanziale e che spinge alle già ricordate opere di regimentazione fluviale, alla creazione di passeggi e a un ben preciso allestimento delle sponde, è apparsa assai più labile nei decenni successivi, con estesi abbandoni all'incuria, un inquinamento sempre più accentuato della risorsa idrica e una sostanziale 'disaffezione'. Il grande merito delle opere prese in considerazione risiede quindi in un efficace promemoria, che sprona a non dimenticare i legami profondi tra settori di città e impianto urbano complessivo.

Street Art per progetti di riqualificazione urbana

Infatti, nell'ampio scenario di opere progettate o spontanee presenti a Torino, che costituiscono una sorta di *fil rouge* che unisce il centro alle zone più o meno periferiche, è interessante porre l'attenzione a casi capaci di coinvolgere interi settori in fenomeni di riqualificazione a scala urbana; qui la Street Art si è posta, e si pone, come strumento propulsore per convertire degrado e abbandono in una nuova identità, dando voce ai suoi abitanti. Guidati da interventi sul territorio che hanno visto la collaborazione tra istituzioni comunali, enti e associazioni private, movimenti culturali e iniziative guidate dagli stessi abitanti mostrano vari interessanti 'utilizzi' della Street Art in progetti di riqualificazione urbana. In tutti, il rapporto tra l'arte, i suoi significati, i disegni e i colori, l'architettura e gli spazi aperti è molto stretto, generando configurazioni ambientali uniche nel loro genere, capaci di trasformare luoghi di per sé anonimi o degradati in curiosi e talvolta spettacolari scenari.

Considerando la già richiamata fascia di sviluppo oltre la prima cinta daziaria (1853-1912), l'esempio più consolidato è quello che nobilita il nucleo originario della borgata Campidoglio, con le opere del Museo d'Arte Urbana, oggi conosciuto come MAU. Un percorso d'arte permanente all'aperto si dipana all'interno del nucleo storico di case

regimentation, to the creation of promenades and to a precise arrangement of the banks, appeared much more fragile in the following decades, with extensive abandonment to neglect, an increasingly accentuated pollution of the water resource in relation to a substantial 'disaffection'. The great merit of the works taken into consideration therefore lies in an effective reminder, which spurs us not to forget the deep links between city sectors and the overall urban layout.

Street Art for urban redevelopment projects

In fact, in the wide scenario of planned or spontaneous works present in Turin, which constitute a sort of *fil rouge* connecting the centre to more or less peripheral areas, it is interesting to pay attention to cases capable of involving entire sectors in redevelopment phenomena on an urban scale; here Street Art stands as a driving force to convert degradation and abandonment into a new identity, giving voice to the districts inhabitants. Guided by interventions in the area that have seen the collaboration between municipal institutions, private associations, cultural movements and initiatives led by the inhabitants themselves, these initiatives show various interesting 'uses' of Street Art in urban redevelopment projects. In all, the relationship between art, designs and colours, architecture and open spaces is very close, generating unique environmental configurations, capable of transforming anonymous or degraded places into curious and sometimes spectacular scenarios.

Considering the aforementioned range of urban development beyond the first duty fence (1853-1912), the most consolidated example ennobles the original nucleus of *Campidoglio* township, with the works of the Urban Art Museum, now known as MAU. A permanent outdoor art path unfolds within the historic core of low and narrow houses between cobbled streets that characterizes the first settlement sector and which today preserves the atmosphere of a country. This character is marked mainly by the contrast with the surrounding urban structure, as the result of project with larger urban blocks and general wider extensions designed by the major roads connecting the 'new city' to the centre[7]. Today, that small nucleus

[6] Cresci Marrone, G. (1997), pp. 135-185.

[7] Per la struttura dell'insediamento il riferimento è ancora a: Davico, P., Devoti, C., Lupo, G. M., Viglino, M., (2014), pp. 288-303 | *For the structure of the settlement, the reference is still to: Davico, P., Devoti, C., Lupo, G. M., Viglino, M., (2014), pp. 288-303.*

[8] Il progetto artistico, che oggi vanta oltre centosettanta opere murarie, è stato guidato sin dall'inizio dal Direttore artistico Edoardo Di Mauro | *The artistic project, which today boasts over one hundred and seventy masonry works, was guided from the beginning by the artistic director Edoardo Di Mauro.*

[9] A Torino, in cui il fenomeno dei borghi e delle borgate è stato fondamentale nella strutturazione della città, esistono alcuni casi in cui, impropriamente, alcune borgate sono comunemente dette 'borgo'. Tuttavia, esiste una differenza spesso ignorata, ben rimarcata nel contesto di un'ampia ricerca. Ancora Davico, P., Devoti, C., Lupo, G. M., Viglino, M., (2014), p. 11 | *In Turin, where the phenomenon of boroughs and township has been fundamental in the structuring of the city, there are some cases in which, improperly, some townships are commonly called 'boroughs'. However, there is a difference often ignored, well marked in the context of extensive research. Again Davico, P., Devoti, C., Lupo, G. M., Viglino, M., (2014), p. 11.*

[10] Qui se ne citeranno solo alcune. Per la carrellata completa: http://www.museoarteurbana.it/ | *Here only a few will be mentioned. For the complete overview: http://www.museoarteurbana.it/.*

basse e strette tra strade lastricate che caratterizza il settore del primo insediamento e che oggi conserva l'atmosfera di un paese, un carattere marcato dal contrasto con la struttura urbana circostante, frutto degli ampliamenti a maglie più ampie e disegnate dai grandi assi stradali di collegamento tra la 'città nuova' e il centro[7]. Oggi, quel piccolo nucleo è l'esempio riuscito di un ampio lavoro iniziato nei primi anni novanta, in cui il filo conduttore della Street Art ha accompagnato le scelte indirizzate alla riqualificazione ambientale di un settore urbano trasandato a causa dello scarso riconoscimento dei suoi valori identitari. L'ampio e ambizioso progetto, riuscitissimo, ha coinvolto esperti della riqualificazione urbana insieme agli stessi cittadini e dal 1995 protagoniste sono le numerose opere che compaiono sui fronti degli edifici, personalizzando l'ambiente e vivacizzandolo con disegni, colori ma anche significati[8].

Camminando lungo le strade della borgata (detta comunemente borgo Campidoglio)[9] si coglie un'atmosfera accogliente, a dimensione d'uomo, mentre le opere artistiche arredano come i quadri di un salotto aperto a tutti, comparendo in modo più o meno esplicito sulle superfici dei fronti, così come all'interno delle cornici di finestre tamponate o su muri divisori, incuriosendo lo spettatore che ricerca in ogni scorcio la sorpresa di opere artistiche molto diverse tra loro, ma che manifestano lo stile proprio del loro autore[10]. Tra le più vecchie, ormai parte integrante dell'ambiente, è quella di Alessandro Rivoir del 1995, in cui un grande pavone azzurro si staglia su campiture geometrizzate dalle tinte forti, ridefinendo l'intero fianco di una casa (fig. 5). Ancora tra i primi è il murale di Enzo Bersezio del 1998 (rielaborato nel 2006), in cui l'articolazione pittorica si fonde con le forme e i colori dell'architettura, insinuandosi all'interno di una finestra o oltrepassandone un'altra, in un interessante dialogo visivo tra elementi materiali e fittizi. Viceversa, rappresentativo dei molti murales presenti all'interno di cornici architettoniche è quello di Luigi Presicce del 1998, in cui un volto azzurro pare affacciarsi, in un'immagine carica di espressività (fig. 6). Una espressività che si ritrova con

IN ALTO | *ON TOP*
Fig. 5. Alessandro Rivoir, 1995, senza titolo, via Locana 35 | *Alessandro Rivoir, 1995, Untitled, via Locana 35.*

is the successful example of a large work started in the early nineties, in which the guiding thread of Street Art accompanied the choices addressed to the environmental requalification of a scruffy urban sector due to the poor recognition of its identity values. The large and ambitious project, very successful, involved urban redevelopment experts together with the citizens themselves and since 1995 the protagonists are the numerous works that appear on the fronts of the buildings, personalizing the environment and livening it up with designs, colours but also senses[8].

Walking along the streets of the township (commonly called *Borgo Campidoglio*)[9] the visitor can feel a welcoming atmosphere, on a human scale, while the artistic works furnish like the paintings of a living room open to all, appearing more

toni più marcati nell'opera di Gianluca Nibbi del 2000: la gestualità delle mani che coprono il viso e l'intensità dello sguardo coinvolgono emotivamente lo spettatore, diventando le protagoniste indiscusse della scena urbana (fig. 7). Con un ampio sviluppo lungo il muro che costeggia il fianco della storica chiesa di Sant'Alfonso (uno dei riferimenti iconici della borgata)[11] è il murale di Orma il viandante, Kasy 23, Sisterflash, 2 the piccis, del 2014; ancora una volta è qui protagonista l'espressione della bimba che soffia su un'imbarcazione, in un mare che prende vita in un alternarsi di sinuosità e geometrie (fig. 8).
L'esempio coordinato di Campidoglio[12] si distingue tuttavia dai casi successivi, in cui la Street Art si manifesta attraverso la convivenza tra esempi pianificati e altri decisamente spontanei, collocati entro l'ampia fascia del tessuto torinese a mezzanotte, che vede in continuità (da est a ovest) le aree dell'odierno Parco Dora (già industria Teksid), di Borgata Vittoria e di Barriera di Milano, comprese tra le due ex cinte daziarie. Sono parti di città segnate da decenni dalla dismissione e dall'abbandono dei complessi industriali, a cui tuttavia la città sta indirizzando numerosi interventi. È quanto emerge già nel rapporto *Periferie 1997/2005*, pubblicato dopo la fase iniziale, a cui si dà voce attraverso le parole dell'allora sindaco Sergio Chiamparino: «Torino ha attraversato, tra gli anni cinquanta e i primi anni settanta, un ventennio di crescita incontrollata e abnorme. La popolazione è più che raddoppiata […]. Il bisogno di case fece costruire in gran fretta i grandi quartieri popolari della periferia, che riempivano gli spazi vuoti tra il centro e le case sorte attorno alle barriere daziarie e alle fabbriche. Chi parlava allora di quartieri dormitorio forse aveva ragione. Ma nel tempo queste parti di città, inizialmente avulse dal contesto nel quale si erano inserite, si sono confuse in una osmosi di persone, attività, percorsi. Se oggi non si può più parlare delle periferie come di isole spersonalizzate, molto resta da fare per migliorarne la vivibilità, far crescere la socialità, ripensare gli spazi pubblici in funzione della nuova realtà economica e sociale della nostra città,

or less explicitly on the surfaces of the fronts, as well as inside the frames of buffered windows or on dividing walls, intriguing the viewer who seeks in every glimpse the surprise of very different artistic works, manifesting their author's style[10]. Among the oldest, now an integral part of the environment, is that of Alessandro Rivoir from 1995, in which a large blue peacock stands out on geometrical backgrounds with strong hues, redefining the entire side of a house (fig. 5). Still among the first, is the mural by Enzo Bersezio of 1998 (reworked in 2006), in which the pictorial articulation merges with the shapes and colours of the architecture, insinuating itself inside one window or passing another, in an interesting visual dialogue between material and fictitious elements. On the other hand, representative of the many murals present within architectural frames is that proposed by Luigi Presicce from 1998, in which a blue face seems to appear, in an image full of expressiveness (fig. 6). An expressiveness that is found in more pronounced tones in Gianluca Nibbi's work from 2000: the gestures of the hands covering the face and the intensity of the gaze emotionally involve the viewer, becoming the undisputed protagonists of the urban scene (fig. 7). With a wide development along the wall that runs alongside the side of the historic church of Sant'Alfonso (one of the iconic references of the township)[11] is the mural of Orma il viandante, Kasy 23, Sisterflash, 2 the piccis, from 2014; here again the protagonist is the expression of the girl blowing on a boat, in a sea that comes to life in an alternation of sinuosity and geometry (fig. 8). The coordinated example of *Campidoglio*[12] differs however from subsequent cases, in which Street Art manifests itself through the coexistence between planned and decidedly spontaneous works, located within the wide belt of Turin pattern in the North area, in which (from the east to the west) are localed the areas of today's *Parco Dora* (formerly Teksid industry), *Borgata Vittoria* and *Barriera di Milano*, included between the two former city limits. They are parts of the city marked for decades by the divestment and abandonment of industrial complexes, to which, however, the Municipality is addressing numerous interventions. This is what already emerges in the report *Periferie 1997/2005*, published after

in una visione multicentrica e non radiale del territorio e delle sue funzioni. Per questo oggi lavoriamo per superare l'equazione 'periferie uguale degrado'»[13]. Ed è proprio la progettazione dello spazio pubblico che vede la Street Art protagonista dell'intervento di trasformazione dell'ampia area dell'ex fabbrica Teksid in corso Mortara, la cui lunga articolazione con camminamenti e aree per l'incontro è fortemente caratterizzata dalla convivenza tra gli scheletri della struttura industriale e i disegni e colori di opere di artisti più o meno famosi, di *graffiti writings* e *tags*. È un luogo che ha assunto un grande fascino per l'originalità degli scorci che propone, alternando la decadenza di ampi muri in cemento armato, pilastri e travature metalliche, alle riconversioni scenografiche con tinte generalmente accese. Circondata da aree da poco trasformate dal progetto della Spina, che ha sovradimensionato il contesto, l'intervento risulta isolato e autoreferenziale. Tra le varie opere che lo connotano non si può non citare *Eroica. Eroi noti e ignoti. Dal Risorgimento il futuro* di Daniele

the initial phase, which is voiced through the words of the then mayor Sergio Chiamparino: "Turin has gone through, between the fifties and the early seventies, twenty years of uncontrolled and abnormal growth. The population has more than doubled [...]. The need for houses made the large popular neighborhoods of the suburbs quickly build, filling the empty spaces between the centre and the houses built around the customs barriers and factories. Those who spoke of dormitory quarters then were probably right. But over time these parts of the city, initially detached from the context in which they were inserted, became confused in an osmosis of people, activities, paths. If today we can no longer speak of the suburbs as depersonalized islands, much remains to be done to improve their liveability, to grow sociality, to rethink public spaces according to the new economic and social reality of our city, in a multicentre and non-centric vision, radial of the territory and its functions. This is why today we work to overcome the equation 'suburbs equal degradation'"[13]. And it is precisely the design of the public space that promotes

A PAG. 136 | *ON PAGE 136:*
Fig. 6. Luigi Presicce, 1998, senza titolo, via Balme 24 (in alto) | *Luigi Presicce, 1998, Untitled, via Balme 24 (on top).*
Fig. 7. Gianluca Nibbi, 2000, senza titolo, via Rivara 36 (in basso) | *Gianluca Nibbi, 2000, Untitled, via Rivara 36 (on bottom).*

A SINISTRA | *ON THE LEFT:*
Fig. 8. Orma il viandante, Kasy23, Sisterflash, 2 the piccis, 2014, senza titolo, corso Tassoni 39B | *Orma il viandante, Kasy23, Sisterflash, 2 the piccis, 2014, Untitled, corso Tassoni 39B.*

[11] Progetto ing. Giuseppe Gallo, dal 1893 | *Design by Enginner Giuseppe Gallo, since 1893.*

[12] Al prevalente intervento del MAU in Campidoglio si sono affiancate negli anni numerose altre attività artistiche, abbinate spesso al coinvolgimento sociale, volute e guidate dagli stessi abitanti. Tra le varie è interessante il progetto 'Panchine d'autore' che, tra il 2010 e il 2014, ha decorato quelle di piazza Moncenisio (uno dei cuori della borgata) con riferimento ai protagonisti dell'arte del Novecento | *Over the years, the main intervention of the MAU in Campidoglio has been accompanied by numerous other artistic activities, often combined with social involvement, desired and guided by the inhabitants themselves. Among the various projects, the* Panchine d'Autore *('Author's Benches') project is interesting which, between 2010 and 2014, decorated those in Piazza Moncenisio (one of the hearts of the township) with reference to the protagonists of twentieth century art.*

[13] *Periferie 1997/2005*, p. 7

Fissore, del 2011, che trae origine dal suo ciclo pittorico *Eroi* (1985-2011), realizzata per i centocinquant'anni dell'Unità d'Italia (figg. 9-10). Composta da ampi dipinti in sequenza su più setti murari per 250 metri di sviluppo, è un'opera carica di riferimenti e simbolismi, in cui dodici eroi noti e tre ignoti sono descritti attraverso una grafica che ne sintetizza i caratteri, in un gioco cro-

Street Art as the protagonist of the transformation of the large area of the former Teksid factory in Corso Mortara, whose long articulation with walkways and meeting areas is strongly characterized by the coexistence between the skeletons of the industrial structure and the lines and colours of works by more or less famous artists, graffiti writings and tags. It is a place that has taken on a great charm due to the originality of the glimpses

A PAG. 138 E IN ALTO | *ON PAGE 138 AND ON TOP:*
Figg. 9-10. Daniele Fissore, *Eroica. Eroi noti e ignoti. Dal Risorgimento al futuro*, 2011, Parco Dora | *Figs. 9-10. Daniele Fissore*, Eroica. Known and unknown heroes. From the Risorgimento to the future, *2011, Parco Dora.*

IN ALTO | *ON TOP*
Fig. 11. Piove, *Battito decostruttivista*, 2016, Parco Dora (a sinistra) | *Piove, Deconstructivist beat, 2016, Dora Park (on the left).*
Fig. 12. Ludwig Dolo, Max Gatto, XTRM, 2015, *Omaggio a Bobby Sands*, Parco Dora (a destra) | *Ludwig Dolo, Max Gatto, XTRM, 2015,* Tribute to Bobby Sands, *Dora Park (on the right).*

matico prevalente di rossi e blu. Le manifeste capacità artistiche dell'autore e l'ampio sviluppo la rendono un caposaldo per il parco, dominante anche sui colori sgargianti dei molteplici graffiti, perlopiù di sconosciuti, che la circondano nella parte inferiore del muro.
Altrettanto raffinato è l'intervento *Battito decostruttivista* di Piove, del 2016, giocato con forme geometriche riconducibili a lettere che si espandono verso l'esterno (fig. 11). L'abbinamento tra la composizione d'insieme e le sfumature che ne dilatano i contorni crea un equilibrio volutamente instabile, che acquisisce una forza dinamica, mentre l'uso sapiente di acrilici a rullo e spray genera una ricercata espressività cromatica, in grado di creare profondità volumetrica alla composizione: quando la si guarda, non si crederebbe di essere di fronte a un muro di contenimento, ma pare di essere in un museo.
Meno raffinato pittoricamente, ma geniale nella sua originale tridimensionalità, e carico di simbolismi e significati, è *Omaggio a Bobby Sands*, di Ludwig Dolo, Max Gatto e del basco XTRM, del 2015 (fig. 12). Dedicato it offers, alternating the decadence of large reinforced concrete walls, pillars and metal beams, with scenographic reconversions using generally bright colours. Surrounded by areas recently transformed by the Spina project, which oversized the context, the intervention is isolated and self-referential. Among the various works that characterize it, it's impossible failing to mention *Eroica. Known and unknown heroes. From the Risorgimento the future* of Daniele Fissore, of 2011, which originates from his pictorial cycle *Eroi* (1985-2011), created for the 150th anniversary of the Unification of Italy (figg. 9-10). Composed of large paintings in sequence on several walls for 250 meters of development, it is a work full of references and symbolisms, in which twelve known and three unknown heroes are described through lines that summarize their characters, in a prevalent chromatic game of reds and blues. The author's manifest artistic skills and extensive development make it a cornerstone for the park, also dominating the bright colours of the many graffiti, mostly unknown, that surround it at the bottom of the wall. Equally refined is the intervention by Piove entitled *Battito*

all'attivista nord-irlandese per i diritti civili, il murale si articola coniugando parti dipinte sulle quattro torri di raffreddamento dell'ex acciaieria Vitali e sul muro che da un lato le fronteggia, attraverso una continuità visiva in profondità. Quest'impostazione originale crea un'opera tridimensionale, in cui i quattro volumi divengono la parte emergente di un boccale di birra e di tre cappelli a cilindro che, nella configurazione piana, propongono numerosi simboli densi di significati. È un omaggio alle quattro stagioni della sua vita, con chiari riferimenti iconici a pace, fortuna, libertà, tolleranza, e con rimandi cromatici, come dimostrano i colori irlandesi e dell'arcobaleno. Questo creativo legame tra i frammenti della passata stagione industriale radicata nel luogo e l'originalità dello sfruttarne giocosamente i volumi dal forte impatto visivo, rende quest'opera un altro ineludibile riferimento per il Parco Dora, al di là della notorietà dei suoi autori[14].
Il fenomeno che lega la Street Art al coinvolgimento sociale a varie scale (dalla Città a enti e associazioni al singolo cittadino) è ben presente anche nel settore a oriente del Parco Dora, nell'ambito urbano riconducibile alla borgata Vittoria, la cui storia permane, radicata nelle strade e nel costruito, così come nella sua gente. Il luogo, pur avendo subito i mutamenti della fase post-industriale, ha mantenuto parte del carattere identitario, che si riscontra nei segni materiali della sua storia, nella convivenza tra edifici e modelli molto vari della struttura urbana, frutto delle sue fasi di formazione e saturazione. Nelle sue strade, alcune di piccola dimensione, si incontrano infatti bassi fabbricati e case con distribuzione a ballatoio, così come eleganti palazzine, accostati ai volumi incombenti delle fabbriche sorte in prossimità del canale Ceronda, o ancora edifici per servizi alla comunità che, negli anni del maggior sviluppo della borgata, erano tra i protagonisti di un nuovo *welfare*[15].
Questa borgata, che nella sua disomogeneità permane fedele alla sua storia, dal 2009 ha iniziato un processo di riqualificazione con un intervento comunale di arredo urbano, amplificato già dall'anno successivo con il murale *decostruttivista* (Deconstructionism Beat), from 2016, played with geometric shapes referable to letters that expand outwards (fig. 11). The combination of the overall composition and the nuances that dilate the contours create a deliberately unstable balance, which acquires a dynamic strength, while the skilful use of roller and spray acrylics generates a refined chromatic expressiveness, capable of creating volumetric depth to the composition: looking at it, nobody would image to be in front of a retaining wall, thinking to be instead in a museum.
Less pictorially refined, but ingenious in its original three-dimensionality, and full of symbolisms and meanings, is *Homage to Bobby Sands*, by Ludwig Dolo, Max Gatto and the Basque XTRM, from 2015 (fig. 12). Dedicated to the Northern Irish civil rights activist, the mural is articulated by combining painted parts on the four cooling towers of the former Vitali steel mill and on the wall that on one side faces them, through a deep visual continuity. This original setting creates a three-dimensional work, in which the four volumes become the emerging part of a mug of beer and three top hats which, in the flat configuration, offer numerous symbols full of meanings. It is a tribute to the four seasons of his life, with clear iconic references to peace, luck, freedom, tolerance, and with chromatic references, as shown by the Irish and rainbow colours. This creative link between the fragments of the past industrial season rooted in the place and the originality of playfully exploiting its volumes with a strong visual impact, makes this work another unavoidable reference for the Dora Park, beyond the fame of its authors[14].
The phenomenon that links Street Art to social involvement at various scales (from the City to Entities and Associations to the individual citizen) is also present in the east sector of the Dora Park, in the urban area attributable to Vittoria township, whose history remains, rooted in the streets and in the built, as well as in its people. The place, despite having undergone changes in the post-industrial phase, has retained part of its identity character, which is foundable in the material signs of its history, in the coexistence between buildings and very varied models of the urban structure, the result of its formation and saturation. In its streets, some very narrow, there are in fact

[14] *Omaggio a Bobby Sands* è un progetto dell'Associazione *Fiori di ciliegio* in collaborazione con *Artefatti*. Così come molte altre manifestazioni, di artisti noti o alle prime armi, l'opera è stata promossa da associazioni che sul territorio propongono iniziative d'arte, sia per progetti di riqualificazione urbana sia per il miglioramento sociale delle fasce più disagiate della popolazione locale | *Tribute to Bobby Sands is a project of the* Cherry Blossom *Association in collaboration with* Artifatti. *Like many other events, by well-known or novice artists, the work was promoted by associations that offer art initiatives in the area, both for urban redevelopment projects and for the social improvement of the most disadvantaged sectors of the local population.*

[15] Per un approfondimento: Davico, P., Devoti, C., Lupo, G. M., Viglino, M. (2014), pp. 404-415 | *For further information: Davico, P., Devoti, C., Lupo, G. M., Viglino, M. (2014), pp. 404-415.*

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 13. Mauro Fassino, 2010, senza titolo, via Giachino 53 (a sinistra) | *Mauro Fassino, 2010, Untitled, via Giachino 53 (on the left).*
Fig. 14. Corn79, 2015, senza titolo, via Salvini angolo via Giachino (a destra) | *Corn79, 2015, Untitled, via Salvini at the corner with via Giachino (on the right).*

di Mauro Fassino, vincitore del bando pubblico 'Colori d'arte' promosso dalla Fondazione Contrada (fig. 13). La sua opera si staglia sul fianco della Casa Hänhel, caratterizzando uno dei poli nodali (un tempo sede di numerosi opifici) con un enorme piccione rintanato in una falsa nicchia, in un riferimento esplicito alla migrazione e al desiderio di avere un 'nido', che ha coinvolto buona parte degli abitanti della zona. L'opera rappresenta il preludio di una stagione artistica in rapida espansione: a poca distanza si incontra infatti il fronte dipinto da Corn79 nel 2015, le cui forza visiva e personalità si impongono nel caratterizzare, seppure di scorcio, via Giachino, uno degli assi principali (fig. 14). L'artista ha creato un inte-

low buildings and houses with a balcony distribution, as well as elegant palaces, alongside the looming volumes of the factories built near the *Ceronda Canal*, or even buildings for community services which, over the years of the greater development of the township, were among the protagonists of a new welfare state[15]. This suburb, with its inhomogeneous remains, full of history, since 2009 has started a redevelopment process with a municipal urban furnishing intervention, amplified already from the following year with the mural by Mauro Fassino, winner of the public tender 'Colori d'arte' promoted by the *Contrada Foundation* (fig. 13). His work stands out on the side of the Hänhel House, featuring one of the nodal poles of the district (once home to numerous factories) with a huge pigeon holed

ressante gioco di contrasti, sia tra l'architettura delicatamente decorata e il suo intervento, sia nell'opera stessa: su un fondo nero si staglia il cuore della composizione circolare, strutturata dal raffinato equilibrio tra i contrasti di cerchi dalle tinte sgargianti e 'graffi' di eleganti colature di colore, che creano un gioco di trasparenze e profondità. La sua capacità attrattiva trova riverbero in altre manifestazioni di Street Art che personalizzano l'ambito, con linguaggi stilistici molto diversi. Ne sono un esempio il volto di Nelson Mandela di Tvboy del 2014 e la composizione similrobotica di strumenti dello street artist Mr. Thoms del 2015 (fig. 15), o ancora l'enorme mongolfiera di Mrfijodor del 2015, che si staglia sulla tessitura

up in a false niche, in an explicit reference to migration and the desire to have a 'nest', which involved a large part of the inhabitants of the area. The work represents the prelude to a rapidly expanding artistic season: in fact, the front painted by Corn79 in 2015 is not far away, its visual strength and personality impose themselves in characterizing, albeit foreshortened, via Giachino, one of the main axes of the district (fig. 14). The artist created an interesting puzzle of contrasts, both between the delicately decorated architecture and his intervention, and in the work itself: on a black background stands the heart of the circular composition, structured by the refined balance between the contrasts of circles with bright colours and 'scratches' of elegant colour streaks, which create a play of transparency and

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 15. Mr. Thoms, 2015, senza titolo, via Giachino 43 (a sinistra) | *Mr. Thoms, 2015, Untitled, via Giachino 43 (on the left).*
Fig. 16. Mrfijodor, 2015, senza titolo, via Cambiano 15 angolo via Giachino (a destra) | *Mrfijodor, 2015, Untitled, via Cambiano 15 at the corner with via Giachino (on the right).*

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 17. MAU, Scuola di Pittura dell'Accademia Albertina di Torino, 2018, *La Spina Reale di Torino: storia, presente e futuro*, via Cesalpino 11 | *MAU, Painting School of Accademia Albertina di Torino, 2018*, La Spina Reale of Turin: history, present and future, *via Cesalpino 11*.

[16] La collezione artistica del MAU, nata a Campidoglio, oggi è presente anche in altre parti di Torino, avendo esteso dal 2014 il progetto di arte partecipata, soprattutto in zone urbane periferiche | *The MAU artistic collection, born in Campidoglio, is now also present in other parts of Turin, having extended the participatory art project since 2014, especially in peripheral urban areas.*

[17] Ossia il tracciato urbano della linea ferroviaria Torino-Ciriè-Lanzo, ferrovia storica di collegamento tra la città e il sistema delle Valli di Lanzo, luogo di villeggiatura, soprattutto degli industriali cittadini | *In other words, the urban route of the Turin-Ciriè-Lanzo railway line, a historic railway linking the city and the environmental system of the Lanzo Valleys, a holiday resort, especially for city industrialists.*

muraria di un fronte cieco (fig. 16). Entro questo ampio panorama, ove emergono spesso i legami tra progetti urbani, artistici, culturali e sociali, si vuole ancora mettere in luce un'interessante collaborazione tra il MAU[16] e la Scuola di Pittura dell'Accademia Albertina di Torino del 2018: lungo l'ex Spina Reale[17], riqualificata pochi anni fa, trova spazio un'opera che enfatizza alcuni riferimenti storici della borgata. Si tratta di uno dei vari progetti che hanno coinvolto gli abitanti, raccogliendone testimonianze di vita vissuta, per recuperare l'identità comune e il senso di appartenenza, facilitando il superamento dei conflitti nella comunità. Il muro della sede di I&T (Im-

depth. Its attractiveness is reflected in other Street Art events that personalize the area, with very different stylistic languages. An example is the face of Nelson Mandela of Tvboy of 2014 and the similrobotic composition of tools of the street artist Mr. Thorns of 2015 (fig. 15), or the huge hot air balloon by Mrfijodor from 2015, which stands out on the wall texture of a blind front (fig. 16). Within this wide panorama, where the links between urban, artistic, cultural and social projects often emerge, we still want to highlight an interesting collaboration between the MAU[16] and the School of Painting of the Albertina Academy in Turin in 2018: along the former *Spina Reale*[17], redeveloped a few years ago, it's possible to find a work that emphasizes some historical references of the borough. It represents also one of the various projects involving the inhabitants, gathering testimonies of lived life, to recover the common identity and sense of belonging and also facilitating the overcoming of conflicts in the community. The wall of the I&T (*Impresa & Territorio*, a social promotion association) headquarters on via Cesalpino hostes the mural *La Spina Reale in Turin: history, present and future* (fig. 17), in which references to the former railway, the metallurgical industry and the life in the working-class township appear continuously, while a short distance away, in via Foligno, within six windows, portholes-like, suggestions are proposed on the theme of immigration and the desire for integration, a theme strongly rooted in the area (fig. 18).
Similar approaches have been used in the large urban sector adjacent to the East, commonly called *Barriera di Milano*[18], even more devastated by the ghosts of industry, thanks to urban and social redevelopment projects, in which the inhabitants themselves are an active part: among these *B.ART Arte in Barriera*[19], international call for public art to increase quality and environmental attractiveness. Its success is linked in particular to Millo's signature who, winner with the work *Habitat* on 13 blind fronts, has helped deeply in creating a new identity, promoted today by tours in search of local Street Art: since 2014 his so-called 'good giants' strongly connotes different urban views, creating a game of disproportion or amazement. Millo is there interpreting, in its own way, the relationship between space and individuality, with visual suggestions on multiple scales;

presa & Territorio, associazione di promozione sociale) su via Cesalpino accoglie il murale *La Spina Reale di Torino: storia, presente e futuro* (fig. 17), in cui compaiono in continuità riferimenti alla ferrovia, all'industria metallurgica e alla vita nella borgata operaia, mentre a poca distanza, in via Foligno, all'interno di sei simil-oblò, sono proposte suggestioni sul tema dell'immigrazione e della volontà di integrazione, un tema fortemente radicato nella zona (fig. 18).
Approcci analoghi sono stati utilizzati nell'ampio settore urbano adiacente a levante, comunemente denominato Barriera di Milano[18], ancor più devastato dai fantasmi dell'industria, grazie ai progetti di riqualificazione urbana e sociale, in cui gli stessi abitanti sono parte attiva: tra questi B.ART Arte in Barriera, bando internazionale di arte pubblica per aumentare qualità e attrattività ambientale[19]. Il suo successo è legato in particolare alla firma di Millo che, vincitore con l'opera *Habitat* su 13 fronti ciechi, ha contribuito a creare una nuova identità, promossa oggi da tour alla ricerca della Street Art locale: dal 2014 i suoi cosiddetti 'giganti buoni' connotano fortemente diversi scorci urbani, creando un gioco di sproporzioni e di stupori e interpretando a suo modo il rapporto tra lo spazio e l'individuo, con suggestioni visive a più scale, in cui i suoi personaggi e gli oggetti delle loro azioni si articolano e si fondono in scenari urbani che avvicinano il sogno alla realtà (figg. 19-20).
Questo connubio tra reale e immaginario è rimarcato dalle stesse parole di Millo quando presenta *Habitat*: «L'uomo perennemente fuori scala, stabilisce rapporti di ogni sorta con ciò che lo circonda, siano essi giocosi o riflessivi. Il messaggio nascosto nella trama fitta dei palazzi e di questo "gigante buono", sempre intento a fare qualcosa, è la possibilità di lasciarsi stupire, in ogni accezione del termine, da ciò che ci circonda»[20].
Ed è proprio lo stupore che oggi si vive in quell'ambiente dai tratti curiosi: stupore generato sia dai tipici disegni a tratti neri su fondo bianco di Millo, in cui pochi colori a tinte accese marcano qua e là alcuni elementi,

his characters and their actions merge into urban scenarios bringing the dream closer to reality (figs. 19-20). This marriage between real and imaginary is underlined by Millo's own words when he presents *Habitat*: "Man, perpetually out of scale, establishes all sorts of relationships with his surroundings, contacts that can be playful or reflective. The message hidden between the dense pattern of the buildings and of this "good giant", always intent on doing something, is the possibility of being amazed, in every sense of the term, by what surrounds us"[20].
And it is precisely the amazement that is experienced today in that urban sector with its curious features: amazement generated both by Millo's typical drawings in black strokes on

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 18. MAU, Scuola di Pittura dell'Accademia Albertina di Torino, 2018, senza titolo, via Foligno angolo largo Giachino | *MAU, Painting School of Accademia Albertina di Torino, 2018, Untitled, via Foligno corner largo Giachino.*

[18] Questo settore si è strutturato con le borgate Montebianco e Monterosa; cfr: *Davico, P., Devoti, C., Lupo, G. M., Viglino, M. (2014)*, pp. 328-339 | *This sector was structured with the townships of Montebianco and Monterosa: see: Davico, P., Devoti, C., Lupo, G. M., Viglino, M. (2014), pp. 328-339.*

[19] Promosso dal Comune e dal Comitato Urban Barriera di Milano è stato indetto dalla *Fondazione Contrada Torino Onlus | Promoted by the Municipality and by the Comitato Barriera di Milano, it was launched by the* Fondazione Contrada Torino Onlus.

[20] B.ART. 85 progetti per un quartiere che parla al mondo. *Il corriere di Barriera*, n.23, settembre-ottobre 2014, p.7 | *B.ART. 85 projects for a neighborhood that speaks to the world.* Il Corriere di Barriera, *n.23, September-October 2014, p.7.*

sia da altre espressioni artistiche che stanno caratterizzando sempre più la zona anche con laboratori e gallerie d'arte che, con il 'Museo di arte moderna e contemporanea Ettore Fico', stanno rigenerando un ambito per lungo tempo rimasto ai margini. L'interazione propositiva che coinvolge sempre più gli attori di vari progetti –

a white background, in which a few bright colours mark here and there some elements, but also by other artistic works that are increasingly characterizing the area. New workshops and art galleries, in relation also with the *Museum of modern and contemporary art Ettore Fico*, are regenerating an area that has long been on the margins. The proactive interaction that

A PAG. 146 | *ON PAGE 146:*
Fig. 19. Millo, 2014, senza titolo, corso Palermo 124 | *Millo, 2014, Untitled, corso Palermo 124.*

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 20. Millo, 2014, senza titolo, via Brandizzo 98 | *Millo, 2014, Untitled, via Brandizzo 98.*

in cui ha avuto un ruolo fondamentale il Comitato Urban Barriera di Milano sino a fine 2016 – infine, ha innescato un processo teso a liberare la stessa comunità dal proprio isolamento, agendo sul senso di appartenenza per stimolare la creazione di una nuova identità[21].

Conclusioni

Negli ultimi decenni la Street Art è diventata per Torino la protagonista di un fenomeno artistico di ampia scala, che coinvolge e lega attraverso i suoi colori il centro e le zone più esterne, caratterizzando sempre più lo spazio urbano con manifestazioni variegate per genere e dimensione. Si riscontrano infatti *murales* che si sviluppano sui fronti principali degli edifici, divenendone un elemento di caratterizzazione che si fonde con gli aspetti compositivi dell'architettura, così come opere che personalizzano i fronti ciechi che, proprio attraverso suggestioni artistiche generalmente di qualità, ritrovano una loro identità. All'interno del contesto urbano la Street Art ri-connota, oltre agli edifici, i frammenti di architetture dimenticate e i numerosi muri divisori che, con estensioni più o meno d'impatto, divengono quinte scenografiche in grado di catalizzare l'attenzione. Sono espressioni diverse, che si affacciano nello spazio urbano caratterizzandone numerosi scorci e avvicinando Torino al modello della città d'arte all'aperto, a integrazione della formula più consolidata del museo. Soprattutto sull'arte contemporanea, poi, la Città Metropolitana ha scelto da tempo di investire, sin dalla creazione del polo del Castello di Rivoli, ma la nuova sfida appare più sottile, sottraendo l'anelito artistico al circuito colto e riportandolo alla scala del tessuto urbano, come strumento di ricucitura e di ponte tra passato e futuro.

increasingly involves the actors – in which the *Comitato Barriera di Milano* (Barrier of Milan Urban Committee) played a fundamental role until the end of 2016 – finally triggered a process aimed at freeing the community itself from its isolation, acting to stimulate the creation of a new identity[21].

Conclusions

In recent decades, Street Art has become for Turin the protagonist of a large-scale artistic phenomenon, which involves and binds the centre and the more external areas through its colours, increasingly characterizing the urban space with works different in style and size. In fact, there are murals that develop on the main fronts of the buildings, becoming an element of characterization that blends with the compositional aspects of the architecture, as well as works that personalize the blind fronts that, precisely through generally quality artistic suggestions, find their own identity. In the urban context, Street Art re-connotes, in addition to the buildings, the fragments of forgotten architecture and the numerous dividing walls which, with more or less impactful extensions, become new scenographic scenes, capable of catalyzing attention. They are different expressions, which overlook the urban space, characterizing numerous glimpses and bringing Turin closer to the model of the open-air art city, complementing the more consolidated museum formula. Especially on contemporary art, then, the Metropolitan City has since long time chosen to invest, since the creation of the Castello di Rivoli Centre, but the new challenge appears more subtle, subtracting the artistic yearning from the cultured circuit and bringing it back to the urban scale, as a tool for mending and bridging the past and the future.

[21] «Nelle periferie di Torino c'è il sole. E anche la nebbia è meno intensa che in passato. Il cuore della Barriera non pulsa più con il suono del *tum tum tum* delle fabbriche e il vicino di casa non è più il compagno di lavoro con il quale si condivideva il turno e insieme al quale si frequentavano gli stessi circoli, le stesse associazioni, la stessa piola e sovente la stessa sezione di partito. Solo il ragù della domenica cuoce ancora nelle pentole come negli anni sessanta, quando Torino festeggiava il milione di abitanti, gli stabilimenti della Fiat scoppiavano di operai». R. Tricarico, Assessore alle Politiche per la casa e allo Sviluppo delle periferie. In *Periferie 1997/2005*, p. 11 | *"In the suburbs of Turin there is the sun. And the fog is also less intense than in the past. The heart of the Barrier no longer pulsates with the sound of the* tum tum tum *of the factories and the neighbor is no longer the workmate with whom the shift was shared and with whom they frequented the same circles, the same associations, the same peg and often the same party section. Only the ragù of Sunday still cooks in the pots as in the sixties, when Turin celebrated the million inhabitants, the Fiat plants burst with workers". R. Tricarico, Councilor for Housing Policies and Development of the Suburbs. In* Peripheries 1997/2005, *p. 11.*

Bibliografia – Sitografia
References – Webography

B.ART: 85 progetti per un quartiere che parla al mondo (2014). Il corriere di Barriera, 23, pp. 6-11.

Babando, B., (1997). *Con gli occhi del naufrago. Torino, declino e trasformazione di una «one company town»*. Milano: Franco Angeli.

Bolle, M., Davico, L., Scira, R., (2017). *L'arte nelle strade di Torino. Guida alla scoperta dell'arte moderna e contemporanea in città*. Torino: Capricorno.

Comoli Mandracci, V., (1983). *Torino*. Roma-Bari: Laterza.

Comoli Mandracci, V., (1999). Torino paradigma per i modelli urbanistici e architettonici delle capitali nel Seicento e nel Settecento europei. In Millon Henry A. (Ed.). *I trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*. Monza: Bompiani, pp. 349-369.

Comune di Torino, (2005). *Periferie 1997/2005*. Retrieved May 25, 2020 from http://www.comune.torino.it/rigenerazioneurbana/documentazione/periferie9705.pdf.

Coppo, D., Boido, C., (Ed.), (2010). *Rilievo urbano. Conoscenza e rappresentazione della città consolidata*. Alinea: Firenze.

Cresci Marrone, G., (1997). La romanizzazione. In Sergi, G., *Storia di Torino*. Torino: Einaudi, I, pp. 189-230.

Davico, P., Devoti, C., Lupo, G. M., Viglino, M., (2014). *La storia della città per capire, il rilievo urbano per conoscere. Borghi e borgate di Torino*. Torino: Edizioni del Politecnico di Torino.

de Montaigne, M., (1581). *Giornale del Viaggio in Italia per gli Svizzeri, e per l'Allemagna nel 1580 e 1581*. Roma-Parigi: Le Jay, 1775, 3 voll.

Santagelo, M., & alii, (2019). *Atti. Untitled.* A&RT, Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino, n.s, LXXIII, n. 2, pp. 79-183.

7 Il ruolo della decorazione a sgraffito nel rinnovamento urbano della città. Le facciate dei palazzi di Pienza

The role of the sgraffito decoration in the urban renewal of the city. The façades of the palaces of Pienza

Francesca Di Geronimo, Franco Forzani Borroni

Abstract
Superficie lavorata artigianalmente la facciata a sgraffito attesta la partecipazione dell'architettura a quel gusto del lusso in cui Jakob Burckhardt colloca il motore del Rinascimento, un'estetica fatta di piccoli gesti complessi, in opposizione al grande gesto del pittore di affreschi. Ma al di là di tutto ciò, la facciata a sgraffito afferisce al disegno in tutta la sua libertà, soppiantando l'austerità del mondo normativo di Alberti, fatto di pietra scolpita monocroma e statica: è una fuga verso l'ornamentazione pura, il segno, l'invenzione. Di fatto le facciate sgraffite e dipinte costituiscono tra il Quattrocento e il Seicento una delle manifestazioni più rappresentative della cultura artistica italiana, che caratterizza, con differenti declinazioni, il paesaggio urbano di città come Roma e Firenze, con molti notevoli esempi nel Norditalia e anche a Nord delle Alpi, ma è a Pienza dove trova una delle sue massime espressioni a livello urbano. Il centro storico della città di Pienza si presenta come un insieme di palazzi pubblici e privati, numerosi dei quali ornati da facciate sgraffite: nel processo di riallestimento edilizio ordinato da Pio II questa tecnica ha rivestito un ruolo di fondamentale importanza nel rinnovamento del linguaggio decorativo. Lo studio ha preso quindi in considerazione la schedatura e l'analisi delle facciate decorate a sgraffito e a bugnato ancora conservate e riconoscibili entro la compagine urbana del centro storico di Pienza.

Parole chiave
Sgraffito, Pienza, facciate decorate, rinnovamento urbano.

Abstract
Handcrafted surface, the *sgraffito* façade, attests the participation of architecture in that taste of luxury in which Jacob Burckhardt places the driving force of Renaissance, an aesthetic made of small complex gestures, in opposition to the great gesture of the fresco painter. But beyond all, the *sgraffito* façade belongs to drawing in all its freedom replacing the austerity of Alberti's normative world of carved, monochrome and static stone: it is a break toward pure ornamentation and invention. Between the Fifteenth century and Seventeenth century the *sgraffito* façades are one of the most representative manifestations of Italian artistic culture, which characterizes the urban landscape of cities like Rome and Florence, with many examples also in Northern Italy and in the North of the Alps, but it is in Pienza where it finds one of its maximum expressions at the urban level. The old town of Pienza is a collection of public and private palaces, many of which are decorated with a *sgraffito* façade: in the process of building refurbishment ordered by Pio II this technique plays a fundamental role in the renovation of the decorative style. The study took in consideration the filing and analysis of the façades decorated with *sgraffito* technique and ashlar still preserved and recognizable within the urban structure of Pienza.

Keywords
Sgraffito, Pienza, ornamented façade, urban renewal.

Introduzione: la decorazione a sgraffito

Si può considerare la facciata una 'invenzione' del Rinascimento? Se infatti già nel corso del Medioevo sono molti i palazzi che presentano uno schema ornamentale organico e coerente, è solamente dal Quattrocento che l'attenzione per la facciata si fa cifra stabile, soprattutto per quanto riguarda le realizzazioni urbane. Ed è seguendo questo nuovo gusto che la severa visione geometrico-formale di origine toscana si arricchisce di sempre maggiori interventi grafici ed approda a quella sintesi tardorinascimentale che coniuga plasticità scultorea e bidimensionalità parietale dando vita alla cosiddetta facciata a sgraffito, paradigmatico luogo di convergenza tra arti maggiori e minori. Di fatto con il Rinascimento «l'artista, divenuto a pieno titolo "intellettuale", comincia a distinguersi dall'artigiano per il nuovo rapporto istituito tra la concezione dell'opera e la sua pratica realizzazione tecnica. Non a caso è proprio in questo momento che pittura, scultura e architettura vengono per la prima volta riunite sotto la comune denominazione di "arti del disegno", conferendo a questa attività un ruolo cardine non soltanto come rappresentazione "mimetica" del reale, ma anche soprattutto in quanto fase centrale e critica del processo della sua conoscenza, della sua progettazione, della sua stessa concezione teorica»[1]. A ciò si aggiunga che se all'epoca la concezione di progresso corrispondeva all'equivalenza tra 'maggiore tecnica e miglior arte' (non solo in ambito strettamente artistico, ma includendo, ad es., anche l'eloquenza), nel nuovo assetto sociale che ne consegue l'obiettivo dell'artista è sempre e comunque l'accrescimento di tale progresso.

Ciò detto, a Firenze e in tutta la Toscana (a Pienza, Prato, Pisa, Siena, Colle Val d'Elsa, ecc.) la facciata a sgraffito conosce una popolarità costante, almeno a partire dal sec. XIV e fino alla fine del XVI; altrove tecnica più comune è il chiaroscuro, somigliante allo sgraffito e principalmente associato alle facciate di Polidoro da Caravaggio (1499/1500-1543) e Maturino da Firenze (1490-1528), che ne diffondono la moda a Roma prima del sacco del 1527. Diversamente in Toscana la predilezione per lo sgraffito si mantiene per oltre due secoli, con una tecnica innestata su quella della facciata a stucco – anch'essa assai popolare a Firenze dal Trecento in poi – che incide i motivi ornamentali con uno strumento metallico appuntito. Fin dall'inizio è quindi erroneo considerare lo sgraffito alla stregua di un dipinto, in quanto esso consiste in una forma di incisione, sorta di ibridazione tra la pittura ed il cesello. Possibile, ma non essenziale, è aggiungere tinta colorata agli strati di intonaco: l'essenza del processo sta nell'intervento sulla superficie della muratura, che viene scavata fino ad una minima quota sottostante (di norma < 5 mm, lo spessore dipende dalla taglia del punteruolo utilizzata); si tratta dunque di una tecnica sottrattiva mutuata dalle lavorazioni in bronzo e dai rilievi in stucco. Lo sgraffito è così comune nella Firenze del Vasari – il quale si cimenta lui stesso lui stesso in questo genere di decorazione – che non stupisce sia menzionato nell'introduzione alle *Vite*[2], dove tuttavia è accorpato alla pittura e non all'architettura, come nel caso di altre discipline decorative per quanto legate alla pietra e alla scultura (mosaici, intarsi, niellature, ecc.). Illustrandone le modalità realizzative e specificandone l'utilizzo per la decorazione delle facciate esterne, Vasari sottolinea come, rispetto ad altre tecniche pittoriche, quella dello sgraffito presenti vantaggi quali la rapidità di esecuzione e la grande resistenza alle intemperie (nello specifico la sua descrizione si riferisce allo sgraffito a due strati di intonaco, di cui il secondo strato è costituito da un'imbiancatura realizzata con calce di travertino).

Dal punto di vista evolutivo la moda fiorentina dello sgraffito può essere ricondotta a tre grandi fasi: la prima, dal Trecento a metà Quattrocento, è caratterizzata da bordature e riempimenti che imitano le pietre da costruzione con motivi classici e geometrici, e che evolvono progressivamente verso forme meno tettoniche, composte di fasce figurative e floreali sui bordi, per quanto ancora sottolineando la divisione tra i piani dell'edificio (fig. 1). A questa prima fase appartengono le corti di Palazzo Medici di Maso di Bartolomeo (1406-1456) e quella del Palazzo Coverelli-Gerini-Spinelli. La seconda fase, individuabile dalla fine del XV sec. ai primi decenni del XVI sec., è quella di Andrea di Cosimo

[1] Ugo, V. (1994), p. 16.

Introduction: the sgraffito ornamentation

Can the façade be considered an 'invention' of the Renaissance? If in fact during the Middle Ages many palaces were built according to an organic and sequential decorative framework, it is only starting from the Fifteenth century that accuracy in execution of the façade becomes a common practice, especially regarding new urban projects. And it is following this new taste that the geometric-formal strict vision typical of the Tuscan heritage is enriched of graphic effects and reaches that late Renaissance *synthesis* that combines the sculptural plasticity with the smooth coating of a bidimensional surface giving life to the so-called *sgraffito* façade, representing a paradigmatic meeting point between minor and major arts. In fact, with the Renaissance "the artist, who has become fully an "intellectual", begins to distinguish himself from the craftsman for the new relationship established between the conception of the work and its practical technical realization. It is not a coincidence that it is precisely at this time that painting, sculpture and architecture are brought together for the first time under the common denomination of "drawing arts", giving this activity a pivotal role not only as a "mimetic" representation of reality, but also especially as a central and critical phase of the process of his knowledge, of his planning, of his own theoretical conception"[1]. Add to this the fact that at the time the concept of progress corresponded to the equivalence between 'greater technique and better art' (not only in the strictly artistic sphere, but including, for example, also eloquence), in the new consequent social structure the artist's goal is always and in any case the increase of this progress.

That being said, in Florence and throughout Tuscany (in Pienza, Prato, Pisa, Siena, Colle Val d'Elsa, etc.) the *sgraffito* façade has enjoyed constant popularity, at least since the century XIV and until the end of the XVI; elsewhere the most common technique is *chiaroscuro*, resembling *sgraffito* and mainly associated with the façades of Polidoro da Caravaggio (1499/1500-1543) and Maturino da Firenze (1490-1528), which spread their trend in Rome before the sack of 1527. Differently in Tuscany, the preference for the *sgraffito* remained for over two centuries, with a technique inserted on that of the stucco façade - also very popular in Florence from the fourteenth century onwards - which engraves the ornamental motifs with a pointed metal tool. From the beginning, therefore, it is erroneous to consider the *sgraffito* as a painting, since it consists in a form of incision, a sort of hybridization between the painting and the chisel. It is possible, but not essential, to add a coloured dye to the layers of plaster: the essence of the process lies in the intervention on the surface of the masonry, which is excavated up to a minimum level below (normally <5 mm, the thickness depends on the size of the awl used); it is therefore a subtractive technique borrowed from bronze workings and stucco reliefs. *Sgraffito* is so common in Vasari's Florence - who tests himself into this kind of decoration - that it is not surprising that he mentioned it in the introduction to the *Vite*[2], where however it is linked with painting and not with architecture, as in the case of other decorative disciplines as far as stone and sculpture are concerned (mosaics, inlays, niello, etc.). By illustrating its creation methods and specifying its use for the decoration of the external façades, Vasari underlines how, compared to other painting techniques, that of the *sgraffito* has advantages such as the speed of execution and the great resistance to bad weather (specifically its description refers to the two-layer plaster *sgraffito*, of which the second layer consists of a whitewashing made with travertine lime).

From an evolutionary point of view, the Florentine fashion of the *sgraffito* can be traced back to three main phases: the first, which goes from the fourteenth century to the mid fifteenth century, characterised by borders and fillings that reproduce building stones and classical and geometric pattern, that progressively evolve towards less tectonic form, composed of figurative and floral bands on the edges, but always maintaining the division between the floors of the building (fig. 1). In this first phase there are the courtyards of *Palazzo Medici* by Maso di Bartolomeo (1406-1456) and of Palazzo Coverelli-Gerini-Spinelli. The second phase, from the end of the XV century to the first decades of the XVI century, is that of Andrea di Cosimo Feltrini (1477-1548), and is represented for example by the palaces of Sertini, Lanfredini and Bartolini, in which Feltrini worked with the architect Baccio d'Agnolo (1462-1543); this

IN ALTO | *ON TOP*.
Fig. 1. Edificio con facciata a sgraffito bicromo, Casa Canonica (1460-1462), Pienza. (Fotografia degli autori, 2017) | *Building with two-coloured sgraffito façade, Casa Canonica (1460-1462), Pienza. (Photo by the authors, 2017).*

[2] Vasari, G. (1986), pp. 72-73.

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 2. Disegno della facciata del cortile di Palazzo Piccolomini (1460-1462) a Pienza con ricostruzione della decorazione a sgraffito, l'elaborazione è stata sviluppata dagli autori a partire dai disegni di Haupt e Raschdorff del 1886, (Haupt, A. 1930). (Disegno degli autori, 2020) | *Drawing of the facade of the courtyard of Palazzo Piccolomini (1460-1462) in Pienza with reconstruction of the sgraffito decoration, the elaboration was developed by the authors starting from the drawings of Haupt and Raschdorff of 1886, (Haupt, A. 1930). (Drawing by the authors, 2020).*

Feltrini (1477-1548), ed è esemplificata dai casi dei palazzi Sertini, Lanfredini e Bartolini, dove Feltrini lavora con l'architetto Baccio d'Agnolo (1462-1543); essa è caratterizzata dalla presenza delle grottesche e dalla ricerca di un equilibrio fra insiemi figurativi ed insiemi geometrici. L'ultima fase, la più esuberante, è quella delle grottesche a grande scala, che coprono tutto lo spazio con forme figurative: si colloca alla fine del XVI sec. con le opere di Bernardino Poccetti (1548-1612), di Cristoforo Gherardi (1508-1556) e di Giorgio Vasari (1511-1574). Gli edifici più rappresentativi di questa fase sono Palazzo Vitelloni a Città di Castello, il palazzo di Bianca Cappello di Bernardo Buontalenti (1531-1608), Bernardino Poccetti e Montalvo a Firenze, e il Palazzo dei Cavalieri di Santo Stefano a Pisa. In prospettiva appare chiaro che tutte e tre le fasi si attengono all'idea di decorare l'intera facciata, presentando tuttavia profonde differenze negli esiti. In ogni caso però l'effetto conferito è di leggerezza e trasparenza; di luce, grazie all'utilizzo del bianco,

phase is characterised by grotesque and a certain balance between figurative and geometric sets. The last phase, the most exuberant, is that of the large-scale grotesque, which cover the whole space with figurative forms: it is the phase of the late Sixteenth century, that of Bernardino Poccetti (1548-1612), Cristofalo Gherardi (1508-1556) and Giorgio Vasari (1511-1574). The most representative buildings of this phase are Palazzo Vitelloni in Città di Castello, Palazzo di Bianca Cappello by Bernardo Buontalenti, Bernardino Poccetti e Montalvo in Florence and the Palazzo dei Cavalieri di Santo Stefano in Pisa. Looking ahead, it is clear that that during these three phases the idea is to decorate the entire façade, however, showing deep differences in outcomes. In any case, the effect conferred is of lightness and transparency; of light, thanks to the use of white, which by contrast with the dark stucco gives an impression of fragility and delicacy, but also of linearity. It is mainly sought in the internal courtyards (fig. 2), where the light penetrates with greater difficulty and the use of the same stone of the façade would confer a sort of 'cavernous' darkness[3]. The result is not that of a linear, ephemeral and kinetic decoration, which is perceived by passing quickly through the street, but of an invitation to discover tiny motifs that the occupants of the building and passers-by can decipher closely and progressively.

The renovational project of the city of Pienza

Located in southern Tuscany, halfway between Florence and Rome, Pienza is one of the few Italian cities that still maintains its original character as an ideal city[4] of the early Renaissance; here more than elsewhere, humanism finds its complete architectural expression. The theatricality which inspired the new shape of the city, not so much in the stylistic or ancient aspects as in a strictly typological sense, involves a change in the intentions of the urban representation: it is no longer a question of translating the idea of a universal cosmic order into the plan, as in the Gothic city, but to structure the space of public life (fig. 3). Without paying any attention to its mimetic possibilities, the task of architecture is now to build a scenography - ennobling in reuniting with the ancient and eloquent for the performance of the new civic functions - in which to 'stage' the daily life of the individual and the community.

che per contrasto con lo stucco scuro dà un'impressione di fragilità e delicatezza, ma anche di linearità. Lo si ricerca soprattutto nelle corti interne (fig. 2), dove la luce penetra con maggiore difficoltà e l'utilizzo della stessa pietra della facciata conferirebbe una sorta di oscurità 'cavernosa'[3]. Il risultato non è quello di una decorazione lineare, effimera e cinetica, che si percepisce passando rapidamente per la strada, ma di un invito alla scoperta di minuscoli motivi che gli occupanti dell'edificio ed i passanti possono decifrare da vicino e progressivamente.

Il progetto di rinnovamento della città di Pienza

Situata nella Toscana meridionale, a metà strada tra Firenze e Roma, Pienza è una delle poche città italiane a conservare ancora intatto il suo carattere originale di città ideale[4] del primo Rinascimento; qui più che altrove l'Umanesimo trova la sua compiuta espressione architettonica. La teatralità alla quale si ispira la nuova forma della città, non tanto negli aspetti stilistici o antiquari quanto in senso propriamente tipologico, comporta un cambiamento nelle intenzioni della rappresentazione urbana: non si tratta più di tradurre nella pianta l'idea di un ordine cosmico universale, come nella città gotica, ma di strutturare lo spazio della vita pubblica (fig. 3). Senza più curarsi delle sue possibilità mimetiche, compito dell'architettura è adesso quello di costruire una scenografia – nobilitante nel ricongiungimento con l'antico ed eloquente per lo svolgimento delle nuove funzioni civiche – in cui 'mettere in scena' la vita quotidiana dell'individuo e della collettività.
Paradigmatica sotto questi punti di vista, la città di Pienza non sarebbe mai esistita se nel 1405 il borgo di Corsignano non avesse dato i natali ad Enea Silvio Piccolomini, il quale – papa Pio II dal 1458 – traduce nella pietra il suo progetto di città, forte della sua statura di umanista e di uomo di potere, determinato ad elevare il luogo natale a duraturo monumento della propria persona (non foss'altro nel nome). Ciò detto, sarebbe fuorviante intendere l'edificazione di Pienza solamente come un semplice progetto di miglioramento o rimodernamento di un preesistente nu-

Paradigmatic from these points of view, the city of Pienza would never have existed if in 1405 the village of Corsignano had not given birth to Enea Silvio Piccolomini, who - Pope Pius II from 1458 - translates his city project into stone, strong of his stature as a humanist and a man of power, determined to elevate his birthplace to a lasting monument of his own person (at least in the name). That said, it would be misleading to understand the construction of Pienza only as a simple project to improve or modernize an existing urban core: it is in all respects the materialization of a *Weltanschauung*, in this case that of one of the main exponents of the 15th century humanism. This creates the great ambitions of such a program, articulated as it is on the fundamental elements of an early Renaissance city: on one side the cathedral in the central square, with the palaces for the pope, the bishop, and the municipal administration; on the other the fortifications, the gates, the road system. To all this must be added the *ex-novo* construction of the buildings, collective action and at the same time individual on a large

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 3. Planimetria generale della città di Pienza, in basso a destra si può riconoscere l'antico nucleo storico racchiuso all'interno della cinta muraria. (Disegno degli autori, 2020) | *Planimetry of the city of Pienza, on the lower right it is possible to recognize the old town enclosed within the walls. (Drawing by the authors, 2020)*

[3] Si prendano ad esempio le facciate del cortile di Palazzo Medici Riccardi a Firenze o di Palazzo Piccolomini a Pienza, quest'ultimo facente parte anche dei casi studio della presente trattazione | *Take for example the façades of the courtyard of Palazzo Medici Riccardi in Florence or Palazzo Piccolomini in Pienza, the latter being also part of the case studies of this dissertation.*

[4] Vanno considerate città ideali quelle che hanno trovato una loro realizzazione e che sono state progettate, sulla base di un'utopia politica o sociale, da un singolo o da una comunità. Le città assumono il loro carattere ideale perchè la riflessione estetica dei loro ideatori spinge a crearle come equivalenti formali delle utopie che ne stanno alla base. Perchè si parli di città ideale occorrono questi tre elementi: l'utopia, la riflessione estetica e la trasposizione urbanistica | *Ideal cities are those that have found their realization and that have been designed, based on a political or social utopia, by an individual or a community. Cities assume their ideal character because the aesthetic reflection of their creators pushes them to create as formal equivalents of the utopias that underlie them. In order to talk about of an ideal city, it is necessary these three elements: utopia, aesthetic reflection and urban transposition.*

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 4. Sovrapposizione e confronto tra la planimetria del centro storico di Pienza esistente (in nero) ed ipotesi ricostruttiva della planimetria del borgo di Corsignano prima dell'intervento di Pio II (in rosso). L'elaborazione è stata sviluppata dagli autori a partire dai disegni contenuti nel libro *Pienza Forma Urbis* (Cataldi, G., 2007). (Disegno degli autori, 2020) | *Overlap and comparison between the plan of the existing historic center of Pienza (in black) and reconstructive hypothesis of the plan of the village of Corsignano before the intervention of Pius II (in red). The elaboration was developed by the authors starting from the drawings contained in the book* Pienza Forma Urbis *(Cataldi, G., 2007). (Drawing by the authors, 2020).*

[5] Piccolomini, E.S. (1984), pp. 1769-1771.

cleo urbano: essa è a tutti gli effetti la materializzazione di una *Weltanschauung*, nel caso in questione quella di uno dei principali esponenti dell'Umanesimo quattrocentesco. Da ciò conseguono le grandi ambizioni di un simile programma, articolato com'esso è sugli elementi fondamentali di una città del primo Rinascimento: da un lato il duomo nella piazza centrale, con a fianco i palazzi per il papa, il vescovo, e l'amministrazione comunale; dall'altro le fortificazioni, le porte, il sistema viario. A tutto ciò si aggiunga l'edificazione *ex-novo* dei palazzi, azione collettiva e nel contempo individuale su grande scala, che riflette la presenza attiva (e quindi il gusto, la posizione gerarchica, le ambizioni, ecc.) dell'apparato e dell'aristocrazia papalina, per quanto vincolata dall'idea guida e dai precisi ordini del Papa. Pio II segue in prima persona la nascita del luogo, tanto che nel Libro IX dei suoi *Commentarii* descrive la sua prima visita a Pienza nell'agosto del 1462[5], riportan-

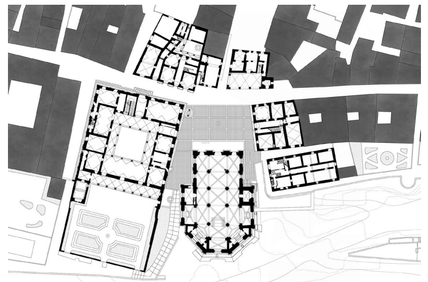
scale, which reflects the active presence (and therefore the taste, the hierarchical position, the ambitions, etc.) of the apparatus and of the Papal aristocracy, although bound by the guiding idea and precise orders of the Pope. Pius II personally follows the birth of the place, so much that in Book IX of his *Commentarii* he describes his first visit to Pienza in August 1462[5], detailing the current layout of the city and its urban renewal program.
The pre-existence of the village of Corsignano is, in fact, the unavoidable starting point (so much that in some cases it involves real obstacles to the development of the new city) in whose design the intervention tries to fit in with the least conceivable disruption (fig. 4). Nonetheless, the central square, with the main buildings that enclose it, is the clearest and most visible result of a new way of understanding artistic creation and a vision of the world aimed at *renovatio*, the rebirth of ancient wisdom (fig. 5). And here the large number of *sgraffito* façades,

do dettagliatamente l'assetto attuale della città ed il suo programma di rinnovamento urbano.
La preesistenza del borgo di Corsignano costituisce infatti l'ineludibile punto di partenza (tanto che in alcuni casi essa comporta veri e propri ostacoli allo sviluppo della nuova città) nel cui disegno l'intervento cerca di inserirsi con la minore dirompenza concepibile (fig. 4). Ciò nonostante la piazza centrale, con i palazzi principali che la racchiudono, è il risultato più chiaro e visibile di un nuovo modo di intendere la creazione artistica e una visione del mondo tesa alla *renovatio*, la rinascita della sapienza antica (fig. 5). E qui il gran numero di facciate sgraffite, presenti in prevalenza sul corso, fa pensare a un disegno ancora più ambizioso: estendere il progetto di riqualificazione a tutta la città, i cui edifici decorati a sgraffito – cioè con una tecnica più economica delle finiture plastiche tettoniche – si sarebbero dotati di un apparato decorativo di grande spettacolarità a costo relativamente contenuto. Lo sgraffito infatti ben si presta ad operazioni di rinnovamento di parti preesistenti, adeguando in questo caso i vecchi edifici al nuovo stile: l'intonaco non è più stato come un mero strato di protezione della facciata, ma come un vero e proprio travestimento del palazzo, a testimoniare la grandezza, la potenza e il prestigio della famiglia che lo occupa. È il degno compimento di un'operazione che punta a conseguire uno dei principali obiettivi dell'Umanesimo rinascimentale: l'unità coerente dello spazio urbano.

Considerazioni metodologiche
Tutto ciò premesso, ai fini della nostra analisi si è reso innanzitutto necessario effettuare un primo censimento degli edifici decorati a sgraffito del centro storico di Pienza, censimento del quale – nonostante i recenti studi dedicati ai fronti sgraffiti a Roma[6] e a Firenze[7] – ancora non si disponeva, e ciò a dispetto di quanto questa tecnica trovi proprio a Pienza una delle sue massime espressioni a livello urbano. La nostra ricerca si è pertanto articolata in un'acquisizione ed uno studio preliminare delle fonti documentali, un sopralluogo con rilievo grafico e fotografico, e le

mainly present on the course, makes us think of an even more ambitious design: extending the redevelopment project to the whole city, whose buildings decorated with *sgraffito* - that is, with a cheaper technique than plastic finishes tectonics - they would have equipped themselves with a highly spectacular decorative apparatus at a relatively low cost. In fact, the *sgraffito* is well suited to renovating pre-existing parts, in this case adapting the old buildings to the new style: the plaster was no longer a mere protective layer of the façade, but a real disguise of the building, to testify the size, power and prestige of the family that occupies it. It is the worthy accomplishment of an operation that aims to achieve one of the main objectives of Renaissance Humanism: the coherent unity of urban space.

Methodological considerations
All this being said, for the purposes of our analysis it was first of all necessary to carry out a first census of the buildings decorated with *sgraffito* technique in the historic centre of Pienza, a census of which - despite recent studies dedicated to the *sgraffito* fronts in Rome[6] and Florence[7] - it was not yet available , and this in spite of how much this technique finds one of its greatest urban expressions in Pienza. Our research



A SINISTRA | *ON THE LEFT:*
Fig. 5. Disegno di Piazza Pio II con rappresentazione dei piani terra degli edifici che vi si affacciano, la disposizione degli edifici rappresenta in modo emblematico la concezione quat-trocentesca dello spazio. (Disegno degli autori, 2020) | *Drawing of Piazza Pio II with representation of the ground floors of the buildings facing it, the layout of the buildings symbolically represents the fifteenth-century conception of space. (Drawing by the authors, 2020).*

[6] Spadafora, G., Stabile, F. R. (2015). Rivestimenti graffiti a Roma nel XVI sec.: l'esempio della casa in vicolo del Governo Vecchio, 52. *DisegnareCon* 14, vol. 8, 2015.

[7] Pellegrino Sabino, 2014. *L'intonaco sgraffito nei palazzi fiorentini: approccio metodologico per la conoscenza e la documentazione dei fronti.* (Doctoral dissertation) Università degli Studi di Firenze, Italia | *Pellegrino Sabino, 2014. L'intonaco sgraffito nei palazzi fiorentini: approccio metodologico per la conoscenza e la documentazione dei fronti. (Doctoral dissertation) Università degli Studi di Firenze, Italia.*

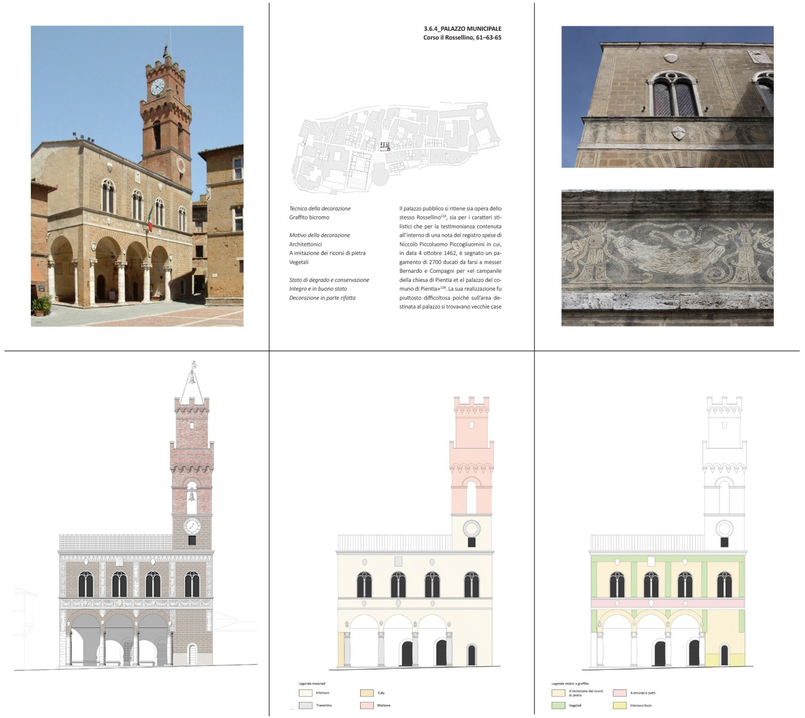
IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 6. Pianta dei piani terra del centro storico di Pienza, con evidenziate in rosso le facciate con decorazione a sgraffito di cui è stato possibile accertare l'esistenza. (Disegno degli autori, 2020) | *Ground floor plan of the old town of Pienza, with the sgraffito façades highlighted in red, the existence of which could be ascertained. (Drawing by the authors, 2020).*

[8] Il sopralluogo per il censimento delle facciate sgraffite è stato condotto dagli autori dell'articolo nell'Ottobre 2017, pertanto tutte le informazioni, la documentazione fotografica e i ridisegni riportati nelle schedature sono riconducibili a quel periodo | *The survey for the census of the sgraffito façades was conducted by the authors of the article in October 2017, therefore all the information, photographic documentation and redesigns reported in the filings are attributable to that time.*

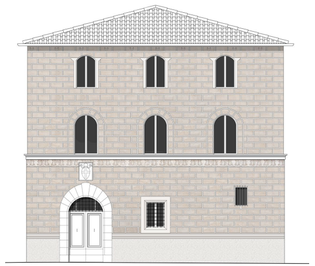
[9] Quest'ultimo aspetto è stato preso in considerazione per evidenziare le facciate che, all'epoca del censimento, presentavano una qualche 'criticità' rispetto al degrado e che necessitavano interventi urgenti di restauro e recupero, nonostante la ricerca proposta non rientri nell'ambito di uno studio sulla conservazione e il recupero degli edifici | *This latter aspect was taken into consideration to highlight the façades which, at the time of the census, had some 'criticality' with respect to degradation and which required urgent restoration and recovery, despite the proposed research not falling within the scope of a study on the preservation and conservation of buildings.*

successive schedatura ed analisi dell'apparato decorativo. L'indagine sul campo è stata avviata a distanza attraverso lo studio delle poche fonti disponibili, al fine di sviluppare una prima mappatura, subito risultata lacunosa rispetto al patrimonio esistente ed immediatamente rilevato. Vista tale carenza di documentazione il censimento *in loco* si è dimostrato essere di fatto il primo riferimento conoscitivo per la mappatura (fig. 6) e documentazione dei palazzi pientini a sgraffito sopravvissuti fino ad oggi. Si è quindi proceduto a schedare i palazzi (fig. 7) che presentassero parti di facciata – in maniera più o meno evidente e meglio o peggio conservate – trattate con la tecnica a sgraffito[8], e questo al fine di determinare, per singoli campioni, dati essenziali quali la distribuzione nella città, le notizie storiche (datazione, attribuzione, proprietà, destinazione d'uso, eventuali restauri), il tipo di apparato decorativo e lo stato conservativo[9]. Si ribadisce che tale schedatura, vista l'assenza di letteratura specifica sull'argomento, si è resa indispensabile per poter

was therefore articulated in an acquisition and a preliminary study of the documentary sources, an inspection with graphic and photographic survey, and the consecutive cataloguing and analysis of the decorative apparatus.
The field investigation was started remotely through the study of the few available sources, in order to develop a first mapping, which has resulted right away incomplete with respect to the existing assets and immediately surveyed. Given this lack of documentation, the on-site census has proved to be the first fact-finding reference for the mapping (fig. 6) and documentation of the *sgraffito* buildings in Pienza that have survived till now. We then proceeded to register the buildings (fig. 7) that had parts of the façade - more or less evident and better or worse preserved - treated with the *sgraffito* technique[8], and this in order to determine, for individual samples, essential data such as the distribution in the city, historical information (dating, attribution, ownership, intended use, possible restorations), the type of decorative apparatus and the state of conservation[9]. It



A SINISTRA | *ON THE LEFT:*
Fig. 7. Esempio di schedatura del Palazzo Municipale (1462-1464) a Pienza, in ordine: foto dell'edificio; collocazione nella città, dati e notizie storiche; ridisegno del prospetto; mappatura dei materiali di facciata; mappatura dei motivi a sgraffito. (Elaborazioni degli autori, 2020) | *Example of documentation of the Municipal Palace (1462-1464) in Pienza, in order: photo of the building; location in the city, historical data and information; redrawing of the front, façade material mapping; mapping of sgraffito patterns. (Elaborations of the authors, 2020).*



is reiterated that this cataloguing, given the absence of specific literature on the subject, has become indispensable in order to have a qualitative-quantitative basis for the consequent theoretical reflection on the representation level[10] (fig. 8), and that only through further surveys conducted with adequate instruments for the documentation of the existing historical heritage further investigations will be possible.
In many cases, the return of the original decoration was complicated and partially impossible due to the inevitable deterioration (fig. 9), if not the replacement, which involved many façades (considering also that most of the already scarce documentation available concerns only the main buildings). From the analysis and mapping, however, a large number of *sgraffito* façades results to be still existent, distributed mainly on the Corso, which confirms the ambitious building requalification project for the entire city and the role that the decorative apparatus plays in it. During the cataloguing of the buildings, a significant difference emerged in the quality and density of the ornaments present on the various buildings, a mirror of more or less complex and expensive processes, which suggests an equivalent difference in the investment intentions by the occupants of each building. (fig. 10).

The sgraffito palaces of Pienza

Assuming therefore that an architectural gesture of great importance, such as to impose its presence in a defined context, coeval and contextually designed, produces a sort of 'resonance' on a gradually smaller scale on the surrounding buildings[11], it is conviction of the writers that the reality of Pienza can be interpreted as a single *corpus* of buildings that finds its culmination - institutional, socio-political, historical, and therefore aesthetic - in Palazzo Piccolomini (fig. 11) and in the Cathedral (fig. 12), which is reflected in the other buildings overlooking Piazza Pio II, and spreads until its 'resonant' exhaustion through the rest of the fabric of the city. However, to fully formulate this hypothesis, it is necessary to refer first of all to the reference scenario by examining the relations between the so-called 'tectonic' façade, such as the ashlar one, and the *sgraffito* façade according to the perspective of the representation.

disporre di una base quali-quantitativa per la conseguente riflessione teorica sul piano della rappresentazione[10] (fig. 8), e che solo attraverso ulteriori rilievi condotti con strumentazioni adeguate alla documentazione del patrimonio storico esistente sarà possibile effettuare ulteriori approfondimenti. In molti casi la restituzione della decorazione originale è risultata complicata e parzialmente impossibile a causa dell'inevitabile degrado (fig. 9), quando non della sostituzione, che ha riguardato molte facciate (considerando inoltre che la maggior parte della già scarsa documentazione disponibile riguarda solo i palazzi principali). Dall'analisi e dalla mappatura risulta tuttavia un cospicuo numero di facciate sgraffite tuttora esistenti, distribuite in prevalenza sul Corso, che ci confermano l'ambizioso progetto di riqualificazione edilizia dell'intera città e del ruolo che in esso svolge l'apparato decorativo. Durante la schedatura degli edifici è altresì emersa una sensibile differenza nella qualità e densità degli ornamenti presen-

Since in contemporary architectural language some terms such as construction, tectonics and architecture have slowly lost their meaning, sometimes overlapping and becoming almost shades of a single concept, today the adjective 'tectonic' is used indifferently both in relation to a building that shows clearly its construction structure, which to underline its heavy wall mass. Other times it is used to describe an architecture without decorative elements and with a very evident structural system, while in the past - as in the Renaissance period in question - it pertains precisely to the aesthetic dimension of the ornament, which mimetically simulates technical systems and structural elements that are no longer in use: it is in fact in the *ars tectonica* that the architect finds a principle of order and represents a constructive idea that is now devoid of application[12]. In this sense, therefore, tectonic can be defined as the intellectual relationship that architecture maintains with the experience of construction: it does not represent its structural and material truth but its constructive identity, the formal staging of its ideal nature.

A PAG. 160 | *ON PAGE 160:*
Fig. 8. Ortofoto e ridisegno della facciata decorata a sgraffito della Casa Canonica (1460-1462) a Pienza, prospetto su Piazza Pio. (Elaborazioni degli autori, 2020) (in alto) | *Orthophoto and redrawing of the sgraffito façade of the Casa Canonica (1460-1462) in Pienza, elevation on Piazza Pio II. (Elaborations of the authors, 2020) (on top).*
Fig. 9. Esempio di palazzo della seconda metà del Quattrocento situato lungo Corso il Rossellino a Pienza con facciata decorata a sgraffito in evidente stato di degrado (Fotografia degli autori, 2017). (in basso) | *Example of building from the second half of the fifteenth century located along Corso il Rossellino in Pienza with sgraffito façade in evident state of decay (Photo by the authors, 2017). (on bottom).*

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 10. Confronto esemplificativo tra la mappatura dei motivi a sgraffito di due palazzetti della seconda metà del Quattrocento di Pienza dal quale si evince una sensibile differenza nella ricchezza dell'apparato decorativo. (Disegni degli autori, 2020) | *Comparison between the mapping of the sgraffito motifs of two buildings from the second half of the fifteenth century in Pienza from which shows a significant difference in the richness of the decorative apparatus. (Drawings by the authors, 2020).*

[10] Fra i problemi formali inerenti le facciate decorate, come per esempio quelle sgraffite oggetto del presente studio, la relazione che intercorre fra architettura e grafica è in questo contesto quella di maggiore interesse: la netta distinzione fra edificio e decorazione è molto evidente, ma per comprendere pienamente la relazione dialettica che si instaura fra i due elementi – quello tettonico e quello figurativo-decorativo – è necessario estendere la nozione di architettura al di là della tecnica edilizia, verso una più complessa categoria del pensiero | *Among the formal problems regarding the decorated façades, such as for example the sgraffito ones that are the subject of this study, the relationship between architecture and graphics is the one of greatest interest in this context: the clear distinction between building and decoration is very evident, but to understand fully the dialectical relationship that is established between the two elements - the tectonic one and the figurative-decorative one - it is necessary to extend the notion of architecture beyond the building technique, towards a more complex category of thought.*

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 11. Disegno del prospetto di Palazzo Piccolomini (1460-1462) a Pienza, fronte su Piazza Pio II. (Disegno degli autori, 2020) | *Drawing of the façade of Palazzo Piccolomini (1460-1462) in Pienza, facing Piazza Pio II. (Drawing by the authors, 2020)*

[11] Sul concetto di scala, intesa come «sistema dimensionale di riferimento, assoluto e relativo, in rapporto ai dati metri civili, politici, sociali, economici, ecc. – portata delle implicazioni dell'opera, in relazione alla sua dimensione fisica» Cfr. Ugo, V. (1991), pp. 89, 103-105 | *On the concept of scale, understood as "sistema dimensionale di riferimento, assoluto e relativo, in rapporto ai dati metri civili, politici, sociali, economici, ecc. – portata delle implicazioni dell'opera, in relazione alla sua dimensione fisica" Cfr. Ugo, V. (1991), pp. 89, 103-105.*

ti sui diversi edifici, specchio di lavorazioni più o meno complesse e costose, che lascia immaginare un'equivalente differenza nelle intenzioni di investimento da parte degli occupanti di ciascun palazzo (fig. 10).

I palazzi a sgraffito di Pienza

Assunto quindi che un gesto architettonico di grande rilevanza, tale da imporre la sua presenza in un contesto delimitato, coevo e contestualmente progettato, produce una sorta di 'risonanza' in scala via via minore sugli edifici circostanti[11], è convinzione di chi scrive che la realtà pientina si possa interpretare come un unico *corpus* di edifici che trova il proprio culmine – istituzionale, socio-politico, storico, e perciò estetico – in Palazzo Piccolomini (fig. 11) e nel Duomo (fig. 12), che si riflette negli altri palazzi prospicenti Piazza Pio II, e si diffonde fino al suo esaurimento

The autonomy between the rough building and its outward appearance is very clear in more than one passage by *De Re Aedificatoria* written by Leon Battista Alberti (1404-1472) where - alongside the metaphor of the *fucus*, female makeup, used to define the decorative apparatus for embellishing and masking defects - the author uses another suggestive image, that of the "dress that covers the naked body"[13]. The choice to separate the core of the building on one side without any trace of ornament and on the other the decorative apparatus, shows a clear desire to recognize the expressive role of the monumental element applied to the bare structure to the architectural order.

One might therefore wonder if the *sgraffito*, which proposes the graphic dimension of other arts in such a spectacular way, is not also a means of combining the abstraction of the drawing with the materiality of the building; in this case we would

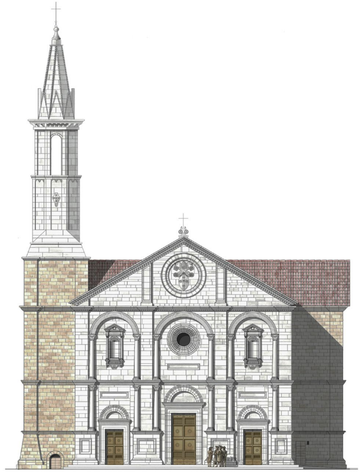
'risonante' attraverso il resto del tessuto cittadino.

Tuttavia, per formulare compiutamente questa ipotesi, occorre riferirsi innanzitutto allo scenario di riferimento esaminando le relazioni fra la facciata detta 'tettonica', come quella a bugnato, e la facciata a sgraffito secondo l'ottica della rappresentazione. Poiché nel linguaggio architettonico contemporaneo alcuni termini come costruzione, tettonica e architettura hanno lentamente perso il loro significato, talvolta sovrapponendosi e divenendo quasi sfumature di un unico concetto, oggi l'aggettivo 'tettonico' viene indifferentemente usato sia nei confronti di un edificio che mostra in maniera esplicita la sua struttura costruttiva, che per sottolinearne la sua pesante massa muraria. Altre volte è utilizzato per descrivere un'architettura priva di elementi decorativi e con un impianto strutturale molto evidente, mentre in passato – come nel periodo Rinascimentale di cui si tratta – esso attiene proprio alla dimensione estetica dell'ornamento, il quale simula mimeticamente sistemi tecnici e strutturali non più in uso: è infatti proprio nell'*ars tectonica* che l'architetto trova un principio d'ordine e rappresenta un'idea costruttiva ormai priva di applicazione[12].

In questo senso dunque la tettonica si può definire come il rapporto intellettuale che l'architettura mantiene con l'esperienza della costruzione: non ne rappresenta la verità strutturale e materiale ma l'identità costruttiva, la messa in scena formale della sua natura ideale.

L'autonomia tra l'edificio grezzo e la sua veste è ben chiara in più di un passo del *De Re Aedificatoria* di Leon Battista Alberti (1404-1472) dove – accanto alla metafora del *fucus*, il trucco femminile, usata per definire l'apparato decorativo di abbellimento e mascheratura dei difetti – l'autore ricorre ad un'altra suggestiva immagine, quella della «veste che ricopre il corpo nudo»[13]. La scelta di separare da un lato il nocciolo dell'edificio senza alcuna traccia d'ornamento e dall'altro l'apparato decorativo, mostra un'evidente volontà di riconoscere all'ordine architettonico il ruolo espressivo di elemento monumentale applicato alla struttura spoglia.

Ci si potrebbe dunque domandare se lo sgraffito, che ripropone in modo così spettacolare la dimensione grafica



IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 12. Disegno del prospetto del Duomo (1459-1462) di Pienza, fronte su Piazza Pio II. (Disegno degli autori, 2020) | *Drawing of the façade of the Cathedral (1459-1462) of Pienza, facing Piazza Pio II. (Drawing by the authors, 2020)*

[12] Braghieri, N. (2013).

[13] Alberti, L.B. (1989), IX, 8. Inoltre, anche se gli architetti non lavoravano direttamente nel settore tessile, questo dialogo tra architetture e stoffe (abbigliamento compreso) è meno strano di quanto si potrebbe pensare, come testimonia nel XVI secolo il *Libro del sarto* (Saxl, F. 1987), manoscritto trasmesso e aggiornato da numerose generazioni di sarti milanesi, in cui i motivi di tessuti e di abiti erano sovente riuniti negli stessi volumi degli ornamenti architettonici | *Alberti, L.B. (1989), IX, 8. Furthermore, even if architects did not work directly in the textile sector, this dialogue between architecture and fabrics (including clothing) is less strange than one might think, as evidenced in the 16th century by the* Libro del sarto *(Saxl, F. 1987), a manuscript transmitted and updated by numerous generations of Milanese tailors, in which the motifs of fabrics and clothes were often gathered in the same volumes as the architectural ornaments.*

have to deal with a concept at the antipodes of the generally handed down idea of the drawing in its conceptual dimension, admitting conversely a completely material use. For its part, the *sgraffito* technique has always been perceived as a strong graphic expression, created as it is thanks to an instrument that physically engraves the stucco following the boundary of a motif, in the same way as the movement of the pencil on the paper. Vasari certainly saw a manifestation of drawing in it, and this is another of the possible reasons why he included the *sgraffito* among the painter's activities[14], as also Filippo

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 13. Dettaglio di una colonna corinzia graffita sulla facciata di un palazzetto in Corso il Rossellino n. 101 a Pienza. (Fotografia degli autori, 2017) | *Detail of a Corinthian column engraved on the façade of a building in Corso il Rossellino n. 101 in Pienza. (Photo by the authors, 2017).*

di altre arti, non sia anche un mezzo per coniugare l'astrazione del disegno alla materialità dell'edificio; in tal caso dovremmo confrontarci con una concezione agli antipodi dell'idea generalmente tramandata del disegno nella sua dimensione concettuale, ammettendone per converso un uso del tutto materiale. Per parte sua, la tecnica dello sgraffito è da sempre stata percepita come un'espressione grafica forte, realizzata in quanto tale grazie ad uno strumento che fisicamente incide lo stucco seguendo i contorni di un motivo, allo stesso modo del movimento della matita sulla carta. Vasari vi vedeva certamente una manifestazione del disegno, e questa è un'altra delle possibili ragioni per la quale ha incluso quella dello sgraffito tra le attività del pittore[14], come d'altronde anche Filippo Baldinucci (1624-1697) nel suo *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*[15]. Ammettiamo dunque questa dimensione disegnativa della facciata a sgraffito, intendendo tuttavia con «disegno» un'attività nient'affatto concettuale: la pratica artigianale, mai abbandonata dalla tradizione toscana, si applica allora indifferentemente alla plasticità del bugnato tettonico così come all'incisione della decorazione sgraffita; si tratta cioè di una questione di «scala» nell'accezione ughiana già menzionata[16]. Perciò, assumendo queste due possibilità (tettonica plastica e tettonica disegnata) non come semplici alternative ma come estremi di questa 'scala', è possibile formulare un'ipotesi di gerarchia da un grado 0 (facciata dipinta) a un grado 1 (facciata scolpita o modellata)[17], fra i quali estremi si colloca un numero infinito di possibilità intermedie tutte riconducibili alla pratica della facciata a sgraffito. Se è corretta la lettura di Erwin Panofsky (1892-1968), che nel suo *Significato nelle arti visive* interpreta l'ornamentazione della superficie degli edifici come la «ribellione dei non-architetti» rinascimentali[18], la loro reazione contro un'impostazione troppo tettonica dell'estetica dell'edificio, lo sgraffito si potrebbe leggere come una declinazione mediata fra le diverse visioni ornamentali – scultoree, pittoriche, decorative, architettoniche – a testimoniare la rilevanza della dimensione disegnativa per ciascuna di esse (fig. 13).

[14] Cfr.: *supra*, n. 2. Ne sia conferma anche il fatto che Polidoro da Caravaggio, celebre per le sue facciate a sgraffito di Roma, viene considerato un «maestro di disegno». *cfr.* Vasari 1986, pp. 765-774 | *Cfr. supra, n. 2. This is also confirmed by the fact that Polidoro da Caravaggio, famous for his sgraffito façades in Rome, is considered a "drawing master". cfr. Vasari 1986, pp. 765-774.*

[15] Baldinucci, F. (1975). *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*. Firenze: SPES, 221 pp. Ristampa anastatica. Firenze: Santi Franchi al segno della Passione, 1681.

[16] Cfr.: *supra*, n. 10.

Baldinucci (1624-1697) in his *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*[15]. Let's admit this drawing dimension of the sgraffito façade, however by meaning 'draw' an activity that is not at all conceptual: the artisan practice, never abandoned by the Tuscan tradition, then applies indifferently to the plasticity of the tectonic ashlar as well as to the engraving of the *sgraffito* decoration; indeed, it is a question of 'scale' in the meaning of Ugo's theory already mentioned[16].
Therefore, assuming these two possibilities (plastic tectonics and drawn tectonics) not as mere alternatives but as extremes of this 'scale, it is possible to formulate an hypothesis of hierarchy from a grade 0 (painted façade) to a grade 1 (carved façade or modelled)[17], among which extremes there is an infinite number of intermediate possibilities, all attributable to the practice of the *sgraffito* façade. If the reading of Erwin Panofsky (1892-1968) is correct, who in his *Meaning in the Visual Arts* interprets the ornamentation of the surface of buildings as the "rebellion of non-architects" of the Renaissance[18], their reaction against an excessively tectonic setting of the aesthetic of the building, the *sgraffito* could be read as a mediated variation between the different ornamental visions - sculptural, pictorial, decorative, architectural - to testify to the relevance of the drawing dimension for each of them (fig. 13).
In Pienza this relationship between the *sgraffito* and ashlar buildings is confirmed by the work of Bernardo Rossellino (1409-1464) in the '60s of the fifteenth century, after having collaborated with Alberti in Florence at the project of Palazzo Rucellai. The old town, enclosed within the perimeter of the walls, looks like a collection of public and private buildings, many of which are decorated with a *sgraffito* façades: in the process of building refurbishment ordered by Pio II this technique plays therefore a renovation role of the decorative language, and Rossellino's insertion of the Albertian quotation in a context characterized by *sgraffito* façades is undoubtedly the sign of a dialogue between the two traditions. Indeed, with similar presuppositions Palazzo Piccolomini undoubtedly represents, in its articulate complexity, the best example of this new Renaissance mentality: the Albertian intellectualistic approach, which attributed the design and construction of a

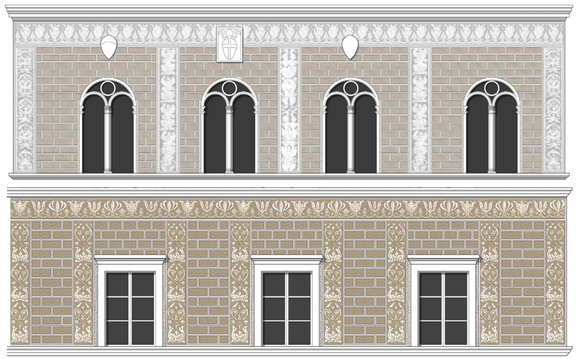
A Pienza questo legame di parentela tra i palazzi a sgraffito e quelli a bugnato trova la sua conferma nell'opera di Bernardo Rossellino (1409-1464) negli anni '60 del Quattrocento, dopo che a Firenze questi aveva collaborato con Alberti al progetto di Palazzo Rucellai. Il centro storico della città, racchiuso all'interno del perimetro delle mura, si presenta come un insieme di palazzi pubblici e privati, molti dei quali ornati da facciate sgraffite: nel processo di riallestimento edilizio ordinato da Pio II questa tecnica riveste dunque un ruolo di rinnovamento del linguaggio decorativo, e l'inserimento da parte di Rossellino della citazione albertiana in un contesto connotato dalle facciate a sgraffito è indubbiamente il segno di un dialogo tra le due tradizioni. Anzi, con simili premesse Palazzo Piccolomini rappresenta indubbiamente, nella sua articolata complessità, il miglior esempio di questa nuova mentalità rinascimentale: l'approccio intellettualistico albertiano, che attribuiva progettazione e realizzazione di un'opera a due fasi concettualmente ben distinte, non appartiene a Rossellino, che a Pienza torna all'attività manuale, al piacere dell'esecuzione diretta, al lavoro di gruppo, elementi tutti tipici della realizzazione delle facciate a sgraffito. Ed infatti la facciata di Palazzo Rucellai non arriva a costituire un modello per il palazzo pientino, che scarta il bozzato in grandi blocchi sporgenti privilegiando un sottile rivestimento sui muri in parte già esistenti, ed affidando l'articolazione plastica alla disposizione di bordini, conci e ordini su piani scalati di pochi centimetri (fig. 14). La facciata scolpita comincia a «tendere» alla bidimensionalità, ed il disegno delle membrature entra progressivamente in uso sui rivestimenti ad intonaco decorati a sgraffito. Sino a quando l'intonaco viene ornato con i soli motivi dell'apparecchiatura muraria, la tecnica esecutiva resta fondamentalmente simile a quella due-trecentesca delle finte cortine, con conci dipinti e spesse commessure pitturate e talvolta in rilievo. La punta metallica dello sgraffito favorisce un disegno più minuto ed ornato grazie al quale potrà svilupparsi l'idea di parete a pannelli incorniciati, assemblati come un rivestimento tessile. Tutto ciò a Pienza è ben evidente negli sgraffiti di Palazzo Ammannati

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 14. Fotografia di una porzione del prospetto di Palazzo Piccolomini (1460-1462) su Piazza Pio II a Pienza, dalla quale si può notare l'esiguo spessore del bugnato. (Fotografia degli autori, 2017) | *Photo of a portion of the façade of Palazzo Piccolomini (1460-1462) on Piazza Pio II in Pienza, from which it is evident the slenderness of the ashlar. (Photo by the authors, 2017).*

work to two conceptually distinct phases, does not belong to Rossellino, which in Pienza returns to manual activity, to the pleasure of direct execution, to teamwork, all elements typical of the construction of *sgraffito* façades. In fact, the façade of Palazzo Rucellai does not constitute a model for Palazzo Piccolomini, which discards the ashlar in large bulging blocks favouring a thin coating on the walls that already exist in part, and entrusting the plastic articulation to the arrangement of borders, ashlars and orders on scaled planes of few centimetres (fig. 14). The sculpted façade begins to 'tend' to two-dimensionality, and the drawing of the architectural elements gradually comes into use on the plaster decorations decorated with *sgraffito*. Until the plaster is adorned with only the motifs of the masonry, the execution technique remains basically similar to that of the thirteenth-fourteenth century false curtain walls, with painted ashlars and thick painted commissure and sometimes in reliefs. The metal tip of the sgraffito facilitates a more minute and ornate drawing thanks to which the idea of a wall with framed panels can be developed, assembled like a textile covering. All of this in Pienza is

[17] Forzani, F. (2020), pp. 92-96.

[18] Panofsky, E. (1999), pp. 223-224.



IN ALTO | *ON TOP*
Fig. 15. Confronto fra il disegno delle decorazioni a sgraffito presenti al primo piano del Palazzo Comunale (1462-1464) (sopra) e di Palazzo Ammannati (1462-1464) (sotto). (Disegni degli autori, 2020) | *Comparison between the drawings of the sgraffito decorations on the first floor of the Palazzo Comunale (1462-1464) (above) and Palazzo Ammannati (1462-1464) (below). (Drawings of the authors, 2020).*

[19] «Sulla collina avevo disegnato con cura i quattro orizzonti. Questi schizzi, andati perduti o smarriti, provocarono dal punto di vista architettonico una risposta acustica – un'acustica visuale delle forme […] le forme fanno rumore e silenzio; alcune parlano, altri ascoltano». Cfr. in Petrilli, A. (2001), p. 47. L'idea è molto vicina al concetto ughiano di 'scala', con l'aggiunta di un'interpretazione della modalità secondo il quale essa si articola nello spazio architettonico, una modalità per l'appunto 'acustica' | *"Sulla collina avevo disegnato con cura i quattro orizzonti. Questi schizzi, andati perduti o smarriti, provocarono dal punto di vista architettonico una risposta acustica – un'acustica visuale delle forme […] le forme fanno rumore e silenzio; alcune parlano, altri ascoltano". ["On the hill I had carefully drawn the four horizons. These sketches, been lost or mispleced, caused an acoustic response from an architectural point of view - a visual acoustics of the forms […] the forms make noise and silence; some speak, others listen".] Cfr. in Petrilli, A. (2001), p. 47. The idea is very close to the concept of 'scale' of Ugo, with the addition of an interpretation of the modality according to which it is articulated in the architectural space, a modality precisely 'acoustic'.*

e del Palazzo del Comune, dove Rossellino trasforma la decorazione di paraste e trabeazioni in pannelli sovrapplicati al disegno di un muro isodomo (fig. 15).
Dunque il gesto architettonico più rilevante, Palazzo Piccolomini, cita nel suo bugnato l'esperienza fiorentina (ed albertiana) di Palazzo Rucellai, e la diffonde nella realtà ideale della nuova Pienza. Il tessuto urbano la riprende nei palazzi principali (gli edifici istituzionali attorno alla piazza) che «entrano in risonanza»[18] su una scala analogica inferiore: il motivo plastico del bugnato diventa grafico nello sgraffito, e ne ridiffonde l'eco; quindi i palazzi cardinalizi (fig. 16) e le residenze altoborghesi a loro volta recepiscono e riecheggiano il messaggio, in un continuo gioco di rimandi e risonanze architettoniche. È una vera e propria armonia decorativa che si accorda attorno al nuovo centro cittadino e che denuncia l'appartenenza di ogni elemento e la sua filiazione in seno ad un progetto non più soltanto

evident in the *sgraffiti* of Palazzo Ammannati and Palazzo del Comune, where Rossellino transforms the decoration of pilasters and trabeations into panels superimposed on the design of an isodome wall (fig. 15).
Therefore the most relevant architectural gesture, Palazzo Piccolomini, cites in its ashlar the Florentine (and of Alberti) experience of Palazzo Rucellai, and spreads it in the ideal reality of the new Pienza. The urban fabric takes it up again in the main buildings (the institutional buildings around the square) which "come into resonance"[19] on a lower analogue scale: the plastic pattern of the ashlar becomes graphic in the *sgraffito*, and spreads its echo; then the cardinal buildings (fig. 16) and the high-bourgeois residences in their turn receive and spread the message, in a continuous game of references and architectural resonances. It is a real decorative harmony that comes together around the new city centre and that denounces the belonging of each element and its filiation within a project that is no longer only urban but visually global; an 'aesthetic earthquake' with epicentres and settlements that takes up a deliberate and conscious program on the skin of the buildings.
Provided then that the façades of the Pienza palaces return an image of the owner's social status according to his role (based on the dictated by Alberti[20]), similar hierarchy provides a first parameter for their possible grouping. In fact, in order to theoretically and critically analyse the project of Pienza through the study of its façades, it was decided to organize the buildings according to a taxonomic order[21], in the belief that a classification methodology is fundamental for a form of knowledge that combines and synthesizes structural data and genetic aspects of architecture. Once the universe to be analysed was identified (the set of *sgraffito* façades of the Renaissance buildings located within the walls of the old town of Pienza), it was classified according to three different parameters. The first of these was that of the ownership of the owners, distinguishing between public and private buildings, and among the latter belonging to noble families of greater or lesser distinction. The second classification was made on the basis of the materials

urbano ma visivamente globale; un 'sisma estetico' con epicentri e assestamenti che riprende sulla pelle degli edifici un programma deliberato e consapevole.
Ammesso poi che le facciate dei palazzi di Pienza restituiscano un'immagine dello stato sociale del proprietario in funzione del suo ruolo (secondo il dettato dall'Alberti[20]), simile gerarchia fornisce un primo criterio per un possibile loro raggruppamento. Infatti, al fine di analizzare teoricamente e criticamente il progetto pientino attraverso lo studio delle sue facciate, si è deciso di organizzare i palazzi secondo un ordinamento tassonomico[21], nella convinzione che una metodologia classificatoria risulti fondamentale per una forma di conoscenza che coniughi e sintetizzi i dati strutturali e genetici dell'architettura. Individuato dunque l'universo da analizzare (l'insieme delle facciate a sgraffito degli edifici di origine rinascimentale siti entro la cinta muraria del centro storico di Pienza), si è proceduto a classificarlo sulla base di tre diversi parametri. Il primo di essi è stato quello della titolarità dei proprietari, distinguendo fra palazzi pubblici e privati, e tra questi ultimi gli appartenenti a famiglie nobiliari di maggiore o minore prestigio. La seconda classificazione è stata operata sulla base dei materiali impiegati, distinguendo i palazzi realizzati in pietra, a bugnato o con la tecnica dell'intonaco sgraffito (si consideri che ognuna di queste finiture sottintende un diverso insieme di costi, e che pertanto se da un lato essa può semplicemente rispecchiare le disponibilità economiche del proprietario, dall'altro può anche esprimere la propensione di quest'ultimo a rappresentare architettonicamente il proprio *status*). Criteri simili si riflettono anche nel terzo ed ultimo dei parametri adottati, vale a dire la ricchezza dell'apparato decorativo (a prescindere dal materiale): già nel corso della schedatura degli edifici, infatti, è emersa una sensibile differenza nella qualità e densità degli ornamenti, anch'essi specchio di lavorazioni più o meno complesse e costose, e della conseguente interpretazione della volontà dei titolari di investire nell'estetica dell'edificio.
Infine si è provveduto ad incrociare i dati in tabelle e mappature (figg. 17-18) riassuntive che hanno permesso di verificare

IN ALTO | *ON TOP*
Fig. 16. Facciate di Palazzo Salomone Piccolomini (1462 ca.) e di Palazzo Ammannati (1462-1464) a Pienza con ricostruzione del disegno a sgraffito. (Disegni degli autori, 2020) | *Façades of Palazzo Salomone Piccolomini (1462 ca.) and Palazzo Ammannati (1462-1464) in Pienza with reconstruction of the sgraffito drawing. (Drawings by the authors, 2020).*

[20] Alberti, L.B. (1989), IV, I, pp. 142-143.

[21] Ugo, V. (1991), pp. 101-103.

used, distinguishing the buildings made of stone, ashlar or with the *sgraffito* plaster technique (considered that each of these finishes implies a different set of costs, and therefore on the one hand it can simply reflect the owner's financial resources, on the other he can also express the owner's propensity to represent his *status* architecturally). Similar criteria are also reflected in the third and last of the parameters adopted, namely the richness of the decorative apparatus (regardless of the material): in fact, during the listing of the buildings a significant difference in the quality and density of the ornaments emerged, also these are a mirror of more or less complex and expensive processes, and the consequent interpretation of the owners' willingness to invest in the aesthetics of the building.
Finally, the data was cross-referenced in summarized tables and mappings (figg. 17-18) which made it possible to verify the actual existence of the conditions and mutual influences

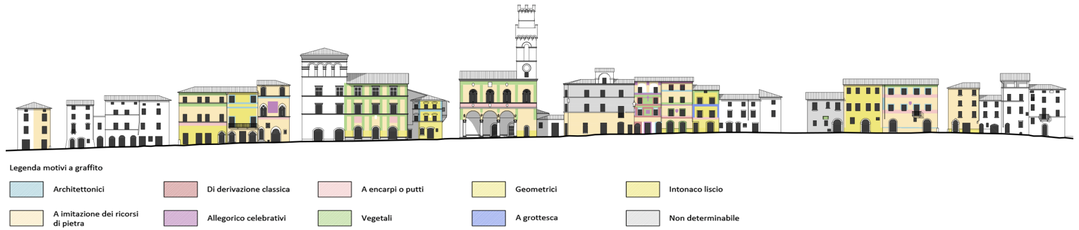
IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 17. Esempio di mappatura degli edifici secondo il parametro della titolarità dei proprietari. (Disegno degli autori, 2020) | *Example of mapping of buildings according to the parameter of ownership of the owners. (Drawing by the authors, 2020).*

l'effettiva sussistenza delle condizioni e delle reciproche influenze fino a quel punto solamente ipotizzate. Queste tabelle tassonomiche hanno consentito a chi scrive di validare l'ipotesi formulata, ovvero la presenza di una scala estetico-rappresentativa graduata sull'apparato decorativo degli edifici, da quelli di maggiore rilevanza politico-istituzionale a quelli di semplice utilità abitativa[22]. Già nelle righe precedenti abbiamo utilizzato la metafora di 'risonanza' per esprimere questa serie di possibili relazioni – in realtà visive, o vieppiù concettuali – in cui si articola la scala decorativa degli apparati di facciata. Trasponendola nello spazio pientino possiamo considerare Palazzo Piccolomini come l'elemento-sorgente, la cui facciata a bugnato 'vibra' generando attorno a sé la prima irradiazione; lo spazio della Piazza Pio II, come una cassa acustica, ne amplifica il 'suono' che si diffonde per tutto il centro: la pitagorica 'armonia delle sfere' si fa spazio sonoro nell'architettura della 'città ideale'[23].

until now only hypothesized. These taxonomic tables have allowed the writer to validate the formulated hypothesis, that is the presence of an aesthetic-representative scale graduated on the decorative apparatus of the buildings, from those of greater political-institutional relevance to those of simple residential utility[22]. Already in the previous lines we have used the 'resonance' metaphor to express this series of possible relationships - actually visual, or increasingly conceptual - in which the decorative scale of the façade systems is articulated. By transposing it into the space of Pienza we can consider Palazzo Piccolomini as the source-element, whose ashlar façade 'vibrates', generating the first irradiation around it; the space of Piazza Pio II, like a sound box, amplifies its 'sound' which spreads throughout the centre: the Pythagorean 'harmony of the spheres' becomes a sound space in the architecture of the 'ideal city'[23].

[22] Alberti, L.B. (1989), I, I, pp. 11-12.

[23] Sulla teoria acustica di Pitagora (VI sec. a.C.) e la sua ricezione nella cultura rinascimentale cfr. Schneider, M. (1970), pp. 205-227; Reese, G. (1990), p. 396 | *On the acoustic theory of Pythagoras (6th century BC) and its reception in the Renaissance culture cfr. Schneider, M. (1970), pp. 205-227 ; Reese, G. (1990), p. 396.*



Conclusioni

Oltre alla necessità pratica dettata dal processo di edificazione, misurare significa sempre instaurare un determinato (quanto soggettivo) ordine razionale; pertanto anche l'operazione di papa Piccolomini può essere ricondotta ad un'operazione di misura, nella prassi, di una delle infinite possibili 'città ideali' della teoria. Ma una simile idea di misura sfugge anche agli artefici più meticolosi e instaura diverse e più sottili relazioni autonome: quella che qui si è cercata di individuare è precisamente una misura 'altra', rispecchiata in una scala urbana non interamente controllata dal suo progetto, ed espressa nei termini della rappresentazione di quest'ultimo. Ciò che si è cercato di mostrare è quanto l'architettura pientina nasca da un unico progetto di rappresentazione (direttamente, attraverso la costruzione dei palazzi del papa, ed indirettamente, influenzando quella degli altri palazzi); analogamente si è mostrato quanto i meccanismi di rappresentazione trovino espressione nelle facciate dei palazzi, e quanto i loro diversi livelli possano ordinarsi secondo una scala; infine abbiamo presentato questa scala articolata nel tessuto urbano edificato sulla base del progetto di partenza. Fondato nella teoria, coerente nella prassi.

Conclusions

In addition to the practical necessity imposed by the building process, measuring always means establishing a certain rational (as much as subjective) order; therefore also the operation of Pope Piccolomini can be traced back to an operation of measurement, in practice, of one of the infinite possible 'ideal cities' of theory. But such an idea of measure escapes even the most meticulous architects and establishes different and more subtle autonomous relationships: what we have tried to identify here is precisely an 'other' measure, reflected in an urban scale not entirely controlled by its project, and expressed in terms of representation. What we have tried to show is how much the architecture of Pienza arises from a single representation project (directly, through the construction of the pope's palaces, and indirectly, influencing that of the other palaces); similarly it has been shown how much the representation mechanisms find expression in the façades of the buildings, and how their different levels can be ordered according to a scale; finally we presented this scale articulated in the urban fabric built on the basis of the initial project. Founded in theory, coherent in practice.

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 18. Mappatura dei motivi a sgraffito sulle facciate dei palazzi di Pienza lungo Corso il Rossellino. (Disegno degli autori, 2020) | *Mapping of the sgraffito motifs on the façades of the Pienza buildings along Corso il Rossellino. (Drawing by the authors, 2020).*

Bibliografia – Sitografia
References – Webography

Alberti, L.B. (1989). *L'Architettura*. Milano: Il Polifilo, LVII. Traduzione di Giovanni Orlandi.

Argan, G. (1969). *The Renaissance city.* New York: G. Brazille.

Braghieri, N. (2013). *Architettura, arte retorica*. Genova: Sagep editori.

Carli, E. (1967). *Pienza. La Città di Pio II*. Roma: Editalia.

Cataldi, G. (1985). *Rilievi di Pienza.* Firenze: Alinea.

Cataldi, G. (2007). *Pienza forma urbis. Materiali per il museo della città e del territorio.* Firenze: Aion.

Di Geronimo, F. (2018). *Superfici mimetiche e analogie architettoniche. Le facciate a graffito dei Palazzi di Pienza.* (Master's thesis) Politecnico di Milano, Italia.

Errico, M., Finozzi, S.S. e Giglio, I. (1985). Ricognizione e schedatura delle facciate affrescate e graffite a Roma nei secoli XV e XVI. *Bollettino d'Arte, Istituto Poligrafico della Zecca dello Stato*, fascicolo 33-34, pp. 53-134.

Forcellino, A.(1988). Intonaci e coloriture nel Cinquecento e Seicento: vocazioni espressive e tecniche esecutive. *Bollettino d'Arte, Istituto Poligrafico della Zecca dello Stato,* fascicolo 47.

Formichi, F. (2015). La facciata graffita di Palazzo Gini in Via Elisa. *Canonica. Rivista di Studi Pientini,* 5.

Forzani, F. (2020). *Le mani dell'architetto. Progetto e costruzione nel Rinascimento*. Torino: La Rosa Editrice.

Haupt, A. (1930). *Architettura dei palazzi dell'Italia settentrionale e della Toscana: dal sec. 13. al sec. 17*. Roma: Bestetti e Tumminelli.

Kruft, H.W., Tosti Croce, M. (1990). *Le città utopiche: la città ideale dal XV al XVIII secolo fra utopia e realtà*. Bari: Laterza, VIII.

Maccari, E., Iannoni, G. (1960). *Graffiti e chiaroscuri esistenti nell'esterno delle case.* Roma: Enrico Maccari Incisore ed Editore.

Panofsky, E. (1999). *Il significato nelle arti visive*. Torino: Einaudi. Traduzione di Renzo Federici. Ed. orig. *Meaning in the Visual Arts*. Garden City (NY): Doubleday Anchor Books, 1955.

Pecchioli, E., (2005). *Florentia Picta: le facciate dipinte e graffite dal XV al XX Secolo*. Firenze: Centro Di.

Petrilli, A. (2001). *Acustica e architettura. Spazio, suono, armonia* in *Le Corbusier.* Venezia: Marsilio.

Piccolomini, E. S. (1984) *I Commentarii*. Milano: Adelphi, LIII. Traduzione di Luigi Totaro. Ed. orig. *I Commentarii*. Viterbo: Cesare Malvicini, 1584.

Pieper, J. (2000). *Pienza: il progetto di una visione umanistica del mondo*. Stuttgart: Axel Menges.

Reese, G. (1990). *La musica nel Rinascimento.* Firenze: Le Lettere.

Saxl, F. (1987). *Il libro del sarto della Fondazione Querini Stampalia di Venezia*. Modena: Panini.

Schneider M. (1970). *Il significato della musica*. Milano: Rusconi.

Ugo, V., Masiero, R. (1990). *La questione architettura.* Venezia: Cluva.

Ugo, V. (1991). *I luoghi di Dedalo. Elementi teorici dell'architettura*. Bari: Dedalo.

Ugo, V. (1994). *Fondamenti della Rappresentazione.* Bologna: Società Editrice Esculapio.

Vasari, G. (1986). *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri.* Torino: Einaudi. Ried. a cura di L. Bellosi e A. Rossi. Ed. orig. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri.* Firenze: Lorenzo Torrentino, 1550.

8 Minima Muralia: 15 anni di disegni sui muri diventano un progetto editoriale
Minima Muralia: 15 years painting become a publishing project

Maria D'Uonno

Abstract
Partendo da riflessioni sulle pratiche, le questioni etiche e politiche che riguardano i processi di conservazione della Street Art, l'articolo si focalizza sul progetto editoriale *Minima Muralia. 15 years painting* dell'artista Blu pubblicato nel 2018. L'obiettivo è quello di fare delle considerazioni sulla difficoltà di garantire l'integrità delle opere che, nel caso specifico, nascono per essere impermanenti e allo stesso tempo preservarle come patrimonio del contesto urbano. Possiamo rispettare la natura della Street Art ed essere in grado di preservare la sua memoria? L'operazione editoriale è qui considerata come un esempio di conservazione, realizzata dall'artista stesso, che non compromette la natura dei disegni e il loro 'diritto all'oblio'.

Parole chiave
Pubblicazione, comunicazione, conservazione, esposizione, documentazione.

Abstract
The article is focused on the editorial project *Minima Muralia. 15 years painting* by the street artist Blu, published in 2018. The goal is to highlight issues related to the difficulty of guaranteeing to the street artworks their right to be impermanent and, at the same time, preserve them as valuable heritage of the cities. How we can respect the meaning of the Street Art and still be able to preserve its memory? The book is here considered as an example of preservation, ruled by the artist himself, that doesn't compromise the very nature of the mural drawings and their 'right to oblivion'.

Keywords
Publishing, Communication, preservation, exhibiting, documentation.

Introduzione

La parola "conservare" si riferisce all'idea di mantenere le "cose" così come sono, evitare che si deteriorino o proteggerle da eventuali danni o distruzione[1]. Cristallizzare monumenti, architetture o qualsiasi opera d'arte nella loro forma originale non è un processo ovvio, semplice e lineare. Rem Koolhaas ha parlato di *preservation* in due conferenze[2] chiave che ci rivelano interessanti riflessioni sull'atto in sé, dandoci qualche riferimento per discutere sul significato e sulle modalità di conservazione delle opere di Street Art odierne. La conservazione di opere ritenute patrimonio culturale è sempre stata una scelta politica. Si presenta come un procedimento complesso che si stabilisce di caso in caso, che coinvolge più soggetti e che «is now becoming a hot-button issue that enables different political sides to either sound the alarm of preservation or not»[3]. Storicamente, la prima legge sulla conservazione viene emanata in Francia nel 1790; la seconda viene invece promulgata nel 1877 in Inghilterra e, come le invenzioni «that were taking place between these two moments – cements, the spinning frame, the stethoscope, anesthesia, photography, blueprints, ecc.» anche l'atto di preservare è un'invenzione della modernità[4]. E come molte invenzioni, si evolve e cambia. Infatti, Koolhaas evidenzia come muta «the interval or the distancebetween the present and what was preserved in the past. In 1818, it was 2000 years. In 1900, it was only 200 years. In 1960s, it became 20 years. We are living in an incredibly exciting and slightly absurd moment, namely that preservation is overtaking us. […] Maybe we can be the first to actually experience a retroactive activity but becomes a prospective activity»[5].

Nel caso della Street Art, questo *absurd moment* fa sì che un disegno sul muro diventi un'opera d'arte nel momento in cui viene concluso. Lo stesso disegno, è in grado di suscitare interessi economici e culturali nel contesto urbano che lo ospita. Gli artisti che hanno realizzato le opere d'arte sono invitati a condividere la loro opinione sulle modalità di conservazione delle proprie opere e a partecipare al restauro, come nel famoso caso di *La madonna* di Xavier Prou a Lipsia (Germania),

Introduction

The word "preservation" refers to the idea to keep "things" as they are, in order to prevent them from decaying or to protect them from being damaged or destroyed[1]. Crystallize monuments, architectures or any artworks as they were thought in the original place it is not an obvious, simple and a straight process. Rem Koolhaas talked about preservation in two key lectures[2], revealing some interesting perspectives about the act of preservation that perhaps let us here think about what does mean to preserve street artworks today. Preservation has been always a political choice. It appear to be something complex that is established from case to case, that involves more than one character and it "is now becoming a hot-button issue that enables different political sides to either sound the alarm of preservation or not"[3]. Starting from history, the first law of preservation was in 1790 in France; in 1877 there was the second preservation proposition in England and as some of the inventions "that were taking place between these two moments – cements, the spinning frame, the stethoscope, anesthesia, photography, blueprints, etc." preservation is an invention of modernity too[4]. And as many inventions, it evolves and changes. In fact, Koolhaas highlighted how change "the interval or the distance between the present and what was preserved in the past. In 1818, it was 2000 years. In 1900, it was only 200 years. In 1960s, it became 20 years. We are living in an incredibly exciting and slightly absurd moment, namely that preservation is overtaking us. […] Maybe we can be the first to actually experience a retroactive activity but becomes a prospective activity"[5].

In the case of street art, this "absurd moment" make possible that a mural drawing become immediately a very valuable piece of art right after it is finished. It is capable to raise economic and cultural interests of the urban context that hold it. The artists who made the artworks are invited to say their opinions about the preservation of their own works, and even participate to the restauration like the case of Xavier Prou's *La madonna* in Leipzig

[1] Cfr.; voce al *Cambridge dictionary* e al Vocabolario Treccani | *cf.: item in* Cambridge *dictionary and in Vocabolario Treccani.*

[2] Le due conferenze sono *Recent work*, 17 settembre 2004 e *Paul S. Byard Memorial Lecture*, 20 febbraio 2009, pubblicate nel volume *Preservation is Overtaking Us* nel 2016 dell'editore GSAPP Transcriptions | *The lectures are* Recent work, *September 17, 2004 and* Paul S. Byard Memorial Lecture, *February 20, 2009, published in the volume* Preservation is Overtaking Us *in 2016 by GSAPP Transcriptions.*

[3] Koolhaas, R., Otero-Pailos, J. (2016), p. 13.

[4] *Ivi*, p. 14.

[5] *Ivi*, pp. 15-16.

'oppure no'. Gli artisti infatti, non sono sempre consapevoli di quale sarà il destino delle loro opere quando le decisioni sono prese in base alla volontà altrui e non lasciate al caso.

La conservazione delle opere della Street Art è ben nota come una questione politica emersa nel momento in cui, da azione vandalica ed illegale, tale pratica è stata accettata come un fenomeno culturale dalla società e dalle istituzioni. Parte dell'accettazione è legata alla capacità di questi disegni di attrarre turisti e di trasformare gli spazi urbani degradati in luoghi culturali e stimolanti, facendo sviluppare nelle persone una empatia, un interesse e una sensibilità verso l'operato dell'artista. Proprio per questo motivo, la Street Art viene oggi considerata un prezioso e potente strumento per i processi di rigenerazione urbana. Ma anche se questa pratica è ormai riconosciuta come arte a tutti gli effetti, possiamo constatare che in alcuni casi non è ben accetta dalle istituzioni o peggio, che il valore storico dell'opera viene addirittura dimenticato.

L'opera *Amor Populi* dell'artista TvBoy, comparsa a Roma il 24 marzo del 2018, è stata cancellata sei ore dopo la sua scoperta a causa di ciò che rappresentava[6]. Quello che rimane ora sono una serie di foto e video online che ci danno la possibilità di "rivivere di nuovo" tutti gli eventi: la sua apparizione, il tentativo da parte delle forze dell'ordine di nasconderla con delle scatole di cartone e infine la sua rimozione. Diverso è il caso del graffito *Vota Garibaldi Lista n. 1*[7], prima cancellato e poi restaurato dal Comune di Roma; chi ha ridipinto il muro, apparentemente, non era consapevole del valore sociale e culturale della scritta per la comunità e per la storia. È interessante notare che in questi due casi la documentazione degli eventi, la diffusione di foto e video attraverso giornali e piattaforme digitali, sia stata uno strumento molto importante che ha contribuito a preservare la memoria nel primo caso e a denunciare un errore nel secondo.

La conservazione della Street Art oggi

Non solo la scelta di conservare o meno, ma anche il processo di conservazione – promosso dalle associazioni di esperti o dalle stesse istituzioni – risulta tutt'altro che semplice sia dal punto di vista pratico che dal punto di

(Germany), 'or not'. Sometimes, the artists are not aware of what will be the destiny of their works when decisions are took based on other people wills.

The preservation of mural drawings is well-known as a political issue that started to come out when the Street Art, from vandalism and illegal action, has become a phenomenon culturally and socially accepted by the communities and institutions. Part of the acceptance is related to their ability to attract tourists and to transform degraded urban spaces into cultural and stimulating areas: people have developed an interest and sensibility towards them. Because of this, the Street Art have begun to be considered a valuable and a fully-fledged tool for urban regeneration processes. But even if these pratica è now recognised as art, we can still see that sometimes it is not well accepted from institutions or worst, the historic value of the artwork is even forgotten by them. For example, TvBoy graffiti showed up in March 24, 2018 in Rome, has been deleted six hours after its discovery because of what it represented[6]. What remains now are a series of photos and videos on internet that give us the possibility 'to play again' all the events: its appearance, the hiding with the cardboard box by italian police and at the end, people remoing itl. Different is the case of Vota Garibaldi *Lista n. 1 graffiti*[7]; first deleted and then restored by the municipality of Rome. Who repainted the wall, apparently, was not aware of the social and cultural values of the graffiti for the community and for the history. It is interesting that in this two cases, the documentation of events and the spreading of photos and videos through newspapers and digital platforms– were a very important tools that somehow helped to remember the deleted artwork in the first case and denounce a mistake in the second case.

Preservation of Street Art today

The difficult choice to preserve or not, and the consequent decision about which conservation process is best for an artwork is not simple both from practical and ethical issues. The restoration of street artworks, in

[6] Helga Marsala, *Il bacio tra Di Maio e Salvini è solo un ricordo. Cancellato immediatamente il murale di Tvboy*, 2018. Consultato in maggio 2020 da (*retrieved May 2020 from*) https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2018/03/il-bacio-tra-di-maio-e-salvini-e-solo-un-ricordo-cancellato- immediatamente-il-murale-di-tvboy/

[7] Il Post flashes, «*Vota Garibaldi Lista N°1*», *la scritta elettorale del 1948 cancellata dal Comune di Roma*, 2019. Consultato in maggio 2020 da (*retrieved May 2020 from*) https://www.ilpost.it/flashes/garibaldita-vota-garibaldi-cancellata-comune-roma

vista etico. Il restauro di queste particolari opere d'arte comporta la conoscenza dei materiali – il più delle volte gli artisti utilizzano materiali non tradizionali – e del supporto su cui sono state realizzate. Ma soprattutto, l'atto di "mantenere viva l'opera" comporta tutta una serie di problematiche legate al rispetto della vera natura del disegno e al suo «diritto all'oblio»[8] che spesso non vengono presi in considerazione. Accademici ed esperti hanno espresso generosamente le proprie opinioni sulla conservazione delle opere di Street Art. Carlota Santabárbara nel suo articolo dichiara che «multiple options exist to conserve these contemporary paintings, either by documenting them, directly protecting them or recovering them by means of restoration»[9]. Tuttavia, le modalità che agiscono fisicamente sull'opera d'arte sono spesso messe in discussione dagli stessi artisti o dalla comunità che convive quotidianamente con le opere. Soluzioni come quella realizzata per *La Madonna con la pistola* di Banksy a Napoli o lo strappo delle opere di Blu dalle mura bolognesi sono operazioni che compromettono l'autenticità dei disegni e ne distruggono i valori simbolici ed artistici. Il più delle volte queste soluzioni sono realizzate senza tener conto dell'opinione dell'artista e della labile esistenza e fragilità del messaggio.

Nel caso delle opere bolognesi di Blu a Bologna, Wu Ming scrive nel suo articolo Blu, *i mostrificatori e le sfumature di grigio* che chi ha agito «ha messo il copyright su qualcosa che è nato per non averlo» e che la conseguente «cancellazione [delle opere bolognesi] messa in atto da Blu è un colpo di arte-guerriglia, inferto contro la riduzione simbolica della Street Art nelle gallerie museali e nei curricula degli addetti alla cultura»[10]. L'idea di un museo diffuso – anche se spesso si tratta di un'operazione mediatica – è certamente una soluzione più conciliante rispetto alle operazioni in cui le opere sono sradicate dal proprio contesto e, contro la propria natura, costrette a rientrare in canoni convenzionali alla cosiddetta arte consolidata. La musealizzazione della Street Art è quindi un processo che può facilmente trasformarsi in un'azione di mutilazione verso le opere piuttosto che in una valorizzazione. In altri casi, come già accennato

[8] Velardi, B. (2017), p. 79.

[9] Santabárbara, C. (2018), p. 155.

[10] Wu Ming (2016).

fact, involves a knowledge of the materials used (most of the time the artists work with non-traditional materials), and knowledge of the support on which they were made. Above all, the wish of 'keeping the artwork alive' entails a whole series of problems linked to the truly nature of the work and its "diritto all'oblio"[8] (right to oblivion), which are often not taken into account. Academics and experts have expressed generously their idea about the preservation of street artworks. Carlota Santabárbara in her article declare that "multiple options exist to conserve these contemporary paintings, either by documenting them, directly protecting them or recovering them by means of restoration"[9]. However, the modalities that physically operations on the artwork are often questioned by the artists themselves or by the communities. Solutions such as the one realised for *La Madonna con la pistola* by Banksy in Naples or the strappo of Blu's works from the Bolognese walls compromised the authenticity of the drawings and destroy their symbolic and artistic values. Most of the time this solutions are realized without taking into account the opinion of the artist and the fleeting existence and fragility of his message.

In the specific case of the Blu's works in Bologna, Wu Ming wrote in his article Blu, *i mostrificatori e le sfumature di grigio* that who acted "ha messo il copyright su qualcosa che è nato per non averlo" (put-on the copyright on something that was born for not having it) and that the consequent "cancellazione [delle opere bolognesi] messa in atto da Blu è un colpo di arte-guerriglia, inferto contro la riduzione simbolica della Street Art nelle gallerie museali e nei curricula degli addetti alla cultura"[10] (erasure [of Bolognese artworks] made by Blu is an act of guerrilla-art, inflicted against the symbolic constraint of Street Art in museum galleries and in the curricula of cultural workers). The idea of a widespread museum –even if it is often a media operation– is certainly a more conciliatory solution than operations in which the works are taken from their own contexts, forced to stay in conventional formats against their own nature. The musealization of Street Art is therefore a process that can easily turn out as an action of mutilation

in precedenza, il restauro de *La Madonna* è un'operazione di conservazione effettuata dallo stesso artista e accettata da tutti i soggetti coinvolti.

È interessante notare che l'idea di conservazione di Carlota Santabárbara parte dall'archiviazione delle opere che «should be registered and recorded as a first step to preservation, photographing and cataloguing them to secure their place within the city's cultural memory. Remarkably, international programmes to register contemporary murals are being created which indicate that society is gradually coming to terms with this phenomenon and concern for preservation is growing»[11]. La documentazione è qualcosa che gli street artist fanno sistematicamente. Nel libro *Arte sui muri della città. Arte di strada e arte urbana: questioni aperte*, Brunella Velardi mette in evidenza la pratica comune tra gli artisti di documentare le loro opere riportandone le diverse fasi e il risultato finale. L'artista Banksy approva la documentazione fotografica o filmografica dell'opera dichiarando che è importante che gli artisti documentino il proprio operato perché sanno che sono facilmente deperibili[12].

Mentre le istituzioni, le associazioni e gli esperti discutono sulla manutenzione e la conservazione delle opere della Street Art cercando di risolvere questioni legate alla natura temporanea degli artefatti, l'artista, nel suo dialogo con lo spazio urbano e l'architettura, realizza le sue opere nella piena consapevolezza che saranno esposte alle condizioni climatiche e a rischi di deterioramento. L'artista sa che la forma originale dell'opera sarà compromessa nel tempo fino a quando non sarà completamente perduta.

Minima Muralia: uno sguardo da vicino

Minima Muralia. 15 years painting di Blu pubblicato dall'editore indipendente *Zooo Print & Press*[13] è una raccolta di oltre 200 opere di Street Art realizzate dall'artista in 15 anni di carriera, tra cui disegni realizzati a Los Angeles, Berlino e Bologna che sono andati perduti. Progettato dall'artista Paper Resistance, il libro è disponibile in due versioni: l'edizione speciale, che comprende due poster e

towards the artworks rather than an enhancement. In other cases, as already mentioned before, the restoration of *La Madonna* was carried out by the same artist and accepted by the characters involved.

Quoting again Carlota Santabárbara, her idea of conservation starts from archiving the artworks that "should be registered and recorded as a first step to preservation, photographing and cataloguing them to secure their place within the city's cultural memory. Remarkably, international programmes to register contemporary murals are being created which indicate that society is gradually coming to terms with this phenomenon and concern for preservation is growing"[11]. The documentation is something that street artists systematically do. In the book *Arte sui muri della città. Street art e urban art: questioni aperte*, Brunella Velardi highlights the common practice among artists to document their works by reporting the different stages and the final result. The artist Banksy approves the photographic or filmographic documentation, declaring that it is important for the artists to document their works precisely because they know that they are easily perishable[12].

Meanwhile institutions and communities discuss about Street Art works maintenance and preservation due to their temporary nature, the artist, in his dialogue with the urban space and the architecture of the city, realizes his works fully aware that they will be exposed to weather condition or structural risks related to the support on which they were made. The artist knows that the original shape of the work will be compromised over time until it will be –eventually– completely lost.

Minima Muralia: a close look

Minima Muralia. 15 years painting by Blu and published by the independent publisher *Zooo Print & Press*[13], is a collection of more than 200 Street Art murals realised by the artist in 15 years of career, including some lost works made in Los Angeles, Berlin and Bologna. Designed by the artist Paper Resistance, the book is available in two versions: the special edition, which include two posters and a Zine

[11] Santabárbara, C. (2018), p. 159.

[12] Velardi, B. (2017), p. 78.

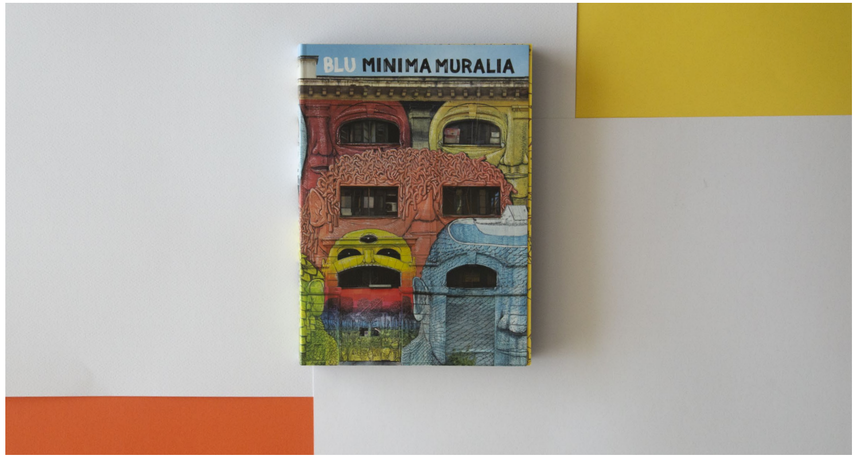
[13] *Zooo Print & Press* sito-web | *website: https://zooo.org/zooo1/product/minima-muralia-special-edition/*

una *Zine* (*sketchbook*) di bozzetti preparatori delle opere, contenuti in un elegante cofanetto fluo e quella normale, che viene venduta senza tutti gli extra.
Blu – pseudonimo con cui si identifica l'artista – è noto per essere un attivista i cui interessi sono lontani dal denaro e dalla fama. Con il suo lavoro critica costantemente la società contemporanea, denunciando problemi legati a temi come il capitalismo, la crisi ambientale e la guerra. Realizza i suoi primi graffiti nel 1999 a Bologna, nel centro storico, nelle zone limitrofe all'Accademia di belle arti e in periferia; nei primi anni 2000, diventato un artista internazionale, inizia a operare in tutto il mondo. La tecnica utilizzata nei suoi lavori cambia nel tempo. Le sue prime opere infatti sono realizzate con bombolette spray; dal 2001 invece, le opere sono dipinte con vernici a tempera, rulli e bastoni telescopici. Il passaggio dalle bombolette spray alle vernici e rulli con bastoni telescopici, permette all'artista di realizzare opere su superfici molto grandi, accentuando la drammaticità dei suoi disegni[14]. Blu sperimanta anche l'animazione digitale realizzando *MUTO*, un video che raccoglie il lavoro realizzato a Buenos Aires (Argentina) e vincitore *Grand Prix Festival 'Clermont Ferrand'* nel 2009. Il libro è l'ultimo medium che l'artista esperimenta in chiave sarcastica e provocatoria. *Minima Muralia* è una mostra su carta delle sue opere e proprio come in una mostra al museo, possiamo vedere il lavoro di Blu in uno spazio definito a cui possiamo accedere acquistando, in questo caso non un biglietto ma il libro (figg. 1-9).
In questa nuova modalità di fruizione delle opere proposta dall'artista, la scala, il contesto, la forma, il materiale e l'interazione con le persone sono differenti. Victor Hugo nel suo libro *Notre Dame de Paris* (1831) scrive dell'architettura come forma d'arte privilegiata per comunicare che è stata utilizzata per lungo tempo nella storia fino al momento in cui perde il suo privilegio lasciando spazio al libro, che si pone come nuovo mezzo di comunicazione consentendo la simultaneità nella diffusione del sapere[15]. Nel nostro caso, i muri sembrano perdere il loro potenziale di libertà, così l'artista decide di utilizzare un altro strumento – il libro –

(notebook) of preparatory sketches of the drawings sold in a fancy fluo book casing and the normal one, which is sold without all the extra.
Blue is known to be an activist whose interests are far from money and fame. With his work he constantly criticises contemporary society, denouncing problems such as capitalism, environmental crisis and wars. He made his first graffiti in 1999, in the historical centre of Bologna (Italy) and in the areas surrounding the Academy of Fine Arts and in the suburbs of the city; in the early 2000s he became an international artist and began to work all over the world. His technique changed over the time. His first works were made with spray cans and since 2001 he started to paint with tempera varnish, rollers and telescopic sticks. This transition from one technique to the other allows him to create works on very large surfaces, accentuating the dramatic nature of his drawings[14]. Blu also experimented digital animation creating *MUTO* (Silent), a video that collects the paintings made in Buenos Aires (Argentina) and which is the winner of the *Grand Prix Festival 'Clermont Ferrand'* in 2009. We can say that the book is another medium that the artist experiments in a sarcastic and provocative way. *Minima Muralia* is an exhibition on paper of Blu's works. Like all exhibitions, we can see the items in a define space and –like most of the time– by purchasing a ticket. In this case by purchasing the book (figs. 1-9).
In these new fruition, the scale, the context, the shape, the material and the interaction between the artworks and visitors has changed. Victor Hugo in his book *Notre Dame de Paris* write about architecture as the main tool to communicate used for a long time in the history until it loss its privilege while the book took his place as a stronger medium[15]. In this case, walls seems to lose their potentiality of freedoms, so the artist decided to use another tool –the book– to communicate his opinions. As the medium changes, consequently changes the message16: the artworks on the walls photographed and then displayed in the book in a precisely order tell us

[14] Gianquitto, M. (2019), pp. 124-125.

[15] Hugo, V. (1831), trad., it. 2010.



per condividere il suo messaggio. Cambiando il medium di conseguenza cambia anche il messaggio[16]. Le opere d'arte dipinte principalmente sui muri, fotografate ed esposte in un preciso ordine, dicono a chi osserva qualcos'altro, facendo acquistare al libro nuovi significati e altri obiettivi: economici, di protesta e culturali.
La pubblicazione del libro è di per sé contraddittoria perché si tratta di un'operazione commerciale da parte dall'artista che mercifica il suo operato visibile gratuitamente nei luoghi in cui sono stati realizzati i disegni. Le stesse opere si possono vedere online, ma l'esperienza è diversa. Sul web le guardiamo in maniera randomica, senza alcuna scelta

something else. The book achieve different purposes: economic, revolutionary and cultural.
The publication of the book is therefore contradictory because it is a commercial operation started by the artist himself about artworks that you can see going directly where they were drawn, without paying anything. Of course you can also see the artworks on internet, but the experience is different. On the web we watch them randomly, without any curatorial choice that display the contents in a particular order. And we are not able to touch them. Even if the book is not the real wall, we can still have a physical experience. Blu transposes his

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 1. *Minima Muralia* di Blu, edizione speciale. Elegante cofanetto fluo del libro | Minima Muralia *by Blu, special edition. Fluo fancy case of the book.*

[16] McLuhan, M., Fiore, Q. (2001).

IN ALTO | *ON TOP.*
Fig. 2. *Minima Muralia* di Blu, edizione speciale. Copertina del libro | Minima Muralia *by Blu, special edition. Cover book.*

A PAG. 181 | *ON PAGE 181:*
Figg. 3-6. *Minima Muralia* di Blu, edizione speciale. Fotografie: diverse opere giustapposte nella stessa pagina; dell'opera finale e una foto di un dettaglio del disegno; del contesto urbano in cui è stata realizzato il disegno; interazione tra le persone e l'opera | Minima Muralia *by Blu, special edition. Photos: different artworks in the same pages; final artwork and a detail of the paint; urban context; people interacting with the artwork.*

curatoriale che ci mostra i contenuti secondo un ordine e non abbiamo la possibilità di toccare i muri. Nel caso del libro, pur non essendo un vero muro, possiamo comunque avere un'esperienza tattile. Blu trasporte le sue opere dalle grandi pareti degli edifici in un libro di 17×24 cm di 288 pagine. In questo modo il volume conserva la memoria delle opere dell'artista e allo stesso tempo permette la diffusione dei contenuti a una comunità più ampia grazie a un sistema meccanico di riproduzione secolare: la stampa. *Minima Muralia* è una sorta di "Opera Magna" che ci racconta delle storie sulle disgrazie dell'umanità, diventando esso stesso una critica alla società. Questa narrazione sarcastica segue l'esempio di un altro libro – da cui prende il

works from the large walls of buildings into a book measuring 17×24 cm with 288 pages. In this way, the book preserves the memory of the artist's works and at the same time allows the dissemination of content to a wider community thanks to a mechanical system of reproduction: the print.
The book is a sort of "Opera Magna" that tell us stories about the misfortunes of the humanity, becoming itself a criticism to the society. This sarcastic narrative follows the example of the book *Minima Moralia: Reflections From Damaged Life* (in German *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*) the text of critical theory written by the philosopher Theodor Adorno published

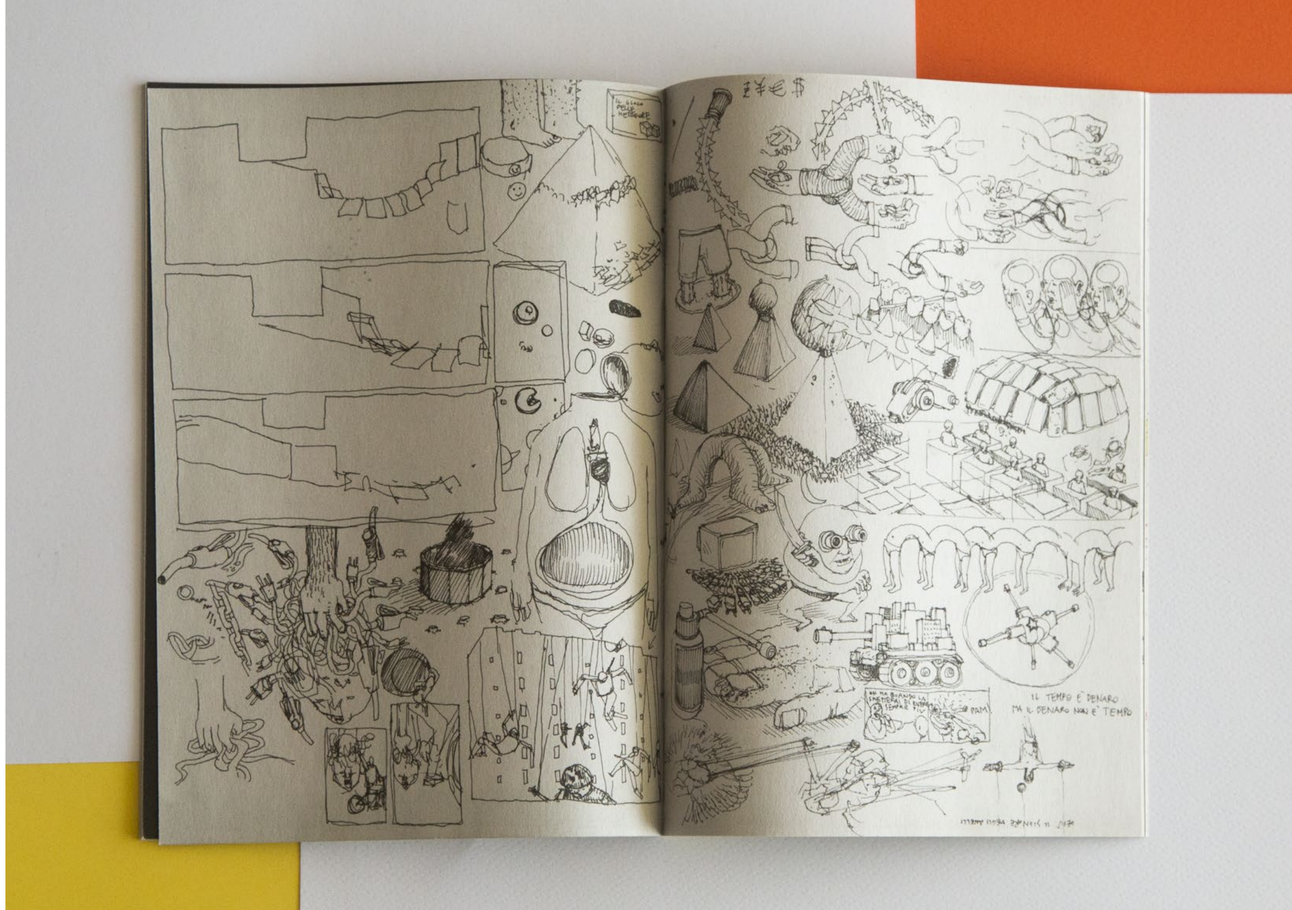
nome – *Minima Moralia: Reflections From Damaged Life (in tedesco Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigtenLeben*), il testo di teoria critica scritto dal filosofo Theodor Adorno e pubblicato nel 1951. Adorno prese a sua volta il nome del suo libro dalla *Grande Etica* (*Magna Moralia* in latino) scritto da Aristotele. I disegni deperibili di Blu, come gli aforismi di Adorno, «fanno propria l'istanza che proprio ciò che sparisce sia considerato come essenziale»[17]. Con il suo libro, l'artista ci consegna una raccolta dei suoi aforismi della vita spezzata e contemporaneamente libera le sue opere dalla pesante responsabilità di vivere per poter essere ricordate e ammirate "per sempre".
Il libro che, all'inizio della rivoluzione digitale, come era già successo all'architettura prima[16], «loses its monopoly as a cultural form, will acquire new roles»[18]. In questo caso il libro rappresenta uno strumento per poter preservare un'arte effimera e molto altro ancora. Il libro è un archivio, ma anche un progetto curatoriale e un potente narratore.
Sfogliando *Minima Muralia* si può notare la quasi assenza del testo limitato nelle ultime pagine. Non c'è nessuna introduzione, nessuna didascalia per le immagini; le pagine non sono numerate ma tutte le opere lo sono perché alla in 1951. Adorno took in turn the name of his book from the *Great Ethics* (*Magna Moralia* in Latin) written by Aristotle. Blu's perishable mural drawings just like Adorno's aphorisms "fanno propria l'istanza che proprio ciò che sparisce sia considerato come essenziale"[17] (assume that what is disappearing is considered as essential). With his book, the artist gives us a collection of his aphorisms of the broken life and at the same time frees his works from the heavy responsibility to live –no matter what– to be remembered.
The book that, at the beginning of the digital revolution as happened to the architecture before[16], "loses its monopoly as a cultural form, will acquire new roles"[18]. In this case, the book represent a remarkable tool to preserve art and much more. *Minima Muralia* is an archive, but also a curatorial project and a powerful storyteller.
Leaf through its pages we can notice that there isn't too much text: no introduction, no captions for the images. There aren't page numbers but all the artworks are numbered because at the end of the book there are indicated their geographical locations, the years in which they were realized and the collaborations followed by

IN ALTO | *ON TOP*.
Figg. 7-8. *Minima Muralia* di Blu, edizione speciale. Pagine formato speciale (a sinistra) e fotografia dell'opera e fotografia della sua rimozione (a destra) | *Figs. 7-8.* Minima Muralia *by Blu, special edition. Photo of the special format pages (on the left) and photo of a final artwork and a photo of its removing operation (on the right).*

A PAG. 183 | *ON PAGE 183*:
Fig. 9. *Minima Muralia* di Blu, edizione speciale. Doppia pagina della zine inclusa nell'edizione speciale del libro | Minima Muralia *by Blu, special edition. Spread of the zine include in the special edition of the book.*

[17] Adorno, T. W. (2014).

[18] McLuhan, T. W. (1970), p. 98.



fine del libro, sono indicati i luoghi geografici delle opere, gli anni di realizzazione e le eventuali collaborazioni, informazioni che sono seguite solo da brevi ringraziamenti. Le informazioni ci vengono date esclusivamente attraverso dei fermo-immagine che mostrano diverse fasi di produzione delle opere. La documentazione dei lavori in corso viene mostrata affianco alle foto delle opere concluse. Nelle pagine, simultaneamente, vengono giustapposte foto del disegno intero e foto dei suoi dettagli. Emulando il cambiamento del punto di vista in alcune pagine si possono vedere le opere a diverse distanze, mentre in altre ci viene mostrato il contesto urbano in cui si trovano. Possiamo vedere foto in cui le persone interagiscono con i disegni: passando affianco, guardando o mentre li stanno cancellando. Nel libro sono presenti anche pagine in formato speciale che permettono di vedere le foto più grandi. Proprio come in un edificio, si può girare intorno al libro e trovare dei messaggi nascosti.
La *Zine*, che accompagna il libro, comprende una serie di schizzi, disegni preparatori e note dell'artista: commenti e citazioni. Anche in questo caso, non c'è un testo introduttivo o didascalie per le immagini. Il quaderno si presenta come una serie di immagini simultanee che rivelano parti di pensieri e ragionamenti intimi e parti del *modus operandi* dell'artista.
In conclusione, Blu cambia il supporto ma continua a giocare con elementi del suo linguaggio artistico: immagini, metafore, citazioni e retorica. Il libro-metafora si presenta dunque come il risultato di un progetto che, attraverso la documentazione, conserva ed evidenzia il significato dei disegni sui muri, il rapporto tra il messaggio e il contesto, rivelandoci che l'opera di Blu come «l'essenza ridotta e degradata si ribella tenacemente contro l'incantesimo che la trasforma in facciata»[19].

[19] Adorno, T. W. (2014).

the thanks. Information are spread only through freeze-frame displaying the different stages of the drawings. The documentation of working in progress come together with the final result and sometimes in the same facing pages. Simultaneously, there are juxtaposed photos of the whole artwork and photos of its details; emulating the changing of the point of view we can see the mural drawings from different distances. Some photos show the urban contexts where the artworks are located. We can see photos where people interact with the artworks in different ways: passing through, watching and even while they were erasing them. In the book we can see also pages in special format that enable us to see largest photos. Just like a building, you can go around the book and find hidden messages.
The Zine, that comes along with the book, include a series of sketches, preparatory draws and notes from the artist: comments and quotations. Also in this case, there isn't an introduction text or captions for the images. It appears as a series of simultaneous images that reveal a part of intimate thoughts and something about his personal way to work.
In conclusion, the artist switching the support continues to play along with elements of his artistic language: images, metaphors, quotes and rhetoric. The book is the results of a project that through the documentation preserves and highlights the meaning of the murals drawing, the relation between the message and the context, revealing us that Blu's work as "l'essenza ridotta e degradata si ribella tenacemente contro l'incantesimo che la trasforma in facciata"[19] (the reduced and degraded essence tenaciously rebels against the spell that turns it into a facade).

Bibliografia - Sitografia
References - Webography

Adorno, T. W. (2014). *Minima moralia: Meditazioni della vita offesa*. Turin: Einaudi, digital edition, 2014, translation by Renato Solmi. Original ed. *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1951.

McLuhan, M., (1970). *Counterblast*. London: Rapp & Whiting Limited.

Blu's website (2019). Retrieved May 01, 2020 from https://www.blublu.org/

Blu (2018). *Minima Muralia. 15 years painting*. Zooo Print & Press.

Culture trip website. Retrieved September 10, 2020 from https://theculturetrip.com/europe/italy/articles/street-art-5-namesyou-must-know/

Gianquitto, M. (2019). *Graffitismo & Street Art*. Bellavite Editore.

Helga, M. (2018). *Il bacio tra Di Maio e Salvini è solo un ricordo. Cancellato immediatamente il murale di Tvboy*. Retrieved May 01, 2020 from https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2018/03/il-bacio-tra-di-maio-e-salvini-e-solo-unricordo-cancellato-immediatamente-il-murale-di-tvboy/

Hugo, V. (2010). *Notre Dame de Paris*. Milan: BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, digital edition, 2010, translation by Luigi Galeazzo Tenconi, ISBN 9788858600979. Original ed., 1831.

Il Post flashes (2018). *«Vota Garibaldi Lista N°1», la scritta elettorale del 1948 cancellata dal Comune di Roma*. Retrieved May 01, 2020 from https://www.ilpost.it/flashes/garbatella-vota-garibaldi-cancellata-comune-roma

Koolhaas, R., Otero-Pailos, J. (2016). *Preservation is overtaking us*. New York: GSAPP Transcripts.

Lutz (2014). *Erased from the dead*. Retrieved June 30, 2020 from http://artitu.de/#collapseOne [December 2019].

McLuhan, M., Fiore, Q. (2001). *The Medium is the massage: an inventory of effects*. San Francisco: HardWired, Original ed. *The Medium Is the Massage: An Inventory of Effects*, 1967.

Santabárbara, C. (2018). Street art conservation: beyond mural restoration. *Opus* N.s./2018 n. 2.

Velardi, B. (2017). Dal museo alla strada e ritorno. Prospettive museologiche per la Street Art. In M. Patrizia, R. Petrilli, E. Cristallini (eds.), *Arte Sui Muri Della Città. Street Art e Urban Art: Questioni Aperte*. Rome: Round Robin.

Wu Ming. (2016). *Blu, i mostrificatori e le sfumature di grigio*. June 30, 2020 from https://www.internazionale.it/opinione/wuming/2016/03/18/blu-bologna-murales-mostra [December 2019].

Zooo Print & Press's website (2019). Retrieved May 01, 2020 from https://zooo.org/zooo1/product-category/artists/blu/

9 Rappresentazione nell'urban art
Urban Art Representation

Tommaso Empler

Abstract
L' urban art può essere vista come una permutazione della Street Art, ed è definita come una forma artistica governata da un progetto rappresentativo unitario, in cui sono interessati i piani verticali ed orizzontali degli edifici. Nella Urban Art intervengono sinergicamente due figure quali un esperto della rappresentazione ed un artista. Nella definizione degli interventi può essere individuata una metodologia articolata in 4 punti: linee guida di riferimento, riferimenti grafici, analisi percettiva del luogo, finalità e modalità rappresentative. Un caso applicativo è costituito da due interventi eseguiti su edifici con finalità sociale: una casa famiglia per disabili ed un centro di primissima accoglienza per minori.

Abstract
Urban art can be seen as a permutation of street art, and is defined as an artistic form governed by a unitary representative project, where are affected vertical and horizontal planes of the buildings. In urban art there are two figures that works synergistically, such as an expert in representation and an artist. A 4-point methodology can be identified in the definition of the interventions: reference guidelines, graphic references, perceptual analysis of the place, purposes and representative methods.
An application case consists of two interventions carried out on buildings with a social purpose: a house for the disabled and a very first reception center for immigrant childrens.

Parole chiave
Urban Art; Street Art; Graphic & Architectural Design; Projection Mapping.

Keywords
Urban Art; Street Art; Graphic & Architectural Design; Projection Mapping.

Introduzione

Tra le prime rappresentazioni dell'uomo ci sono i graffiti rupestri, la cui funzione poteva essere magico-simbolica, oppure di raffigurare scene di vita quotidiana, infine di documentare strategie di caccia o di gestione degli animali. Sono gli strumenti e la tecnica utilizzati, come l'uso di punte metalliche o litiche, che tramite raschiature a graffio danno il nome a tali incisioni di "graffiti".

Per la continuità della modalità di rappresentazione, oggi il termine "graffito" viene utilizzato quale disegno o scrittura incisi su pareti, con la permutazione contemporanea di disegno tracciato con bomboletta spray o con aerografo su generiche superfici orizzontali o verticali (pareti, ma anche convogli ferroviari o della metropolitana).

Nella letteratura viene fatta una distinzione tra "graffiti writing" e Street Art[1], assegnando al primo il significato di forma espressiva libera, in cui vi è un'evoluzione e studio della forma di "scrittura" variamente elaborata, spesso con intenzioni di protesta (il "writer" nasce in strada), mentre al secondo è attribuito il senso di forma artistica, governata da un'articolata volontà espressiva da parte dell'estensore, che prevede l'utilizzo di tecniche/discipline quali la "stencil art", la "poster art", la "sticker art", la"street art", ma anche l'effimero del "multimedia & projection mapping" (in questo caso lo "Street Artist" elabora le sue proposte in studio). In entrambi i casi le opere sono realizzate nello spazio urbano, in alcuni casi legittime ed autorizzate dai proprietari delle superfici di applicazione, ma, nella maggior parte dei casi, effettuate senza permessi preventivi. Le superfici interessate sono i piani verticali od orizzontali, intesi nell'accezione più estesa del termine, ovvero comprensive degli oggetti che compongono lo spazio urbano, sia con una collocazione statica (fronti di edifici, recinzioni, pavimentazioni esterne), che su strutture caratterizzate da dinamismo (carrozze ferroviarie, ecc.).

Una permutazione/evoluzione può essere considerata la Urban Art, anche se alcuni la considerano solo un sinonimo della Street Art, definita come una forma artistica governata da un progetto rappresentativo unitario, in cui sono interessati i piani verticali (anche tra loro complanari o posti in successione) ed orizzontali.

[1] Danysz, M. (2018).

Introduction

Among first representations of man are rock graffiti, whose function could be magical-symbolic, or to represent scenes of everyday life, finally to document hunting or animal management strategies. Tools and technique used provide, such as the use of metal or lithic points, scratching scrapings that give the name to these "graffiti" engravings.

For the continuity of the representation mode, today the term "graffiti" is used as drawing or writing engraved on walls, with a contemporary permutation of drawing drawn with spray or with airbrush on horizontal or vertical surfaces (walls, but also railway trains or subway).

In literature a distinction is made between "graffiti writing" and Street Art[1], assigning to the first term the meaning of free expressive form, where there is an evolution and study of the form of "writing" variously elaborated, often with protest intentions (the writer is born in the street), while at the second term it is attributed the sense of artistic form, governed by an articulate expressive will on the part of the extensor, that involves the use of techniques/disciplines such as "stencil art", "poster art ", "sticker art", "street art", but also the ephemeral of "multimedia & projection mapping" (the street artist was born in a studio).

In both cases works are carried out in urban space, in some cases legitimate and authorized by the owners of the application surfaces, but, in most cases, carried out without prior permission. Surfaces concerned are vertical or horizontal planes, understood in the broadest sense of the term, or inclusive of objects that make up the urban space, both with a static location (fronts of buildings, fences, external flooring), and on structures characterized by dynamism (railway carriages, etc.).

A permutation/evolution can be considered Urban Art, even if some consider it only a synonym of Street Art, defined as an artistic form governed by a representative unitary reference project, where vertical and horizontal planes are involved (also coplanar or placed in succession).

È sull' Urban Art che viene focalizzato il contributo, in particolar modo con forme espressive collegate ai temi del sociale.

Stato dell'arte

Il "graffiti writing" si sviluppa negli USA alla fine degli anni '60. La Street Art ha una grande divulgazione a partire dal 2000, soprattutto grazie al contributo degli "stencil" di Banksy[2].

Le forme di rappresentazione sono permanenti ed interessano aree urbane di "margine" o periferiche e aree centrali. Alcuni interventi vengono considerati delle opere d'arte a tutti gli effetti. Hanno una collocazione nel paesaggio urbano e non in un museo di arte contemporanea, come il murales "Tuttomondo" di Keith Haring (fig. 1), del 1989, nell'area centrale di Pisa, realizzato sulla parete cieca di una struttura religiosa[3].

Altri interventi presentano un sistema protettivo, una sorta di "musealizzazione urbana", come l'opera di Banksy denominata "Madonna con pistola" realizzata a Napoli (fig. 2) nel 2010. Focalizzando l'attenzione sulla città di Roma, applicazioni di Street Art[4] sono proliferate nell'ultimo decennio, attraverso forme controllate (superfici direttamente messe a disposizione dall'amministrazione e dai privati), e modalità spontanee su spazi di risulta, i "non luoghi" urbani sui quali è difficile capire quando gli interventi sono autorizzati o meno (fig. 3).

Il quartiere del gazometro di Ostiense presenta opere di affermati artisti della Street Art internazionale, come Blu, realizzate in occasione degli Outdoor Festival che si sono succeduti dal 2011. In quel caso la maggior parte delle superfici sono state messe a disposizione dai privati, con interventi eseguiti su porzioni di fronti di edifici e su muri di recinzione. Blu nel 2013 realizza un gigantesco murales sulle facciate di una ex caserma dell'Aeronautica Militare di Roma, sita in Via del Porto Fluviale (fig. 04), dove trasforma le finestre in occhi ottenendo 27 enormi visi.

Anche le pareti cieche delle case popolari di San Basilio (2014) (fig. 5) e di Tor Marancia (2015) diventano la tavolozza per la sperimentazione di giovani artisti. Alle realizzazioni di natura permanente si affiancano opere di carattere

The paper is focused on Urban Art, especially with expressive forms connected to social issues.

State of the art

Graffiti writing was developed in the US in the late 1960s. Street Art has been widely disseminated since 2000, mainly thanks to the contribution of Banksy's "stencils"[2]. Forms of representation are permanent and concern marginal or peripheral urban areas and central areas. Some interventions are considered works of art in all respects. They have a place in the urban landscape and not in a contemporary art museum, such as "Tuttomondo" (all world) mural by Keith Haring (fig. 01), from 1989, in the central area of Pisa, made on a blind wall of a religious building[3].

Other painting works present a protective system, a sort of "urban museum", such as Banksy's work called "Madonna with gun" made in Naples (fig. 2) in 2010. Focusing attention on the city of Rome, Street Art[4] applications have proliferated in last decade, through controlled forms (surfaces directly made available by administration and private people), and spontaneous methods on resulting spaces, "non urban" places where it is difficult to understand when interventions are authorized or not (fig. 3).

Ostiense's gazometer district features works by well-known international street art artists, such as Blu, created for the following Outdoor Festivals since 2011. In that case, most of the surfaces were made available by private citizens, with drawings performed on portions of building fronts and on fence walls. In 2013, Blu created a gigantic mural on the facades of the former barracks of the Air Force of Rome, located in Via del Porto Fluviale (fig. 04), where he transforms all the windows into eyes, obtaining 27 huge faces.

Also blind walls of popular houses of San Basilio (2014) (fig. 5) and Tor Marancia (2015) become a palette for experimenting with young street art artists. Permanent creations are flanked by works of an ephemeral nature,

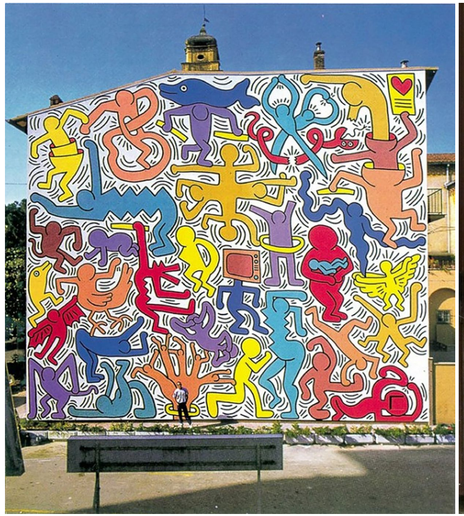
A PAG. 190 | *ON PAGE 190*:
Fig. 1. Murales *Tuttomondo*, di Keith Haring, area centrale di Pisa | *Tuttomondo mural, by Keith Haring, central area of Pisa.*
Fig. 2. La *Madonna con pistola* a Napoli di Banksy è oggi protetta da una teca per evitarne la vandalizzazione | *Banksy's* Madonna with a gun *in Naples is today protected by a display case to prevent vandalization.*

A PAG. 191 | *ON PAGE 191*:
Fig. 3. Ex Cinodromo Marconi, Roma. La superficie della struttura è trattata dall'artista Blu in uno stile classico romano | *Ex Cinodromo Marconi, Rome. The surface of the building is treated by the artist Blu in a classic Roman style.*

[2] Ciancabilla, L., Omodeo, C. (2016).

[3] Filippi, M., Mondino, M., Tuttolomondo, L. (2017).

[4] Waclawek, A. (2009).



CORSE di LEVRIERI

effimero, visibili in periodi limitati e solo nelle ore notturne, come le installazioni di "projection mapping" di OnionLab nelle piazze di Roma a partire dal 2015, prima con il format "RoMap" (2015, 2016), poi con "Videocittà" (2018, 2019). Gli edifici interessati sono tutti compresi nell'area del centro storico di Roma e l'experience di "projection mapping" viene resa più coinvolgente grazie all'utilizzo della visione stereoscopica "anaglifa" (fig. 6), percepibile da occhiali dotati di due filtri (uno rosso ed uno blu) che forniscono l'illusione di tridimensionalità delle immagini proiettate.

Metodologia

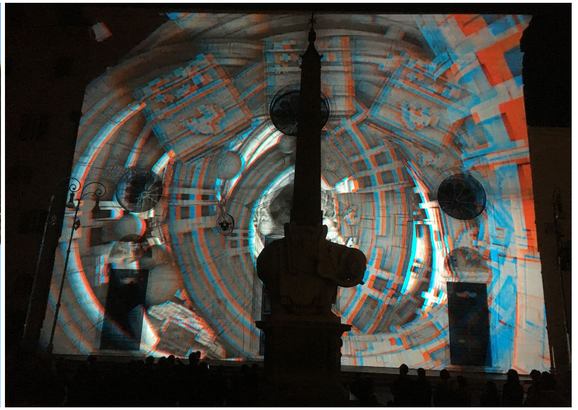
La transizione da opera meramente artistica (Street Art) ad opera con controllo grafico (Urban Art), dal punto di vista della forma e dell'uso delle superfici, prevede un team di lavoro in cui un artista e un esperto di rappresentazione lavorano tra loro in sinergia. Il metodo rappresentativo utilizzato è generalmente legato alle proiezioni ortogonali, con raffigurazioni bidimensionali per le opere fisse ed inamovibili e rappresentazioni tridimensionali per quelle effimere del "projection mapping", quando vengono utilizzate soluzioni che consentono la visualizzazione stereoscopica. La rappresentazione può avere una connotazione maggiormente grafica o artistica e le superfici interessate sono sempre più d'una, e possono essere verticali, oppure verticali e orizzontali. In alcuni casi sono anche utilizzati, per la realizzazione, materiali innovativi, come, ad esempio, le vernici fotocatalitiche.
Da questo punto di vista è interessante l'intervento dell'artista Iena Cruz (Federico Massa), a Roma, collocato all'incrocio tra Via del Porto Fluviale e Via del Gazometro, difronte all'opera di Blu sulla ex Caserma dell'Aeronautica Militare (fig. 4). L'intervento viene divulgato come il più grande murales green d'Europa. Denominato "Hunting Pollution", è realizzato con pitture eco-sostenibili che purificano l'aria con procedimento fotocatalitico. Altrettanto innovativa è la decisione di un condominio di mantenere/trasformare le facciate in un'opera di Urban Art (fig. 7). Per verificare l'approccio metodologico delle procedure rappresentative collegate allo Urban Art, sono documentati due interventi su

visible in limited periods and only at night, such as the OnionLab "projection mapping" installations in some squares of Rome starting from 2015, first with "RoMap" format (2015, 2016), then with "Videocittà" (2018, 2019). Buildings are all included in the historic center area of Rome and the experience of "projection mapping" is made more engaging thanks to the use of "anaglyph" stereoscopic vision (fig. 6), perceptible by glasses equipped with two filters (one red and one blue) which provide the illusion of three-dimensionality of the projected images.

Methodology

Transition from a purely artistic work (Street Art) to a work with graphic control (Urban Art), from the point of view of shape and use of surfaces, requires a work team where the artist and the representation expert work together in synergy. Representative method used are generally linked to orthogonal projections, with two-dimensional representations for fixed and immovable works and three-dimensional representations for ephemeral "projection mapping", when solutions allow stereoscopic visualization. Representation can have a more graphic or artistic connotation and surfaces affected are more than one, and can be vertical, or vertical and horizontal. In some cases, are also used innovative materials for manufacturing, such as, for example, photocatalytic paints.
From this point of view it is interesting the work of the artist Iena Cruz (Federico Massa), in Rome, located at intersection of Via del Porto Fluviale and Via del Gazometro, in front of the work of Blu on the former Barracks of the Air Force (fig. 4). The painting is disclosed as the largest green mural in Europe. Called "Hunting Pollution", it is made with eco-sustainable paints that purify the air with a photocatalytic process. Equally innovative is the decision of a condominium to maintain / transform the facades into a work of Urban Art (fig. 7). To verify a methodological approach of representative procedures connected to Urban Art, are documented two

A PAG. 192 | *ON PAGE 192.*
Fig. 4. Ex Caserma dell'Aeronautica, sita in Via del Porto Fluviale a Roma, dove Blu realizza 27 giganteschi volti utilizzando le finestre del complesso | *Former Air Force Barracks, located in Via del Porto Fluviale in Rome, where Blu creates 27 gigantic faces using the windows of the complex.*



IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 5. Le case popolari del quartiere San Basilio a Roma diventano la tavolozza di "street artist" come Liquen | *Popular houses of San Basilio district in Rome become palette of "street artists" like Liquen.*
Fig. 6. Videocittà 2018. Video-proiezione sulla Basilica di Santa Maria sopra Minerva. Il video è proiettato in visione stereoscopica "anaglifa", percepibile da occhiali dotati di due filtri (uno rosso ed uno blu) che forniscono l'illusione di tridimensionalità | *Videocittà 2018. Video projection on the Basilica of Santa Maria upon Minerva. Video is projected in "anaglyph" stereoscopic vision, perceptible by glasses equipped with two filters (one red and one blue) that provide the illusion of three-dimensionality.*

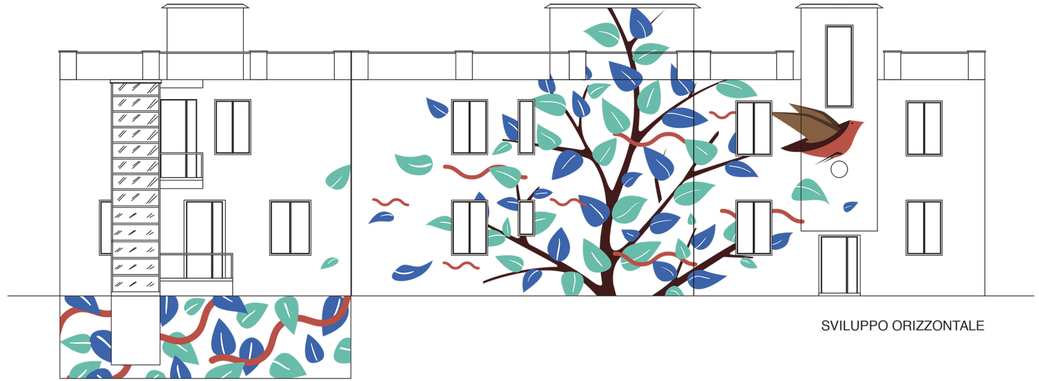
edifici, presenti a Roma, con forte valenza sociale: il primo edificio contiene due case famiglia per disabili nel quartiere Alessandrino; l'altro edificio è un centro di primissima accoglienza per minori, collocato al Nuovo Salario. I temi che si intrecciano sono diversi: riqualificazione e riuso urbano, destinazione d'uso sociale, valorizzazione e trasformazione in segnalatori urbani con opere di Urban Art.
L'edificio nel quartiere Alessandrino, denominato "Casa di Mara", si inserisce in un progetto sociale di rigenerazione urbana, articolato su 3 punti: realizzare due case famiglia per rigenerare e riqualificare un edificio che nel quartiere risulta come uno dei più degradati, trasformandolo in un importante "segnalatore urbano", anche per le funzioni sociali in esso contenute; il particolare studio dell'illuminazione esterna, lo rende un volume che "emerge" rispetto al interventions on buildings, located in Rome, with a strong social value: the first building contains two houses for the disabled in Alessandrino district; the other building is a very first reception center for immigrant childrens, located at Nuovo Salario. Themes that are intertwined are different: urban requalification and reuse, social use, enhancement and transformation into urban signaling devices with works of Urban Art.
The building in Alessandrino district, called "Casa di Mara", is part of a social project of urban regeneration, divided into 3 main points: create two houses for disabled to regenerate and redevelop a building which, in the neighborhood, is one of the most degraded, transforming it into an important "urban signpost", also for the social functions it contains; a particular study

contesto, mantenendo, allo stesso tempo, alti gli standard sul controllo e la sicurezza degli ospiti (in particolare per coloro che hanno disabilità psichica); finanziamento dal basso per la realizzazione della struttura, mediante la formula del "prestito sociale" dei soci sostenitori delle cooperative partner che consentono la realizzazione dell'intervento; attenzione ai fenomeni sociali con maggiore diffusione locale, come quello dello Street Art, trasformando le anonime facciate e pavimentazioni esterne dell'edificio in una tela su cui reinterpretare i segni ed i sogni dei futuri ospiti disabili dell'edificio.
La rappresentazione grafica, ad opera dello studio "9periodico" (Rosario Di Vincenzo) ed il progetto architettonico di "mtstudio", oltre a ben interpretare le indicazioni sopra riportate, presenta un ulteriore elemento con valenza socia- of external lighting makes it a volume that "emerges" with respect to the context, while maintaining, at the same time, high standards on control and safety of guests (in particular for those with mental disabilities); financing from below for building the structure, through a "social loan" formula of supporting members and cooperatives partner that allow the implementation of the work; attention to social phenomena with greater local diffusion, such as that of Street Art, transforming anonymous facades and external floors of the building into a canvas, where is possible to reinterpret signs and dreams of future disabled guests of the building.
Graphic representation, by "9periodico" studio (Rosario Di Vincenzo) and design by "mtstudio", in addition to well interpreting above indications, presents an

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 7. Hunting Pollution, il murales realizzato in Via del Porto Fluviale a Roma da Iena Cruz su un edificio condominiale | *Hunting Pollution, mural made in Via del Porto Fluviale in Rome by Iena Cruz on a condominium building.*
Fig. 8. Il quadro di Anna, ispirazione dell'opera di "urban art" per la "Casa di Mara" | *Anna's painting, inspiration for "urban art" work for "Casa di Mara".*

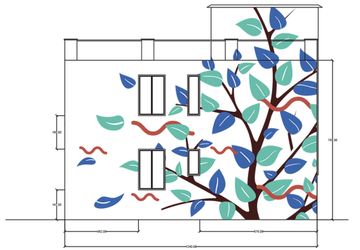
A PAG. 196 | *ON PAGE 196*:
Fig. 9. Mockup dell'intervento di "urban art" (progetto mtstudio, 9periodico) | *Mockup of "urban art" visual graphic (mtstudio project, 9periodico).*
Fig. 10. Casa di Mara. Effetto finale dell'intervento di "urban art" (progetto mtstudio, 9periodico) | *Mara's house. Final effect of "urban art" work (mtstudio project, 9periodico).*
Fig. 11. Casa di Mara. Prima e dopo l'intervento di rigenerazione e di "urban art" (progetto mtstudio, 9periodico) | *Mara's house. Before and after the regeneration and "urban art" work (mtstudio project, 9periodico).*

A PAG. 197 | *ON PAGE 197*:
Fig. 12. Mockup del Centro di primissima accoglienza presente nel quartiere Nuovo Salario a Roma (pagina seguente). | *Mockup of the very first reception Center of first reception at Nuovo Salario district of Rome.*



SVILUPPO ORIZZONTALE

PROSPETTO FRONTALE



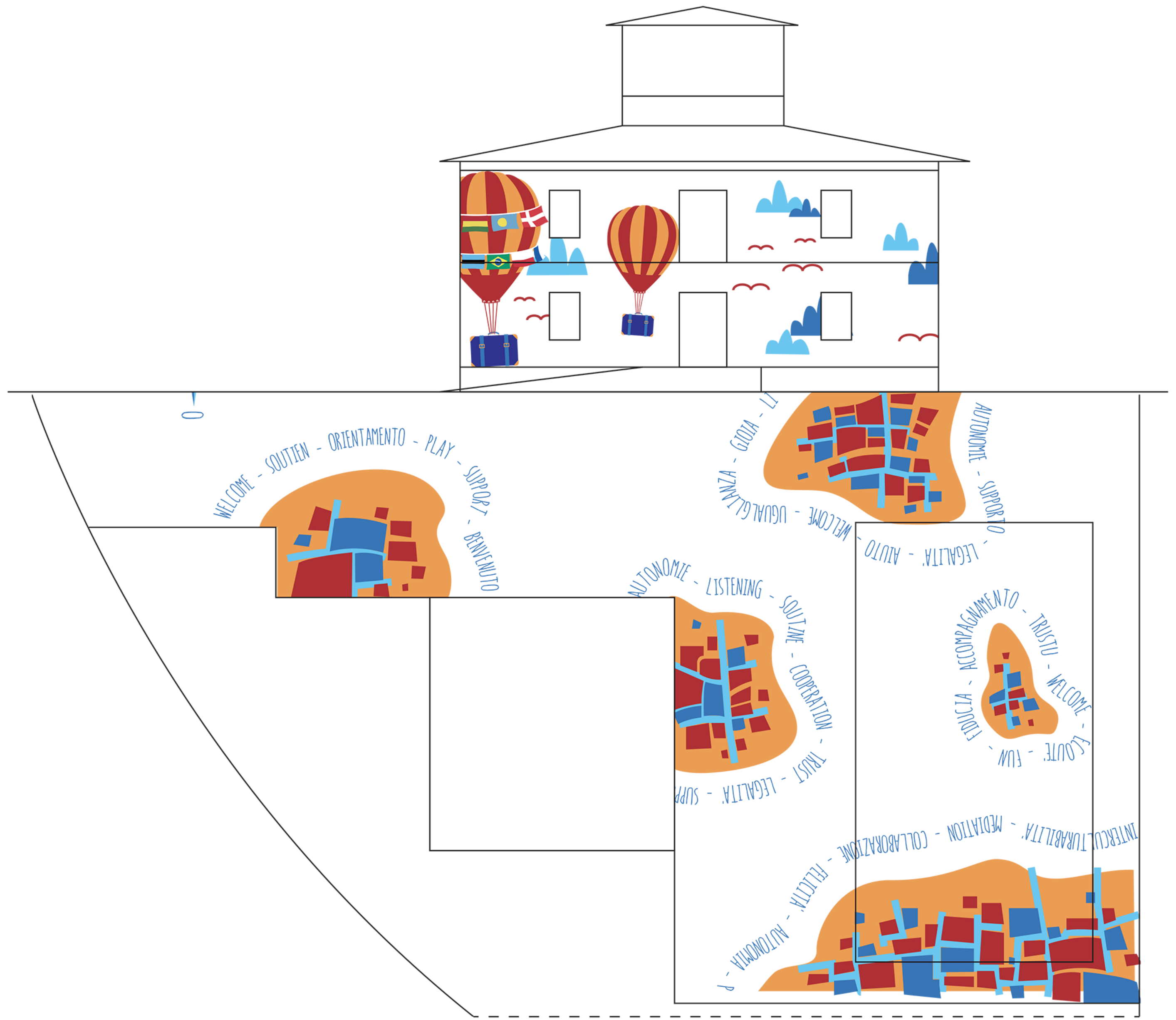
PROSPETTO LATERALE

le: un intervento di Urban Art ispirato ai quadri realizzati da alcuni dei futuri ospiti della struttura.
Dal punto di vista procedurale possono essere individuate delle indicazioni metodologiche per realizzare un intervento di Urban Art legato alle regole della percezione visiva e della rappresentazione.
Il primo aspetto è riferito alle "linee guida di riferimento", in cui si tiene conto il contesto sociale in cui si inserisce l'opera; il secondo punto è legato a eventuali "riferimenti grafici", che consentono una precisa contestualizzazione dell'opera. Una sorta di "genius loci", richiamando un concetto espresso da Norberg Schulz nel 1992, dove viene effettuato un riferimento esplicito all'ambiente in cui l'opera viene realizzata. Il richiamo può essere riferito sia alle caratteristiche morfologiche del luogo, sia al significato che tale luogo assume per una comunità. Nel caso in esame il riferimento è incentrato sul secondo aspetto.
Il terzo focus è legato all' "analisi percettiva del luogo", in relazione alla natura e all'esposizione delle superfici che vengono interessate dal punto di vista dell'elaborazione grafica. Infine, il quarto aspetto è legato alle "finalità e modalità rappresentative" dell'opera.
Le "linee guida di riferimento" dell'intervento prevedono che: la casa famiglia sia un luogo accogliente. Il primo approccio, per persone con una fragilità psico-cognitiva, può essere traumatico, perché implica un repentino cambiamento rispetto alle abitudini maturate e vissute nelle precedenti residenze; la nuova residenza sia percepita come un nuovo percorso di vita, in cui viene instaurando un nuovo rapporto con l'ambiente e la comunità circostante; "Casa di Mara" sia un punto attrattivo a livello visivo per la comunità del quartiere, invertendo quanto è stata fino a quel momento: l'edificio più degradato della strada.
I "riferimenti grafici" prevedono che: ci sia un progetto grafico di riferimento con un collegamento diretto con i futuri ospiti della struttura. Nel caso specifico il punto di partenza è la visione della "casa accogliente" di Anna (fig. 8), una ragazza con disabilità psichica, futuro ospite della struttura; la possibilità di reinterpretare graficamente la "matrice" di partenza

additional element with a social value: an intervention of Urban Art inspired by paintings made by some of the future guests of the house.
From a procedural point of view, can be identified methodological indications to carry out an Urban Art intervention linked to rules of visual perception and representation. First aspect refers to "reference guidelines", which takes into account the social context where the work is inserted; Second feature is linked to "graphical references", which allow a precise contextualization of the work. A sort of "genius loci", recalling a concept expressed by Norberg Schulz in 1992, where an explicit reference is made to the environment where the work is carried out. Reference can refer both to morphological characteristics of the site and to the meaning that a place assumes for a community. In the present case, the reference focuses on the second aspect.
Third aspect is linked to a "perceptual analysis of the place", in relation to the nature and exposure of surfaces that will be affected from the point of view of the graphic processing. Finally, the fourth feature is related to "purposes and representative methods" of the work.
"Reference guidelines" should provide: the house for disabled as a welcoming place. The first approach, for people with psycho-cognitive frailty, can be traumatic, because it implies a sudden change compared to the habits matured and lived in previous residences; the new residence is perceived as a new path of life, where new relationship are established with the environment and surrounding community; "Casa di Mara" becomes a visual attraction for the neighborhood community, reversing what has been up to that moment: the most degraded building on the street.
"Graphic references" should provide: a graphic reference project with a direct connection with the future guests of the house. In the specific case, a starting point is the vision of Anna's "welcoming home" (fig. 8), a girl with psychic disability, and future guest of the building; possibility of graphically reinterpreting the starting

in maniera artistica, utilizzando una forma associativa per semplici geometrie; la possibilità di individuare dei soggetti secondari, che possano simbolizzare gli abitanti della casa e che si relazionino in modo stretto al soggetto principale.
L' "analisi percettiva del luogo" consente: l'analisi e l'individuazione delle superfici più ampie su cui articolare la rappresentazione grafica. Non sempre le superfici più agevoli da trattare si trovano in una posizione percettivamente vantaggiosa. Ad esempio, sull'edificio della "Casa di Mara" la parete migliore non presenta una visione diretta dalla strada, essendo collocata, rispetto a quest'ultima, in posizione perpendicolare; verificare che le superfici si presentino libere da ostacoli che possano ostruirne la percezione visiva. Nel caso in questione la facciata principale su strada, ad esempio, presenta una serie di finestre e due alberi che ne riducono la visibilità complessiva; verificare l'articolazione delle superfici orizzontali e la loro continuità con quelle verticali.
Le "finalità e modalità rappresentative" dell'intervento prevedono: la possibilità di realizzare una grafica perfettamente integrata con l'intera struttura; la connessione dell'intervento grafico tra le superfici orizzontali e verticali; evitare una grafica centralizzata e compatta che limiti la visibilità dalla strada; dare risalto all'edificio come forma geometrica unitaria; individuare la forma rappresentativa più adeguata alla natura del luogo.
Sulla "Casa di Mara" la forma rappresentativa ritenuta più adeguata è quella delle proiezioni ortogonali su un involucro regolare, come visibile dal mockup grafico (fig. 09).
Le facciate sono scomposte attraverso l'uso di una griglia regolare e, grazie all'uso di un ponteggio mobile, è resa possibile la raffigurazione mediante l'uso di colori permanenti per esterni (fig. 10). Il processo grafico di Urban Art fornisce una nuova identità visiva al luogo (fig. 11), che passa da un'iniziale immagine d'abbandono e degrado ad una raffigurazione di pulizia, rendendo l'edificio un importante segnalatore urbano dell'intera strada.
L'altro intervento è riferito ad un "Centro di primissima accoglienza" per minori nel quartiere Nuovo Salario di Roma. Il progetto ha l'obiettivo di comunicare all'osservatore

"matrix" in an artistic way, using an associative form by the use of simple geometries; possibility of identifying secondary subjects, which can symbolize the inhabitants of the house and which closely relate to the main subject.
"Perceptual analysis of the place" should allow: analysis and identification of a larger surfaces where to articulate the graphic representation. The easiest surfaces to treat are not always in a perceptually advantageous position.
For example, on the building of "Casa di Mara", best wall does not have a direct view from the street, being placed, in a perpendicular position; checking that surfaces are free of obstacles that may obstruct their visual perception. In the case in question, the main facade on the street, for example, has a series of windows and two trees which reduce its overall visibility; checking the articulation of horizontal surfaces and their continuity with vertical ones.
"Purposes and representative methods" should include: possibility of creating a graphics that is perfectly integrated with the entire site; connection of graphic intervention between horizontal and vertical surfaces; avoid centralized and compact graphics that can limit visibility from the road; highlight the building as a unitary geometric shape; identify the most appropriate representative form for the nature of the place.
On "Casa di Mara" the most appropriate representative form are orthogonal projections on a regular form, as visible from the graphic mockup (fig. 09). Facades are dismantled through the use of a regular grid and, thanks to the use of a mobile scaffold, representation is made possible through the use of permanent exterior colors (fig. 10). Visual graphic process of Urban Art provides a new visual identity to the place (fig. 11), which runs from an initial image of abandonment and degradation to a depiction of cleanliness, making the building an important urban signpost of the whole street.
The other visual graphic work refers to a "very first reception center" for immigrant childrens at Nuovo Salario district of Rome. The project aims to



A PAG. 200 E IN ALTO | *ON PAGE 200 AND ON TOP*:
Figg. 12-13. Centro di primissima accoglienza al Nuovo Salario di Roma | *Figs. 12-13 Center of first reception at Nuovo Salario district of Rome.*

A SINISTRA | *ON THE LEFT*:
Fig. 14. Mockup del Centro di primissima accoglienza presente nel quartiere Nuovo Salario a Roma | *Mockup of the very first reception Center of first reception at Nuovo Salario district of Rome.*

un messaggio complesso con molteplici aspetti che illustrino e spieghino la natura della struttura. Il fulcro dell'intera comunicazione è il viaggio, inteso come spostamento verso nuovi luoghi e nuove destinazioni non solo fisiche ma anche metaforiche. Anche in questo caso vengono seguite le indicazioni metodologiche per realizzare un intervento di Urban Art legato alle regole della percezione visiva e della rappresentazione, come precedentemente illustrato.
La struttura si trasforma in strumento di navigazione, che orienta, come una sorta di mappa, il cammino al fine di raggiungere tali destinazioni con l'aiuto degli operatori sociali, collegandosi alle funzioni presenti nell'edificio.
Il principale elemento iconografico è rappresentato dalla mongolfiera a cui è collegata una valigia. La mongolfiera si muove nel cielo sovrastando un paesaggio stilizzato con semplici forme geometriche. I colori sono forti e vivaci, per trasmettere gioia, allegria e rendere appetibile la struttura ai giovani ospiti, non tralasciando un riferimento cromatico alla città in cui è ospitato l'edificio.

Conclusioni
Il controllo rappresentativo delle opere realizzate sulle superfici verticali ed orizzontali degli edifici può essere definito Urban Art. L'utilizzo di materiali innovativi e "green" rende gli interventi più interessanti anche dal punto di vista della sostenibilità ambientale, oltre ad essere socialmente rilevanti, quando le funzioni contenute all'interno si riferiscono al settore sociale la rappresentazione assume un ruolo fondamentale, soprattutto con il controllo ottenuto con l'utilizzo delle regole della geometria descrittiva, come, ad esempio, le rappresentazioni mongiane consentono di ottenere. Urban Art e rappresentazione codificata entrano tra loro in simbiosi, così come deve essere simbiotico il rapporto tra i soggetti che governano l'intero processo comunicativo: l'architetto nel governare la forma rappresentativa e l'artista nel trasformarla in uno strumento di arte urbana.

communicate to the observer a complex message with multiple aspects that illustrate and explain the nature of the building. Fulcrum of the entire communication is travel, intended as a move to new places and new destinations, not only physical but also metaphorical. Also in this case methodological indications are followed to carry out an Urban Art intervention linked to rules of visual perception and representation, as previously illustrated.
The building is transformed into a navigation tool, which orients, like a sort of map, the path in order to reach these destinations with the help of social workers, connecting to functions present in the building. Main iconographic element is represented by the hot air balloon to which is connected a suitcase.
The hot air balloon moves in the sky over a stylized landscape with simple geometric shapes. Colors are strong and lively, to convey joy and make the structure attractive to young guests, not forgetting a chromatic reference to the city where the building is located.

Conclusions
Representative control of the works carried out on vertical and horizontal surfaces of buildings can be defined as Urban Art.
Use of innovative and "green" materials makes the interventions more interesting also from the point of view of environmental sustainability, as well as being socially relevant, when functions contained within refer to social sector. Representation takes on a fundamental role, especially with the control obtained by using rules of descriptive geometry, such as, for example, the Mongian representations allow to obtain. Urban Art and codified representation enter into symbiosis with each other, as relationship between subjects that govern the entire communication process: an architect in governing representative form and an artist in transforming it into an instrument of urban art.

Bibliografia - Sitografia
References - Webography

Barcia Salorio, D. (1982). *Arte y Psiquatría*. Rev. Dpto. Psiquatría, Facultad de Medicina, 6, 1982, vol. 9, pp. 653-664.

Manovich, L. (2002). *Il linguaggio dei nuovi media*. Milano: Edizioni Olivares, Collana Nuovi Media, 2002, 408 pp. ISBN: 9788885982611.

Sullivan, L. (2016). T*ricking the eye. Contemporary trompe l'oeil*. Geelong: Geelong Gallery Publisher, 2016, 43 pp. ISBN: 9781875237036.

Ciancabilla, L., Omodeo, C. (2016.) *Street art. Banksy and co. L'arte allo stato urbano.* Bologna: Bononia University Press.

Danysz, M. (2018). *Art from the streets*. Roma: Drago.

Filippi, M., Mondino, M., Tuttolomondo, L. (2017). *Street art in Sicilia*. Palermo: Dario Flaccovio.

Norberg-Schulz ,C., Norberg-Schulz, A.M. (1992). *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Documenti di architettura, Milano: Electa.

Waclawek, A. (2009). *From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture, c. 1970-2008*. Ottawa: Library and Archives Canada.

Plinio Il Vecchio, Lefons C. (Ed.). (2014). S*toria Naturale. Libro XXXV. I colori minerali*. Livorno: Sillabe, Collana Arte e Memoria n.7, 2014, 122 pp. ISBN: 9788883477386.

10 Luigi Masecchia: una nuova Street Art
Luigi Masecchia: a new Street Art

Luca Izzo

Abstract
Le opere dell'artista e designer Luigi Masecchia (nato a Napoli nel 1975 e formatosi tra Napoli, Milano e Barcellona), nell'ambito della Street Art, restituiscono una dimensione di elaborati artistici interessanti e con aspetti originali. A differenza della stragrande maggioranza dei prodotti di Street Art, i lavori di Masecchia non si presentano come pitture, murales, stencil, sticker, ecc. ma come mosaici composti con un particolare oggetto di rifiuto urbano: il tappo di bottiglia, in particolare quello metallico, detto "a corona". Con tale materiale di scarto, riciclato da Masecchia, l'artista lascia che il suo lavoro "ricostruisca" parti mancanti delle strutture urbane, dal manto stradale alle pareti di mura pubbliche, ecc., creando un corto-circuito sinergico tra utilità pubblica ed intervento estetico-artistico. Il lavoro di Luigi Masecchia, inoltre, si amplia in più percorsi quando si proietta in un valore processuale e sociale attraverso l'associazione *Tappost*, con la quale l'artista coinvolge, in lavori laboratoriali, ragazzi diversamente abili, così da aiutarli ad attuare nuovi processi di socializzazione, nuovi sviluppi di abilità e, non di meno, una sensibilizzazione al fare manuale, alla cultura e all'arte contemporanea.

Parole chiave
Materiali, recupero, decontestualizzazione, etica, estetica.

Abstract
The works of the artist and designer Luigi Masecchia (born in Naples in 1975 and trained between Naples, Milan and Barcelona), in the context of Street Art, represent a dimension of interesting artistic works with original aspects. Unlike the vast majority of Street Art products, Masecchia's works do not present themselves as murals, stencils, stickers, etc. but they are mosaics composed with a particular object of urban waste: the bottle cap, in particular the metal cap called "crown". With this waste material, recycled by Masecchia, the artist wants his work to reconstruct missing parts of urban structures, from the road surface to the walls of public walls, etc., creating a synergistic short-circuit between public utility and work of Art. Luigi Masecchia's work expands in different ways when it is projected into a "procedural" and social value, through the association *Tappost*, with which the artist involves, in laboratory work, children with disabilities, so as to help them to to develop new socialization processes, new skills and awareness of hand making, culture and Contemporary Art.

Keywords
Materials, recovery, decontextualization, ethics, aesthetics.

Introduzione

L'oggetto di studio del presente contributo è la lettura critica della ricerca artistica di Luigi Masecchia (nato a Napoli nel 1975 e formatosi tra Napoli, Milano e Barcellona) nell'ambito dell'arte di strada, campo in cui, seppure non prevalentemente sviluppato nel suo profilo creativo, Masecchia promuove attività interessanti ed innovative.

Artista e designer, Luigi Masecchia ha fatto del suo tratto distintivo - il suo stile che lo contraddistingue - l'esprimersi attraverso composizioni a mosaico realizzate con l'ausilio di centinaia o migliaia di tappi metallici di bottiglia, i cosiddetti "tappi a corona" e realizzando, di conseguenza, sia un'attività utile per l'ambiente, in quanto ricicla materiali di scarto, sia composizioni artistiche fortemente originali. L'artista è presente nel circuito dell'arte internazionale con realizzazione di pannelli mosaicati, raffiguranti divi delle masse o icone del capitalismo contemporaneo e trattando, quindi, temi sociali in una dialettica satirica e decontestualizzante, tematiche proprie di quel capitalismo a-sociale e consumismo aggressivo che caratterizzano la società occidentale all'alba del nuovo millennio (figg. 1, 2). Anche quando un contenuto appartiene ad un *trend* culturale meno popolare, come nel caso dei ritratti di personaggi di notevole spessore artistico (figg. 3, 4), la loro immagine, deframmentata dalle centinaia di tappi, si presenta come fosse composta da i caratteristici pixel dei nuovi media, divenendo così un'icona senza vita ma usata e consumata, composta da materiali di scarto e di rifiuto come il destino che alle tante stampe di questi volti si presenterà inesorabile.

In questa ricerca, però, quello che si intende approfondire e sottolineare è l'operato di Masecchia annoverabile nell'ambito della Street Art. Le opere di Luigi Masecchia ascrivibili nell'ambito della Street Art, iniziate nel 2014 a Napoli, presentano diversi aspetti originali che le contraddistinguono. Partendo dall'aspetto che in primis si presenta ai nostri occhi, questi lavori non sono realizzati con le più tradizionali e diffuse tecniche di rappresentazione usate nei luoghi urbani, come il murale, lo stencil, lo sticker, ecc., ma altresì sono realizzati con tecnica a mosaico, dove l'immagine complessiva viene composta grazie alla giustapposizione dei tappi metallici a corona.

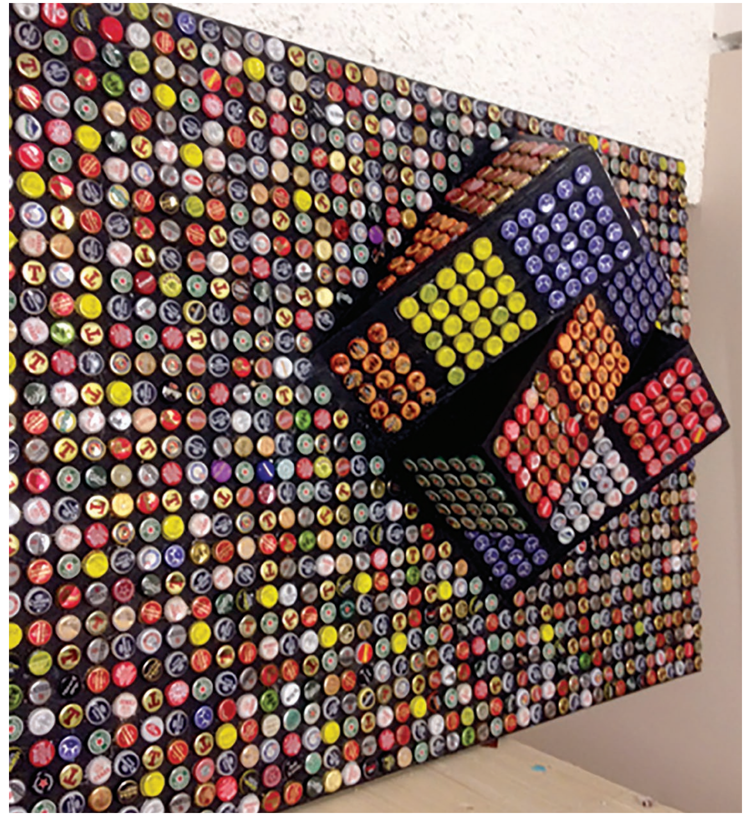
Oltre ai lavori di Masecchia non mancano altri artisti-writer che si sono espressi attraverso il mosaico, ma ognuno si è dimostrato molto diverso dall'altro. Forse il primo, in ordine cronologico, sembra sia stato il writer francese Franck Slama, detto "Invader" (Francia ,1969). Questi fece il suo esordio espressivo in ambienti urbani nel 1998, a Parigi, inserendo nelle strade parigine personaggi appartenenti a vecchi videogames estremamente popolari fra cui, in particolare, il videogame *Space invaders* (fig. 5). I lavori di Franck Sla-

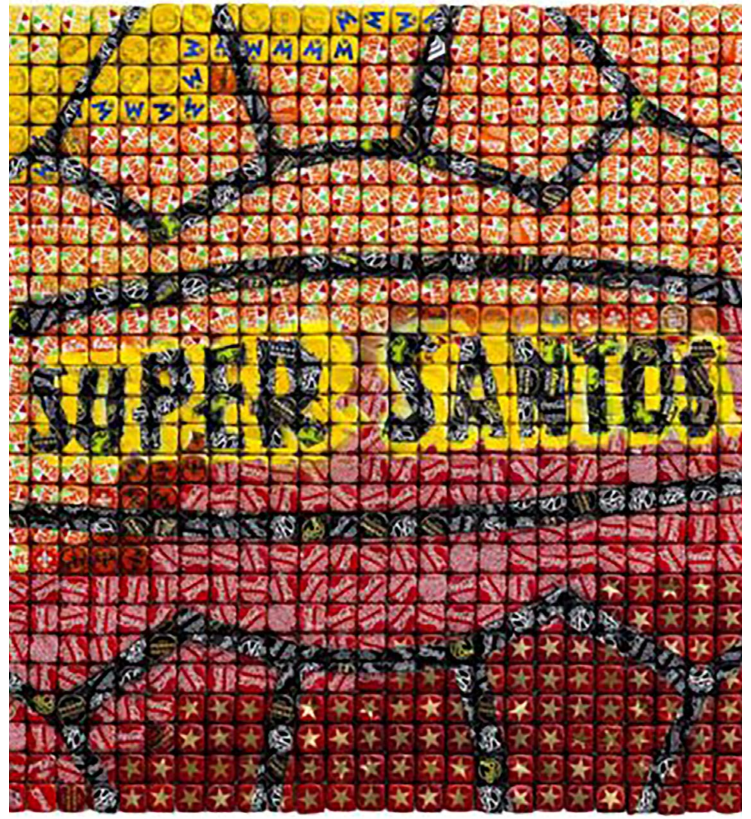
Introduction

The object of study of the research is the critical reading of the artistic activity of Luigi Masecchia (born in Naples in 1975 and trained between Naples, Milan and Barcelona) in the field of street art, a sector in which, although the artist has dedicated himself in rare cases, has shown interesting and innovative activities.

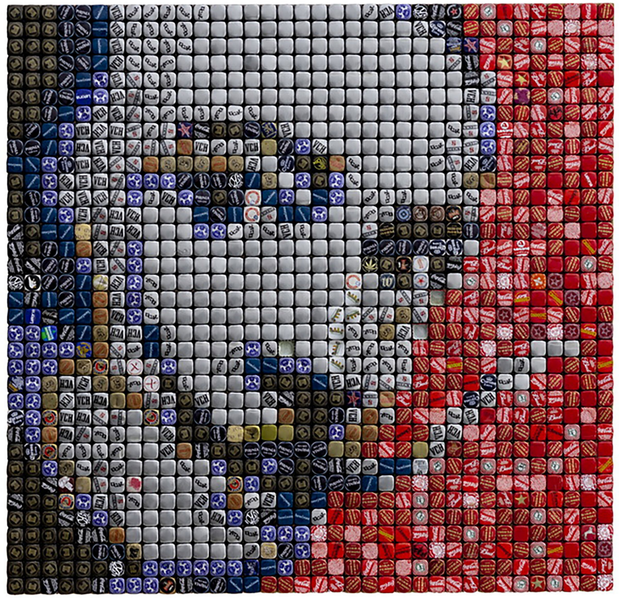
Artist and designer, Luigi Masecchia has his own distinctive style in expressing himself with mosaic compositions, made with hundreds or thousands of metal bottle caps, the so-called "crown caps", creating both a useful activity for the environment, because Masecchia recycles waste materials, both original artistic compositions. The artist is present in the international art circuit with the creation of mosaic panels, representing stars of music, cinema or TV, or icons of contemporary capitalism, therefore using social themes, in a satirical and decontextualizing dialectic, themes typical of that "a-social" capitalism and aggressive consumerism that characterize world society at the beginning of the new millennium (figs. 1, 2). Even when a represented subject is part of a more particular cultural trend, such as the portraits of characters of important artistic value (figs. 3, 4), their image, defragmented by hundreds of caps, is presented as if it were made from the pixels of the new electronic media, becoming a lifeless but used and consumed icon, made of waste materials such as fate that will be inexorable to the many prints of these faces.

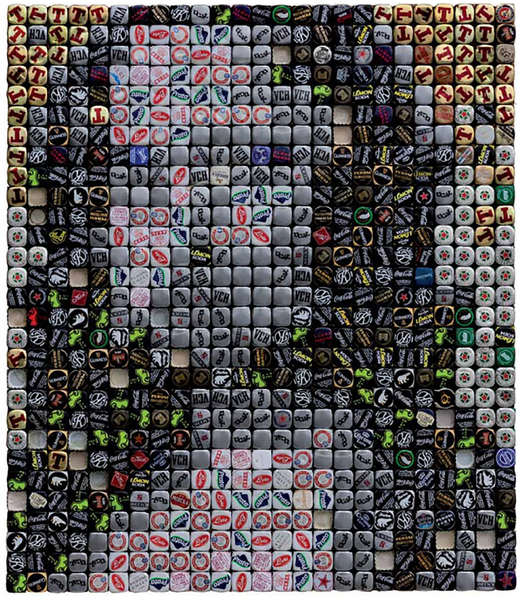
But in this research what we want to analyze is Masecchia's work in the field of Street Art: these works, started in 2014 in Naples, present several interesting aspects. Starting from the appearance that immediately appears to our eyes, these works are not made with the most traditional representation techniques used in urban places, such as the mural, the stencil, the sticker, etc., but are made with a mosaic technique, with the overall image composed by the addition of metal crown caps.In addition to Masecchia's works, there are other artist-writers who have expressed themselves with the mosaic, but each one has proven to be very different from the other. Perhaps the first, in chronological order, seems to have been the French writer Franck Slama, called "Invader" (France, 1969). He made his expressive debut in urban environments in 1998, in Paris, inserting, in the Parisian streets, characters belonging to very popular old videogames, among which, in particular, the videogame *Space invaders* (fig. 5). The works of Franck Slama, however, do not present a very original and interesting characteristic for the relationship with the environment and with citizenship as, instead, it will be found, in 2013-2014 and almost simultaneously and in different parts of the world, in the the work of the three





IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 1. Luigi Masecchia, *Rubiko*, 2014, 150x100 cm, con 1732 tappi (collezione privata) (a sinistra) | *Luigi Masecchia,* Rubiko*, 2014, 150x100 cm with 1732 caps (private collection) (on the left)*.
Fig. 2. Luigi Masecchia, *Super santos*, 2018, 110x110 cm con 858 tappi (collezione privata) (a destra) | *Luigi Masecchia,* Super santos*, 2018, 110x110 cm with 858 caps (private collection) (on the right)*.





ma non presentano però una caratteristica fortemente originale e interessante per il dialogo che instaura con l'ambiente e con la cittadinanza così come, invece, si riscontrerà nel 2013-2014 quasi contemporaneamente e in diverse parti del mondo nell'opera dei tre artisti Jim Bachor, Luigi Masecchia e Jan Vormann, che chiudono le buche sui manti stradali e/o nei muri della città con vivaci opere a mosaico. Si tratta di colmare "assenze" di materiale, come le buche sulle strade o sui marciapiedi pericolose per la pubblica mobilità; ma anche assenze dell'amministrazione e della politica, che non intervengono con programmi manutentivi e di controllo. A queste assenze, Jim Bachor, Luigi Masecchia e Jan Vormann hanno deciso di rispondere donando alla città "riempimenti" attraverso l'uso di forme e colori, che inesorabilmente indicano una "presenza": la presenza dell'artista, che si carica di senso civico, così come la presenza di una creatività, che vuole interagire con il tessuto pubblico e rendersi funzionale. In tal senso, il materiale riemerge dalle strade per dare un nuovo valore funzionale, etico ed estetico alla superficie. Questi tre artisti lasciano che i loro lavori ricreino parti mancanti del tessuto urbano, attuando un cortocircuito sinergico tra espressione artistica (che necessita di essere libera e oltre le norme sociali) e utilità pubblica (bisognosa, invece, di funzionalità, proceduralità amministrativa, programmazione territoriale, ecc.).

Jim Bachor, artista e writer americano, applica questa originalissima metodologia realizzando mosaici artistici in chiusure delle buche sulle superfici stradali di Chicago (figg. 6, 7). Bachor iniziò nel 2013 con soggetti come prodotti di consumo, volti di personaggi famosi, animali, decorazioni, scritte, decorazioni floreali commerciali, ecc. Nel maggio 2014, sia Vormann che Masecchia operano su questi temi in Italia. A Rieti, l'artista tedesco Jan Vormann crea quella che verrà definitiva *Lego Street Art* ovvero opere a mosaico composte con l'utilizzo di mattoncini in plastica della storica industria di costruzioni *LEGO*. Queste opere, pur non rappresentando soggetti riconoscibili ma soltanto contrasti di colore, diventano parte integrante dei muri urbani,

artists Jim Bachor, Luigi Masecchia and Jan Vormann, who close the holes on the road surfaces and/or on the walls of the city with lively mosaic works. Works that fill "absences" of material, such as potholes on roads or sidewalks, dangerous for public mobility; but also absences from administration and politics, which do not intervene with maintenance and control programs. To these absences, Jim Bachor, Luigi Masecchia and Jan Vormann have decided to respond by giving the city "fillings" through the use of shapes and colors, which inexorably indicate a "presence": the presence of the artist, which is charged with meaning civic, the presence of a creativity that wants to interact with the public fabric and make itself functional. The material re-emerges from the streets to give a new functional, ethical and aesthetic value to urban surfaces. These three artists ensure that their works recreate missing parts of urban structures, implementing a synergistic short circuit between artistic expression (which needs to be free from social norms) and public utility (in need, instead, of functionality, administrative procedurality, territorial planning, etc.).

Jim Bachor, American artist and writer, applies this highly original method by creating artistic mosaics to close the holes on the Chicago road surfaces (figs. 6, 7). Bachor began in 2013 with subjects such as consumer products, faces of famous people, animals, decorations, writings, commercial floral decorations, etc. In may 2014, both Vormann and Masecchia work with these themes in Italy. In Rieti, the German artist Jan Vormann creates the *Lego Street Art*, that is mosaic works composed with the use of plastic bricks of the historic construction industry *LEGO*. These works, while not representing recognizable subjects but only color contrasts, become an integral part of urban walls, creating a suggestive presence given by the decontextualization of plastic from the circuit of industrial production and putting it as integral parts of urban walls (fig. 8). In Naples, however, Luigi Masecchia begins to close "public holes" with his mosaics of metal caps (figs. 9-12). Unlike his works in modular panels, produced for the traditional system of art, in these urban mosaics Masecchia does not repeat the same

A PAG. 208 | *ON PAGE 208*.
Fig. 3. Luigi Masecchia, *Dali*, 2015, 95x95 cm, con 1296 tappi (collezione privata) (a sinistra) | *Luigi Masecchia*, Dali. *2015, 95x95 cm with 1296 caps (private collection) (on the left)*.
Fig. 4. Luigi Masecchia. *Gioconda*, 2016, 70x95 cm, con 725 tappi (collezione privata) (a destra) | *Luigi Masecchia*. Gioconda. *2016, 70x95 cm with 725 caps (private collection) (on the right)*.

IN ALTO | *ON TOP.*
Fig. 5. Franck Slama detto "Invader", Untitled, Parigi, 1998, 35x50 cm | *Franck Slama called "Invader", Untitled, Paris, 1998, 35x50 cm.*
Fig. 6. Jim Bachor, Boccola 1, Chicago (USA), 2013, 50x50 cm | *Jim Bachor. Bush 1, Chicago (USA), 2013, 50x50 cm.*
Fig. 7. Jim Bachor, *Aretha*, Detroit (USA), 2018, 70x70 cm | *Jim Bachor, Aretha, Detroit (USA), 2018, 70x70 cm.*

creando una presenza suggestiva data dalla decontestualizzazione della plastica dal circuito della produzione industriale e ponendola, altresì, come parti integranti dei muri urbani (fig. 8). A Napoli, invece, Luigi Masecchia, inizia a chiudere "buche pubbliche" con i suoi mosaici di tappi metallici (figg. 9-12). A differenza delle sue opere in pannelli modulari, prodotte per il più tradizionale circuito dell'arte, in questi mosaici urbani Masecchia non ripete lo stesso genere di soggetti: qui, infatti, non sono presenti soggetti figurativi né processi di astrazione ancora riconoscibili. Tutto si gioca direttamente nella presenza di colori e di materiali decontestualizzati, con l'espressione diretta di forme e colori, perché l'artista incentra tutto il senso del suo operare, nel campo della Street Art, nell'integrazione totale tra arte e ambiente urbano. Attraverso

kind of subjects: here there are no figurative subjects but processes of total abstraction. These works are directly expressed in the presence of colors and decontextualized materials, with the direct expression of shapes and colors, because the artist concentrates all the sense of his work, in the field of street-art, in the total integration between art and urban environment. With a direct interview between the writer, Luca Izzo, and Luigi Masecchia[1], the artist told how and when he had the idea of creating urban mosaics as a reconstruction of missing parts of the streets or walls of the city. The artist explained that the idea had it in 2014, when, at the exit of Palazzo Serra di Cassano in Naples, he saw an elderly lady stumble in a hole. Masecchia, after having helped the elderly lady, he had the idea of filling and closing that hole with the materials that was available

IN ALTO | *ON TOP.*
Fig. 8. Jan Vormann, *Dispatchwork*, Bocchignano (Rieti, Italia), 2014 (a sinistra) | *Jan Vormann, Dispatchwork, Bocchignano (Rieti, Italy), 2014 (on the left).*
Fig. 9. Luigi Masecchia mentre realizza il suo primo lavoro su manto stradale, Napoli 2014 (a destra) | *Luigi Masecchia while carrying out his first work on the road surface, Naples 2014 (on the right).*

[1] L'intervista è a cura di Luca Izzo,10 novembre 2019, Napoli.

un'intervista diretta tra il sottoscritto e Luigi Masecchia[1], questi ha raccontato come e quando è nata l'idea di realizzare mosaici urbani come ricostruzione di parti mancanti delle strade o delle mura della città. L'artista ha spiegato che tutto iniziò nel 2014 quando, proprio all'uscita di Palazzo Serra di Cassano a Napoli, vide inciampare in una buca un'anziana signora con conseguente rovinosa caduta. Dopo aver soccorso l'anziana signora, Masecchia ebbe immediatamente l'idea di riempire e chiudere quella buca proprio con i materiali che si trovava a disposizione nella sua arte ovvero le malte e i tappi metallici che adoperava per le sue composizioni. Il risultato fu che, tra le pietre grigie del manto stradale storico napoletano, i cosiddetti "sanpietrini", Masecchia inserì un piccolo mosaico ricco di colori, che chiaramente sorprese gli astanti.

in his laboratory, namely the cement and metal caps that he used for his compositions. The result was that, among the gray stones of the Neapolitan historical road surface, the so-called "sanpietrini", Masecchia inserted a small mosaic full of colors, which surprised the people present. From that moment, for Masecchia the road and the city walls became his infinite creative easel. Masecchia's works are presented as a new life for waste (corks) to become an integral part of urban structures. In the processes of Contemporary Art, Masecchia's expressiveness comes from the deepest dialectic tradition of Contemporary Art, from Cubist collages for the reuse of waste materials, to Marcel Duchamp for the decontextualization of objects and materials, remembering Alberto Burri and his direct language of materials, and Pop Art (first English and

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 10. Luigi Masecchia, Unititled, Napoli (Italia), 2014, 12x12 cm | *Luigi Masecchia, Unititled, Naples (Italy), 2014, 12x12 cm.*
Fig. 11. Luigi Masecchia, Untitled, Barcellona (Spagna), 2014, 30x30 cm | *Luigi Masecchia, Untitled, Barcelona (Spain), 2014, 30x30 cm.*
Fig. 12. Luigi Masecchia, Untitled, Napoli (Italia), 2014, 40x30 cm | *Luigi Masecchia, Untitled, Naples (Italy), 2014, 40x30h cm.*

Da quel momento, per Masecchia la strada e le mura della città diventarono il proprio infinito cavalletto creativo. Le opere di Masecchia si presentano, dunque, come nuova vita per dei rifiuti (i tappi) e nuova occasione per diventare parte integrante delle strutture urbane. Dal punto di vista artistico, l'espressività di Masecchia è figlia della più profonda tradizione dialettica dell'arte contemporanea, dai collages cubisti per il riutilizzo di materiali di scarto a Marcel Duchamp per la decontestualizzazione degli oggetti e dei materiali, per poi passare da Alberto Burri e il suo linguaggio diretto dei materiali, fino alla Pop Art (prima inglese e poi americana) con i soggetti scelti dal sistema consumistico globale. Nei suoi mosaici urbani Masecchia recupera tutto questo, rendendolo leggibile anche nei marchi impressi sui tappi e lasciando che i materiali parlino da sé, attraverso il loro essere *"EX"* (come si intitola il primo catalogo ufficiale dell'artista): "ex" tappi o "ex" rifiuti con la conseguente rinascita a nuovi usi, nuovi simboli e nuovi significati.

then American) with the subjects chosen by the global consumer system. In its urban mosaics Masecchia recovers all this historical tradition that can be read in the brands imprinted on the caps and letting the materials speak for themselves, through their being "EX" (as the artist's first official catalog is titled): ex caps or former waste, with the consequent rebirth of new uses, new symbols and new meanings. Precisely in the context of Street Art, this methodology today takes on more significance: it is within the walls of large urban centers that, due to a global culture of aggressive "consumerism" and without control of the consequences, the one that manifests itself most Stoermer has defined "anthropocene"[2], an age that increasingly puts humanity confined, trapped and poisoned by its own uses and customs, by its objects transformed into "waste". Luigi

Proprio nell'ambito della Street Art tale metodologia, oggigiorno, assume più rimandi e significati: è fra le mura dei grandi assembramenti delle diverse comunità umane (i centri urbani) che, a causa di una cultura globale di "consumismo" aggressivo e senza controllo delle conseguenze, si manifesta maggiormente quella che Eugene F. Stoermer ebbe a definire "antropocene"[2], età che pone sempre più l'uomo confinato, intrappolato e avvelenato dai suoi stessi usi e costumi, dai suoi stessi oggetti trasformati in "rifiuti". La risposta di Luigi Masecchia, invece, sembra voler recuperare quegli oggetti abbandonati e che alienano l'ambiente, per sublimarli – attraverso un'azione creativa – all'altare eterno e controverso dell'arte; per imporli ad una nuova attenzione, che possa essere estetica, etica e funzionale, sovvertendo il loro passato nelle convenzioni della società dei consumi; per promuoverli ad una nuova forma di vita e di interpretazione attraverso visioni di intelletti creativi miranti ad un possibile "nuovo futuro", ben diverso dalle dilanianti tendenze dettate dall'attuale economia globale.

Nell'ambito della Street Art è davvero raro trovare autori che riciclano materiali di scarto. Probabilmente tra i primi possiamo considerare l'intervento di Giancarlo Neri proprio a Napoli, quando nel 1998 realizzò un *totem*, ispirato ai famosi *moai* dell'Isola di Pasqua, in memoria dell'ex area *Italsider*, dell'inquinamento che ha prodotto sul territorio e verso la salute degli operai (fig. 13). Neri passò mesi a scegliere i pezzi di ferro di scarto nella storica acciaieria, e, quando questa venne soppressa, l'artista ne realizzò un grosso *totem* urbano alto circa quindici metri.

Verso il 2015, invece, tra le strade di Lisbona realizza la sua prima opera di Street Art l'artista e writer Bordaro II, che con materiali misti di riciclo realizza figure giganti di animali, alte anche fino a dieci metri (fig. 14). Si tratta di altorilievi che vengono fuori dai muri urbani, oppure sculture

Masecchia's answer, however, seems to want to recover those abandoned objects that alienate the environment, to sublimate them -through creative action- to the eternal and controversial altar of Art; to impose them on a new attention, which can be aesthetic, ethical and functional, subverting their past in the conventions of the consumer society, to promote them to a new way of life and interpretation through visions of creative intellects aimed at a possible "new future", Very different from the violent trends given by the current global economy.

In the field of Street Art it is rare to find authors who recycle waste materials. Probably among the first we can consider the intervention of Giancarlo Neri in Naples, when in 1998 he created a *totem*, inspired by the famous *moai* of Easter Island, in memory of the former *Italsider* factory, of the pollution it produced on the territory and towards workers' health (fig. 13). Giancarlo Neri spent months choosing the pieces of scrap iron in the historic Neapolitan industry and, when this was suppressed, the artist created a big urban totem about fifteen meters high.

In 2015, in the streets of Lisbon, he made his first Street Art work the artist and writer Bordaro II, who with mixed recycled materials creates giant animal figures, even up to ten meters high (fig. 14). These are high-reliefs that come out of urban walls, or 360° sculptures inserted in city spaces. Still in 2015 we find the first works of Stefaan De Croock, in art Strook, Belgian artist and writer. He composes his works with wood waste, taking inspiration from the family carpentry where he grew up (fig. 15). But returning to the peculiarity of the integration in the holes of the streets and walls of the city, perhaps with the example of the work of Bachor, Masecchia and Vormann, the practice of intervening in urban holes has spread in several places. In 2016, still in Italy, the French artist called Ememem, filled the holes in the streets of Genoa with mosaics made from ceramic tiles (fig. 16).

In 2019, the figure of Irina Belaeva appears in Messina. Belarussian artist but Sicilian by adoption, Belaeva donates her work for the decorum of the city that welcomed her (fig. 17). Still in 2019 in Pinerolo (Turin), the local ceramist Antonio Russo intervenes by giving the streets glazed compositions of animal

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 13. Giancarlo Neri, *Pasquale*, Napoli (Italia), 1998, 2,5x15 m | *Giancarlo Neri, Pasquale, Naples (Italy), 1998, 2.5X15 m.*

[2] Crutzen, P. J., Stoermer, E. F. (2000).

a tutto tondo inserite in spazi cittadini. Ancora nel 2015 abbiamo anche le prime opere di Stefaan De Croock, in arte Strook, artista e writer belga. Questi compone le sue opere con scarti di legno, traendo ispirazione dalla falegnameria di famiglia nella quale è cresciuto (fig. 15).Ma tornando alla particolarità dell'integrazione nelle buche e nelle mancanze delle strade e delle mura della città, forse sull'esempio del lavoro di Bachor, di Masecchia e di Vormann, la pratica di intervenire nelle crepe urbane si è diffusa in più luoghi. Nel 2016, ancora in Italia, l'artista francese detto Ememem, ricopre le buche dei suoli stradali di Genova con mosaici costituiti da piastrelle e cocci di ceramiche (fig. 16).

Nel 2019, a Messina, appare la figura di Irina Belaeva. Artista bielorussa ma sicula d'adozione, la Belaeva dona il proprio lavoro per il decoro della città che l'ha accolta (fig. 17). Ancora, nel 2019 a Pinerolo (Torino), il ceramista locale Antonio Russo interviene donando alle strade composizioni smaltate di soggetti animali o floreali (fig. 18).

Ritornando all'opera di Masecchia, un aspetto che, abbinato alla Stret Art, risulta molto originale e caratteristico della sua produzione è il valore processuale delle sue creazioni. Le realizzazioni di Masecchia assumono valore già prima di essere portate a compimento, proiettandosi oltre la realizzazione di un'opera d'arte ed entrando nella dimensione del "vivere un'esperienza".

Il processo di realizzazione costituisce già in sé un *background* culturale e sociale non da poco, in quanto, per la raccolta e la lavorazione dei tappi (centinaia di migliaia, selezionati in base al brand ed al colore, poi modellati con apposite presse progettate dall'artista stesso), Masecchia impegna – e retribuisce regolarmente – ragazzi svantaggiati (orfani, diversamente abili, ecc.), permettendogli di sensibilizzarsi all'arte e alla cultura, non di meno al lavoro artigianale e al lavoro in team: pratiche, queste, che aiutano a sviluppare in questi particolari giovani le diverse capacità sociali e psico-motorie nonché – quando e dove possibile – offre la possibilità di guadagnarsi una retribuzione per le proprie necessità.

or floral subjects (fig. 18). Returning to Masecchia's work, an aspect that, combined with the narrow art, is very original and characteristic of his production is the procedural value of his creations. Masecchia's creations take on value even before being completed, projecting beyond the realization of a work of Art and entering the dimension of "living an experience".

The realization process already constitutes, in itself, a cultural background and social. For the collection and processing of corks (hundreds and thousands, selected on the basis of the brand and color, then modeled with special shapes designed by the artist), Masecchia engages -and regularly remunerates- disadvantaged children (orphans, the disabled, etc.), activating a process of sensitization to art and culture, to craftsmanship and team work: practices that help to develop, in these particular young people, the different social and psycho-motor skills and –when and where possible– offers the possibility of earning a salary for one's own needs.

The association is currently operating in Naples, with which Masecchia creates these creative workshops. It was created specifically for this purpose by the artist and takes the name Tappost, a word that contains the word "cork" and, moreover, in the Neapolitan dialect, it is used to ask "everything is ok").

A third innovative aspect in Masecchia's aesthetics and artistic production lies in the transformation of Street Art interventions from 2D mosaics (mosaic decorations on road surfaces and urban walls) into 360° sculptures, therefore in 3D. These are sculptures of "urban" expressiveness (figs. 19, 20), composed of waste materials from urban centers: pieces of signs, road surface stones, collapsed layers of walls, cans, irons, glass and/or abandoned plastic on the streets, etc. The artist, in contact with this material-aesthetic-expressive universe, reacted to the looming need to put a stop to the abandonment of materials in the environment and Masecchia worked to bring them to new life, giving them a new home in forms, works and compounds that, while rich in colors and symbols of consumerism, strongly express the global social crisis, the drama of an environment that suffocates and is no longer able to welcome these materials and to welcome us humans. The *Cubo* work (fig. 19), for example, was created with the base of a "sanpietrino" (stone

A PAG. 214 | *ON PAGE 214:*
Fig. 14. Bordaro II, *The bear*, Torino (Italia), 2016, 6,8x8 m | *Bordaro II, The bear, Turin (Italy), 2016, 6,8x8 m.*

L'associazione, attualmente è operante in Napoli, con la quale Masecchia realizza questi laboratori creativi è stata creata appositamente per questo scopo dall'artista stesso e prende il nome di *Tappost*, termine che contiene la parola "tappo" e, in più, nel dialetto napoletano, si usa come sintesi di "tutto bene").

Un terzo aspetto innovativo nell'estetica e nella produzione artistica di Masecchia si presenta nella trasformazione degli interventi di Street Art da mosaici in 2D (ovvero le decorazioni a mosaico sui manti stradali e sulle mura urbane) in sculture a tutto tondo, quindi in 3D. Si tratta di sculture di espressività "urban" (figg. 19, 20) in quanto composte da materiali di scarto dei centri urbani: pezzi di insegne, pietre dei manti stradali, strati crollati di mura, lattine, ferri, vetri e/o plastiche abbandonate per le strade, ecc. L'artista, al contatto con tale universo materico-estetico-espressivo, ha come reagito alla necessità incombente di mettere uno stop all'abbandono dei materiali nell'ambiente e ha

characteristic of the streets of the historic center of Naples), recycled metal strips and crown caps, characteristic of the artist's production. The subject of the work is inspired by the famous *Rubik's Cube*, a product that has dominated the playful markets in the last two decades of the last century. In the interview with the artist, he told how he had the idea of starting to make "urban" sculptures, which are composed of waste materials from urban environments but, moreover, represent their expressiveness. Masecchia says that, with the training experience through the use of crown caps, he has developed the awareness that materials can communicate directly according to their nature. He says that great artists, Alberto Burri, Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis, Anish Kapoor, have shown that, while in the past centuries it was the bronze, the marble, the gold, to communicate by themselves, today they are the poorest materials that succeed better to talk about the speed, transience and richness of forms and communications of contemporary life and cultures.

A PAG. 216 | *ON PAGE 216*.
Fig. 15. Stefaan De Croock, *The cristal ship*, Ostend (Belgium), 7.50x9.00 m.

IN ALTO | *ON TOP*.
Fig. 16. Ememem, Untitled, Genova (Italia), 2016, 20x40 cm | *Ememem, Untitled, Genoa (Italy), 2016, 20x40 cm*.
Fig. 17. L'artista Irina Belaeva mentre realizza alcuni suoi lavori | *The artist Irina Belaeva while doing some of her works.*

IN ALTO | *ON TOP.*
Fig. 18. Antonio Russo, Pinerolo (Turin, Italy), 2019, 24x36 cm.
Fig. 19. Luigi Masecchia, *Cubo*, 2019, 13x13x27 cm con 54 tappi | *Luigi Masecchia, Cube, 2019, 13x13x27 cm with 54 caps.*

lavorato per portarli a nuova vita, donando loro nuova dimora in forme, opere e composti che, mentre giocano con i colori e i soggetti rappresentativi del consumismo, gridano forte il dramma sociale globale, il dramma di un ambiente che soffoca e non riesce più ad accoglierli e ad accoglierci. L'opera *Cubo* (fig. 19), ad esempio, è stata realizzata con la base di un sanpietrino (pietra caratteristicadelle strade del centro storico di Napoli), l'uso di lamelle di metallo di riciclo e dei tappi "a corona", caratteristici della produzione dell'artista. Il soggetto dell'opera è ispirato al famoso *Cubo di Rubik*, prodotto che ha dominato i mercati del ludico negli ultimi due decenni dello scorso secolo. Nell'intervista realizzata con l'artista, questi ha avuto modo di raccontare come ebbe l'idea di cominciare a comporre sculture "urban", che non solo fossero composte da materiali di scarto degli ambienti urbani ma, in più, ne riportassero l'espressività. Masecchia ritiene che, con l'esperienza formata attraverso l'utilizzo dei tappi a corona, ha come accresciuto la consapevolezza che i materiali possono dialogare direttamente secondo la propria natura. Egli racconta che grandi artisti come Alberto Burri, Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis, Anish Kapoor, hanno dimostrato, con i loro lavori, che mentre secoli addietro erano il bronzo, il marmo, l'oro, a comunicare da sé, oggi sono i materiali più poveri e quotidiani che riescono meglio a parlarci della velocità, caducità e ricchezza di forme e comunicazioni della vita e delle culture contemporanee: per questo motivo, afferma Masecchia, gli è apparso immediatamente chiaro che alcuni materiali "gridassero" già forte da sé, in termini pirandelliani, per non dargli "vita" sulla scena.

Conclusioni

Lo studio delle produzioni annoverabili nell'ambito della Street Art dell'artista Luigi Masecchia ha sottolineato come la produzione di questo artista abbia diversi aspetti interessanti che, interagendo tra loro, concorrono a restituire un operato artistico particolarmente originale.

Conclusions

The study of the Street Art productions of the artist Luigi Masecchia has highlighted how these works have different interesting aspects which, interacting with each other, contribute to giving originality.
In summary, a first interesting aspect regards the characteristic that Masecchia's works take shape from a very particular reuse of waste objects that the artist recycles. If this methodology has been used for a century in the context of Contemporary Art (from the first Cubist collages), in the context of Street Art, however, it still remains very much in embryo, even more if associated with the mosaic technique, as Luigi Masecchia works. Referring to the examples cited, other artist-writers also work in mosaic but not with recycled objects. The combination proposed by Masecchia of "mosaic-recycled materials" offers a very original product in the context of contemporary Street Art. A second aspect that gives characterization to Masecchia's productions is that of "reconstruction". Masecchia's works are among those rare artistic operations that go to reconstruct missing parts of urban structures.
The metropolis is transformed, therefore, with its own structure, into a work of art: the urban walls incorporate the work of Art, while the work of Art leaves the traditional and official places of the Art market. A third interesting and original aspect is the transformation of one's artistic work into a charitable association. With the creation of the *Tappost* association, Masecchia gives a procedural value to his artistic work, which associates Street Art with an ethical component.
The last particularly characteristic aspect is the evolution from Street Art mosaic, on wall or road surface (therefore with two dimensions), in 360° sculpture (therefore in with three dimensions), characterized by the use of recycled materials from urban streets. Urban materials, re-emerging from the streets and becoming a 360° sculpture, transport their expressive world into art galleries, completing a 360° degree path completely involved in the production of a single artist.

Riepilogando, un primo aspetto interessante riguarda la caratteristica che le opere di Masecchia prendono forma da un particolarissimo riutilizzo di oggetti di rifiuto, oggetti di scarto che l'artista ricicla. Se questa metodologia è stata adoperata già da un secolo nell'ambito dell'arte contemporanea (dai primi collage cubisti), nell'ambito della Street Art, invece, resta ancora molto in embrione, ancor più se associata alla tecnica a mosaico, come per l'appunto, opera Luigi Masecchia. Riferendosi agli esempi citati, anche altri artisti-writer operano a mosaico ma non con oggetti di riciclo. L'abbinamento proposto da Masecchia di "mosaico-materiali di riciclo" offre, quindi, un prodotto fortemente originale per l'ambito della contemporanea Street Art.
Un secondo aspetto, che dona caratterizzazione alle produzioni di Masecchia, è quello della "ricostruzione". Le opere di Masecchia si presentano tra quelle rare operazioni artistiche che vanno a ricostruire parti mancanti delle strutture urbane. La metropoli si ritrova, quindi, con la "propria struttura" ricostruita in forma di opera d'arte: le mura urbane inglobano l'opera d'arte mentre l'opera d'arte esce dai luoghi tradizionali ed ufficiali del mercato dell'arte. Un terzo aspetto, interessante e molto originale, viene ad essere la trasformazione, da parte di Masecchia, del proprio fare artistico in associazione benefica. Con la creazione dell'Associazione *Tappost*, Masecchia apre una dimensione-valore processuale al suo fare artistico, che associa alla Street Art una componente etica.
Ultimo aspetto, particolarmente caratterizzante, è l'evoluzione dal mosaico di Street Art su parete o manto stradale (quindi in 2D) in forma di scultura, caratterizzata dall'uso di materiali di recupero dalle strade urbane. Queste opere si presentano come sculture "a tutto tondo" (quindi in 3D). In tal senso, i materiali urbani, riemergendo dalle strade e prendendo forma di scultura, portano il proprio mondo espressivo nelle gallerie d'arte, completando un percorso a 360° completamente coinvolto nella produzione di un unico artista.

A SINISTRA | *ON THE LEFT:*
Fig. 20. Luigi Masecchia, *Underground*, 2019, 70x10x60 cm con 46 tappi (collezione privata) | *Luigi Masecchia*, Underground, *2019, 70x10x60 cm with 46 caps (private collection).*

Bibliografia - Sitografia
References - Webography

AA.VV. (2017). *Catalogo dell'arte moderna*. Verona: Editore Giorgio Mondadori, pp. 338-347.

Aiuti, S. (2018). *Luigi Masecchia. Dalla pop art di Andy Warhol alla neo pop art italiana*. Retrieved November 15, 2019 from https://www.italiani.it/luigi-masecchia-tappost/

Associazione Culturale Artetra (2019). *Luigi Masecchia*. Retrieved November 15, 2019 from https://www.artetra.it/luigi-masecchia/

Barbetta, C. (2017). *Bordalo II e la street-art ecologica*. Retrieved November 21, 2019 from http://www.vita.it/it/article/2017/11/24/bordalo-ii-e-la-street-art-ecologica/145231/

Barth, S. (2015). *Chicago artist repairs pot holes with mouthwatering ice cream mosaics*. Retrieved November 20, 2019 from https://road.cc/content/news/153711-chicago-artist-repairs-pot-holes-mouthwatering-ice-cream-mosaics

Bordalo II (2020) [web-site]. Retrieved November 23, 2019 from www.bordaloii.com

Cerignale, F. (2016). *Genova, le buche nei marciapiedi diventano opere d'arte*. Retrieved November 22, 2019 from https://www.genova24.it/2016/10/genova-le-buche-nei-marciapiedi-diventano-opere-darte-167803/

Cirinei, A. (2016). *Jan Vormann e la sua Lego Street Art. Buche e crepe riparate con i mitici mattoncini*. Retrieved November 20, 2019 from https://urbanpost.it/jan-vormann-e-la-sua-legostreet-art-buche-e-crepe-riparate-con-mitici-mattoncini/

Crispino, C. (2014). *"Tappòst" al Maschio Angioino: mostra diLuigi Masecchia*.Retrieved November 16,2019 from https://www.unina.it/-/6331315-tappost-al-maschio-angioino-mostra-di-luigi-masecchia

Crutzen, P. J., Stoermer, E. F., (2000). The Anthropocene. *IGBP* Newsletter, n. 41., maggio 2000.

Eticamente (2014) [web-site]. *Jan Vormann: l'artista che "riempie" buche e crepe di palazzi storici con mattoncini Lego*. Retrieved November 21, 2019 from https://www.eticamente.net/27655/jan-vormann-lartista-che-riempie-buche-e-crepe-di-palazzi-storici-con-mattoncini-lego.html?cn-reloaded=1

Gazzetta del sud (2019) [web-site]. *La street art di Irina Belaeva, l'artista che trasforma le buche di Messina in mosaici colorati*. Retrieved November 25, 2019 from https://messina.gazzettadelsud.it/articoli/cultura/2019/11/12/la-street-art-di-irinabelaeva-lartista-che-trasforma-le-buche-di-messina-in-mosaici-colorati-d797130c-12f1-47e8-b6c5-2df2e9558769/

Gruppo Hera (2019) [web-site]. *Luigi Masecchia*. Retrieved November 15, 2019 from https://www.scartline.it/portfolio/masecchia-luigi/

Grusovin, M. (2015). *La Street Art amica del riciclo*. Retrieved November 21, 2019 from https://www.green.it/street-art-amica-riciclo/#prettyPhoto

Guzzone, S. (2019). *Irina Belaeva: l'artista che ripara le buche di Messina con i mosaici*. Retrieved November 25, 2019 from http://www.strettoweb.com/foto/2019/11/irina-riparа-buche-messina-mosaici/919346/

Izzo, L. (2019). *Intervista con Luigi Masecchia* (10 novembre 2019), Napoli.

Jim, B. (2019) [web-site]. Sito ufficiale. Retrieved November 20, 2019 from https://www.bachor.com/Keblog (2015) [web-site]. Questo artista combatte le buche nelle strade di Chicago comprendole di mosaici raffiguranti gelati. Retrieved November 20, 2019 from https://www.keblog.it/street-art-mosaici-gelati-buche-strade-asfalto-jim-bachor/

Masecchia, L. (2019). *"EX"* [Catalogo ufficiale di Luigi Masecchia. Catalogo privato dell'artista]. Napoli: Petrone group.

Masecchia, L. (2019). *Tuttapost* [web-site]. Retrieved November 15, 2019 from https://www.facebook.com/tappost/

Masecchia, L. (2019). *Luigi Masecchia* [web-site]. Retrieved November 15, 2019 from https://www.facebook.com/tappost/

Masecchia, L. (2019) [web-site]. Retrieved November 15, 2019 from https://www.luigimasecchia.it/

Rieti Life (2014). *Jan Vormann, parte dalla provincia di rieti l'idea di restaurare edifici con i lego*. Retrieved November 21, 2019 from http://www.rietilife.com/2014/01/27/jan-vormann-parte-dalla-provincia-di-rieti-lidea-di-restaurare-edifici-con-i-lego/

SkyArte (2019). *Jim Bachor, lo street artist che "ripara" le strade con la creatività*. Retrieved November 20, 2019 from https://arte.sky.it/2019/01/jim-bachor-lo-street-artist-che-ripara-lestrade-con-la-creativita/

Stefaan De Croock (2019) [web-site]. Retrieved November 21, 2019 from http://strook.eu/Urbanatures (2016). Flaking, la street art di Ememem. Retrieved November 21, 2019 from https://urbanatures.lumberjack.it/2016/11/23/flaking-la-street-art-di-ememem/

Vocepinerolese (2019). *Ecco il porfido colorato e dipinto. Pinerolo*. Retrieved November 25, 2019 from http://www.vocepinerolese.it/articoli/2019-07-08/ecco-porfido-colorato-dipinto-pinerolo-16651

Vormann Jan (2014) [website]. Retrieved November 21, 2019 from https://www.dispatchwork.info/

11 Street Art nei luoghi dello sport: il cambiamento percettivo per riqualificare gli ambienti marginali

Street Art in sports venues: perceptive change to redevelop marginal environments

Silvia La Placa, Marco Ricciarini

Abstract

Il contributo intende trattare il significato comunicativo e percettivo della street art applicata ai luoghi dello sport. L'arte ed il linguaggio grafico vengono impiegati per realizzare dispositivi urbani volti a migliorare la percezione del vivere lo spazio comune. I murales innescano oggi nuove dinamiche urbane evidenziando la volontà degli artisti di creare una vera a propria connessione con il paesaggio e con l'architettura. Questo approccio muove l'interesse di architetti e pianificatori: la nuova concezione di street art spinge ad avvalersene in diversi progetti di riqualificazione. Le operazioni di rigenerazione urbana, soprattutto quando applicate alle zone periferiche, investono particolare interesse nei luoghi dello sport. Questi sono da considerarsi punto di riferimento per la comunità e quindi aree cruciali per la creazione di nuovi poli educativi accessibili a tutti. Il punto d'incontro tra la street art e l'architettura sportiva diviene ispirazione per una ricerca sulle relazioni proporzionali, sulle forme e le geometrie, ma anche su come queste vengono percepite dal corpo in movimento. La grafica è in grado di amplificare visivamente lo spazio dedicato allo sport, suscitando un coinvolgimento emotivo e un desiderio di permanenza. Il contributo intende analizzare quanto le espressioni del disegno, della pittura e dei wall set abbiano peso nella progettualità sportiva e quanto influiscano dal punto di vista comunicativo su tali ambienti, con particolare riferimento a quelli siti in luoghi di degrado.

Parole chiave

Street Art; architetture sportive; percezione; comunicazione.

Abstract

The contribution intends to deal with the communicative and perceptive meaning of street art applied to sports venues. Art and graphic language are used to create urban devices aimed at improving the perception of living in the common space. The murals today trigger new urban dynamics, highlighting the artists' desire to create a real connection with the landscape and architecture. This approach moves the interest of architects and planners: the new concept of street art pushes them to use it in various redevelopment projects. Urban regeneration operations, when applied to peripheral areas, invest particular interest in sports venues. These are a reference point for the community and therefore crucial areas for the creation of new educational centers accessible to all. The meeting point, between street art and sports architecture, becomes inspiration for research on proportional relationships, on shapes and geometries, but also on how these are perceived by the body in motion. The graphics can visually amplify the space dedicated to sport, arousing an emotional involvement and a desire for permanence. The contribution aims to analyze how much the expressions of drawing, painting, and wall sets have weight in sports planning and how much they influence these environments from a communicative point of view, with particular reference to those located in degraded places.

Keywords

Street Art; sports architecture; perception; communication.

Introduzione

L'espressione 'spazio pubblico' dal punto di vista fisico connota l'insieme di strade, piazze, parchi, giardini e vuoti urbani in genere che allo stesso tempo divide e mette in relazione tra di loro gli edifici. Lo spazio pubblico rappresenta quindi il negativo del costruito e si traduce nella struttura urbana, in un sistema di sequenze prospettiche che determinano il senso preciso della presenza architettonica.

Questi spazi, di geometrie ed estensioni differenti, sono il risultato dell'evoluzione urbana e derivano dai cambiamenti topografici e architettonici e dal progressivo espandersi delle città. Per questo motivo, osservando un impianto urbano dall'alto, il centro storico appare caratterizzato da un tessuto maggiormente irregolare, in cui ampie aperture interrompono un dedalo di lunghezze sottili; al contrario nelle aree periferiche una maglia reiterata di aperture si ripete quasi senza eccezioni.

Tale conformazione fisica è il riflesso dell'uso di questi spazi urbani aperti e quindi liberamente fruibili dal cittadino. In questo senso lo spazio pubblico assume significato specifico in relazione alla qualità dell'accesso e al tempo di permanenza in esso. La capacità dei vuoti, definiti dalle forme e dalle disposizioni architettoniche, di identificare i valori della comunità urbana rende lo spazio pubblico capace di influire in modo duplice: da un lato il cittadino ha l'impressione di appartenere alla città, dall'altro che sia questa ad appartenergli. In questo senso lo spazio pubblico diviene per eccellenza luogo di dinamiche sociali, di interazione uomo ambiente. Regole più o meno esplicite governano questi luoghi, differenziandoli tra loro in base ai meccanismi sociologici che vi si instaurano. Amministrazioni locali ed enti incaricati della loro gestione li pongono al centro del dibattito odierno in termini di riqualificazione e riappropriazione, dimostrando l'interesse verso un miglioramento qualitativo e una sicura disponibilità di fruizione.

I ritmi sostenuti e la velocità di percorrenza che l'individuo mantiene per la città, accompagnati dai continui stimoli del digitale, rendono il cittadino un contemplatore inerte e quindi di fatto un trascuratore dello spazio in cui abita.

Introduction

From the physical point of view, the expression 'public space' connotes the set of streets, squares, parks, gardens, and urban voids in general which at the same time divides and connects buildings. The public space, therefore, represents the negative of the building and translates into the urban structure, in a system of perspective sequences that determine the precise sense of the architectural presence.

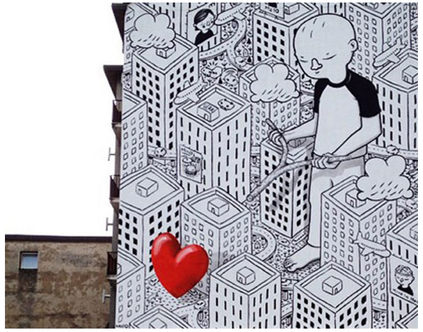
These spaces, of different geometries and extensions, are the result of urban evolution and derive from topographical and architectural changes and the progressive expansion of cities. For this reason, observing an urban structure from above, the historic center appears to be characterized by a more irregular fabric, in which large openings interrupt a maze of thin lengths; on the contrary, in the peripheral areas, a repeated mesh of openings is repeated almost without exception.

This physical conformation is the reflection of the use of these open urban spaces and therefore freely accessible by the citizen. In this sense, public space takes on a specific meaning to the quality of access and the time spent on it.La capacità dei vuoti, definiti dalle forme e dalle disposizioni architettoniche, di identificare i valori della comunità urbana rende lo spazio pubblico capace di influire in modo duplice: da un lato il cittadino ha l'impressione di appartenere alla città, dall'altro che sia questa ad appartenergli.

In this sense, public space par excellence becomes a place of social dynamics, of human-environment interaction. More or less explicit rules govern these places, differentiating them from each other, according to the sociological mechanisms that are established there. Local administrations and bodies, in charge of their management, place them at the center of today's debate in terms of redevelopment and reappropriation, demonstrating the interest in quality improvement and secure availability of use.

The sustained rhythms and the speed of travel, that the individual maintains for the city, accompanied by the continuous stimuli of the digital, make the citizen an inert contemplator and therefore neglect of the space in which

* L'*Introduzione* e i capitoli *Comunicazione visiva e riappropriazione degli spazi* e *La street art ridisegna lo sport* sono da riferirsi a Silvia La Placa, i capitoli *Innovata percezione degli spazi comuni*, *Street art, sport e amministrazioni per il recupero delle periferie urbane* e *Conclusioni* sono da riferirsi a Marco Ricciarini. Tutte le immagini presenti nel contributo sono state opportunamente modificate dagli autori | *The* Introduction *and the chapters* Visual communication and re-appropriation of spaces *and* Street art redesigns sport *refer to Silvia La Placa, chapters* Innovative perception of common spaces, Street art, sport, and administrations for the recovery of urban suburbs *and* Conclusions *refer to Marco Ricciarini. All images are on the part of the state appropriately edited by the authors.*



La disaffezione ai luoghi allenta il rapporto di congiunzione tra individuo e società, orientando ad una disattenzione generale di ciò che è pubblico, portando a disabituarsi al bello e allontanando progressivamente il cittadino dall'apprezzamento per ciò che arricchisce. Tale problematica dissociazione tra l'uomo e l'ambiente circostante negli ultimi anni ha mosso l'esigenza di ripensare i luoghi pubblici in modo eticamente e socialmente più umano, per ridefinire la percezione individuale non sempre positiva di questi spazi. I luoghi pubblici rappresentano una risorsa fisica, di scambio, educazione ed interazione e sono spazi di sperimentazione in cui l'intervento architettonico può favorire l'evoluzione positiva della condizione fisica e sociale. In questo senso, per ridefinire il rapporto percettivo tra cittadino spazi pubblici ed edificato, assumono importanza azioni di approccio artistico e partecipativo.

La street art, intesa anche come insieme di iniziative fra loro indipendenti, nel complesso è capace di apportare cambiamenti positivi alle condizioni di degrado dello spazio.

he lives. Disaffection for places loosens the relationship between the individual and society, leading to a general inattention to what is public, leading to getting used to beauty and gradually moving the citizen away from an appreciation for what it enriches. This problematic dissociation, between man and the surrounding environment, in recent years has prompted the need to rethink public places in an ethically and socially more human way, to redefine the individual perception of these spaces that is not always positive. Public places represent a physical resource, of exchange, education, and interaction and are spaces for experimentation in which architectural intervention can favor the positive evolution of the physical and social condition. In this sense, to redefine the perceptual relationship between citizens and public and built spaces, actions of an artistic and participatory approach take on importance.

Street art also understood as a set of independent initiatives, on the whole, is capable of making positive changes to the conditions of degradation of space. The presence

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 1. Milano, La comunicazione sociale su inespressivi elementi che caratterizzano le città (a sinistra) | *Milan, Social communication on inexpressive elements that characterize the cities (on the left).*
Fig. 2. Gli artisti attraverso la propria sensibilità s'impegnano a muove la coscienza delle masse (a destra) | *Artists through their own sensitivity are committed to moving the consciousness of the masses (on the right).*

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 3. Shanghai, efficaci forme di marketing attraverso la potenza comunicativa delle immagini (a sinistra) | *Shanghai, effective forms of marketing through power communication of the images (on the left).*
Fig. 4. Ravenna, l'uso dei colori utilizzato per definire e riqualificare aree della città. Ravenna skate park di Gummy Guè (a destra) | *Ravenna, the use of colors used to define and redevelop areas of the city. Ravenna skate park by Gummy Guè (on the right).*

La presenza di forme d'arte diffuse o puntuali in contesti pubblici diviene una forma di educazione all'estetica del paesaggio, modifica le prospettive abituali e rende attivi gli spazi, invogliando le persone ad attraversarli ed osservarli. Si incrementa così la percezione di 'luogo sicuro' e di qualità, giungendo a risultati di trasformazione non solo fisica, ma anche psicologica e sociale.

Comunicazione visiva e riappropriazione degli spazi
Verba volant, scripta manent: lo stesso vale per il disegno e per le immagini che stimolano nell'individuo la capacità di ricordare meglio un momento significativo, lasciandolo impresso nella sua memoria più a lungo di un racconto orale sia pur esso di notevole interesse.
Le immagini e il disegno sono oggi forme di comunicazione molto apprezzate ed alle quali si ricorre sempre di più; esse manifestano con potenza ed immediatezza le emozioni, il pensiero, in una parola l'individualità dell'autore in un momento storico in cui il non luogo e lo spazio virtuale sostituiscono molto spesso i luoghi di aggregazione e di confronto. L'uso sfrenato dell'immagine, strumentalizzata dai social, assume un valore di espressione e diviene un modo efficace di superare le difficoltà di comunicazione soprattutto fra le nuove generazioni, assai poco allenate ormai ad una riflessione meditata. L'immagine, più di altri supporti, è capace di condensare, raccontare e condividere uno specifico stato d'animo assai velocemente ad una pluralità di persone.
Le città presentano oggi una moltitudine di forme comunicative di tipo immediato pervasive dell'habitat urbano: manifesti, insegne, indicazioni stradali, segni sui muri che modificano la percezione dello spazio, orientando diversamente l'attenzione. Si tratta di una condizione di iper-informazione visiva dello spazio pubblico, che diviene allo stesso tempo luogo informativo e di perdita di confini tra reale e fittizio. In questo contesto la street art propone la costruzione di un percorso di conoscenza e presa di coscienza dell'ecosistema metropolitano. Gli artisti che ne fanno uso mettono in evidenza temi etici e morali, costringendo

of widespread or punctual art forms in public contexts becomes a form of education in the aesthetics of the landscape, changes the usual perspectives, and activates spaces, encouraging people to cross them and observe them. This increases the perception of a 'safe place' and quality, leading to results of transformation not only physical but also psychological and social.

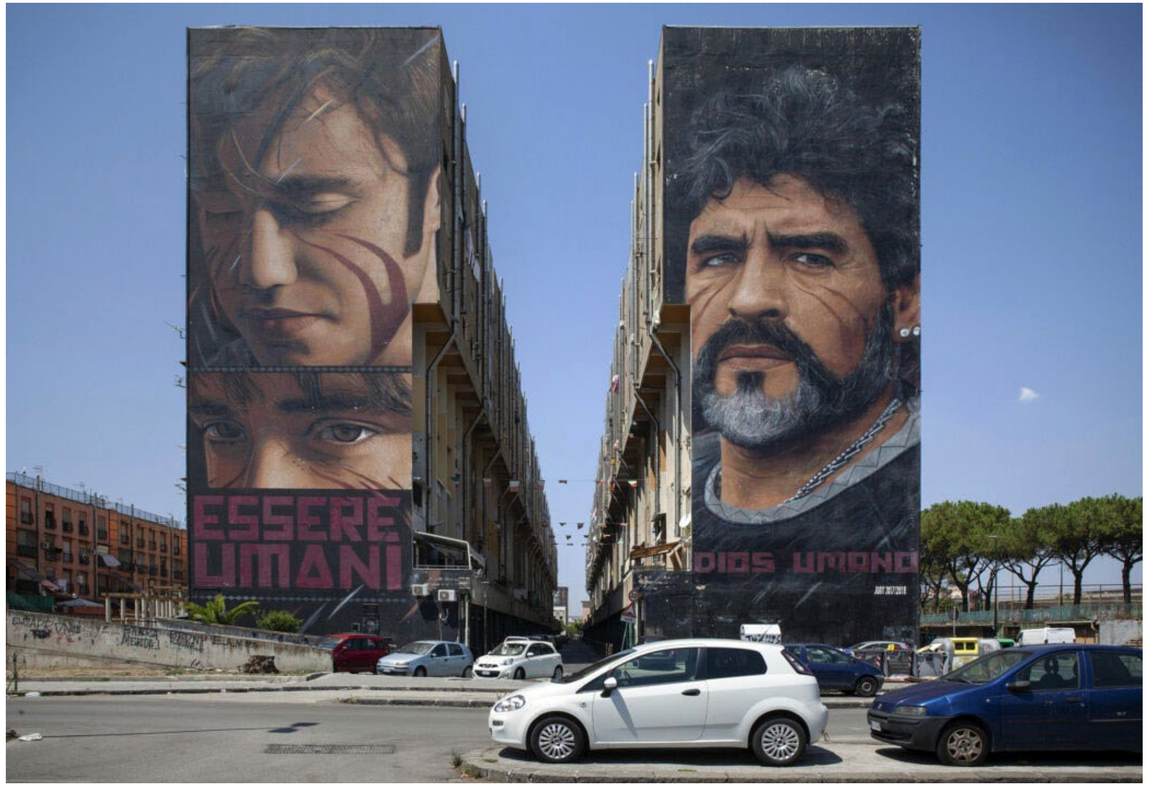
Visual communication and re-appropriation of spaces
Verba volant, scripta manent: the same applies to the drawing and images that stimulate the individual's ability to better remember a significant moment, leaving it imprinted in his memory longer than an oral story, even if it is of considerable interest.
Images and drawings are today highly appreciated forms of communication and so are increasingly used; they manifest with power and immediacy emotions and thoughts, in a word the individuality of the author in a historical moment in which the non-place and the virtual space very often replace the places of aggregation and comparison. The unbridled use of the image, exploited by social media, takes on a value of the expression and becomes an effective way of overcoming communication difficulties, especially among the new generations, who are very untrained now for thoughtful reflection. More than other media, the image is capable of condensing, telling, and sharing a specific mood very quickly to a plurality of people.
Cities today present a multitude of pervasive forms of immediate communication of the urban habitat: posters, signs, road signs, signs on the walls that modify the perception of space, orienting attention differently. It is a condition of visual hyper-information of the public space, which becomes at the same time an informative place and a loss of boundaries between real and fictitious. In this context, street art proposes the construction of a path of knowledge and awareness of the metropolitan ecosystem. The artists who use them highlight ethical and moral themes, forcing the citizen to a forced reflection, imposed by their size and visibility.

il cittadino a una riflessione obbligata, imposta dalle loro dimensioni e dalla loro visibilità.
Questa forma visiva è una modalità di abbracciare lo spazio pubblico, di indagarlo e di ridefinirne le prospettive, attraverso potenzialità comunicative che legano la cultura al quotidiano. La capacità attrattiva ha reso l'arte pubblica, insieme alla riqualificazione urbana, punto focale all'interno delle agende delle amministrazioni cittadine. La street art è la possibilità attraverso l'opera dell'immaginazione di migliorare la qualità estetica di contesti complessi cercando attraverso l'opera figurativa di mitigare l'opaca impassibile frenesia dei sobborghi con la 'produzione di identità'.
Emerge la volontà di creare una connessione con il paesaggio e con l'architettura (si vedano le opere di Joys o Gummy Guè). Una parete o un pavimento modificano il percorso visivo e quindi l'esperienza del percorso stesso, definendo l'utilità sociale della street art. La forza comunicativa di questo genere non risolve da sola problematiche urbane, ma nel suo essere strumento di critica sociale da tutti comprensibile (si vedano le opere di Bansky), contribuisce alla presa di coscienza, all'apprezzamento del bello e al migliorare la qualità e quindi la percezione e la permanenza nell'ambiente. La street art provoca il cittadino, diviene dispositivo per la creazione sinergica di nuove idee e pensieri, ha in sé il potenziale per trasformare un non luogo in un luogo cardine per la comunità. Ristabilisce quindi un forte senso di appartenenza nel tessuto sociale della città, sviluppando nuovi poli di incontro e aggregazione[1].
L'arte di strada non viene cercata ma lampantemente si propone ed è strumento capace se non di scardinare almeno di destabilizzare l'oggettiva inerzia delle masse fortemente influenzabili e influenzate dalle dinamiche della società. Come sostenuto dall'antropologo e psicologo francese Gustave Le Bon agli inizi del 900, le masse sono connotate da una sorta di 'anima collettiva' ove ognuno perde la coscienza individuale e si lascia trascinare da quello che gli altri fanno o dicono.
Nella società di massa si assiste ad un processo di omologazione comportamentale: pensieri, idee e sentimenti si sviluppano solamente ad un livello globale, in individui intesi complessivamente come un tutto; ciascuno di essi, preso isolatamente,

This visual form is a way of embracing public space, investigating it, and redefining its perspectives, through the communicative potential that binds culture to everyday life. The attractive capacity has made public art, together with urban redevelopment, a focal point within the agendas of city administrations. Street art is the possibility through the work of the imagination to improve the aesthetic quality of complex contexts by seeking through the figurative work to mitigate the opaque impassive frenzy of the suburbs with the 'production of identity'.
The desire to create a connection with the landscape and architecture emerges (see the works of Joys or Gummy Guè). A wall or floor changes the visual path and therefore the experience of the path itself, defining the social utility of street art. The communicative power of this kind does not solve urban problems on its own, but in its being an instrument of social criticism understandable by all (see Bansky's works), it contributes to awareness, appreciation of beauty, and improving quality and hence perception and permanence in the environment.
Street art provokes the citizen, becomes a device for the synergistic creation of new ideas and thoughts, has the potential to transform a non-place into a pivotal place for the community. It thus restores a strong sense of belonging in the social fabric of the city, developing new poles of encounter and aggregation[1].
Street art is not sought but proposed and is an instrument capable if not of undermining at least to destabilize the objective inertia of the masses highly influenced and influenced by the dynamics of society. As claimed by the French anthropologist and psychologist Gustave Le Bon in the early 1900s, the masses are characterized by a sort of 'collective soul' where everyone loses individual consciousness and lets himself be carried away by what others do or say.
In mass society there is a behavioral homologation process: thoughts, ideas, and feelings develop only on a global level, in individuals understood as a whole; each of them, taken in isolation, would probably return to hear, think and

A PAG. 228 | *ON PAGE 228:*
Fig. 5. New York, la Street Art utilizza personaggi iconografici che si sono impegnati per i più deboli nella società | *New York, Street Art uses iconographic characters that are committed to the weakest in society.*

[1] Cfr.: Manufactory Project (Comacchio), Street Alps (Torino), 167/b Street project (Lecce) | See Manufactory Project (Comacchio), Street Alps (Torino), 167/b Street project (Lecce).



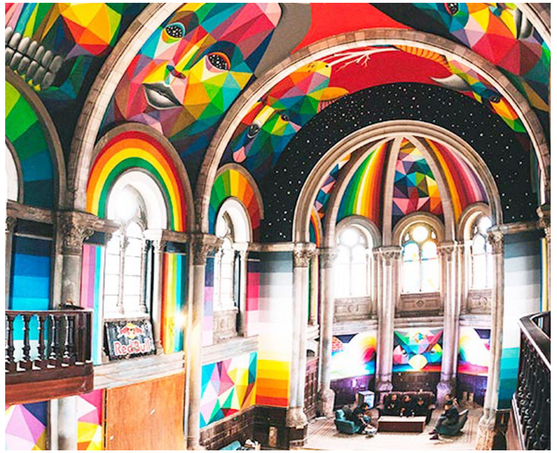
probabilmente tornerebbe a sentire, pensare ed agire in modo differente. L'arte di strada vuole comunicare alla massa un messaggio che sia positivo e parlare alla coscienza di ciascun singolo all'interno di una individualità collettiva.
Nei primi anni del 2000 in Europa gli street artists raggiungono le masse per cercare di coinvolgere il sentimento della popolazione su tematiche sociali importanti. Le principali sono l'ambiente, la libertà d'espressione, il pacifismo, la brutalità della repressione poliziesca, la conformità della morale a regole di sola facciata, l'antiproibizionismo e il rispetto della libertà sessuale, tutte facilmente leggibili nelle decorazioni proposte in quegli anni nelle principali città mondiali. Nel complesso e intricato processo di rigenerazione urbana, gli interventi artistici contribuiscono a generare una percezione positiva degli spazi comuni, guidando il cittadino affinché si riappropri di questi ultimi, vivendo il pubblico con un rinnovato rispetto e senso di collettività.

Innovata percezione degli spazi comuni
Gli effetti della globalizzazione e la conseguente perdita della capacità di produrre stabili valori umani e sociali, in una società dove tutto può essere sfruttato e goduto solo nell'immediatezza, sono il filo conduttore contro cui la street art si scaglia per comunicare l'impellente necessità di una nuova visione a livello planetario e per focalizzare l'attenzione e stimolare un serio ripensamento riguardo all'uso/abuso dell'ambiente e agli errori di un eccessivo consumismo. In questo senso la street art, in quanto attività culturale e sociale, possiede una grande forza e gioca un ruolo fondamentale per la capacità che possiede di innescare nell'individuo fruitore riflessioni e ripensamenti dell'immagine e della concezione del sé, della socialità e del senso di appartenenza individuale e collettivo.
La rappresentazione grafica nei contesti urbani attua processi partecipativi e coinvolgenti: attrae l'attenzione del cittadino e richiama le persone anche ben al di fuori del quartiere oggetto dell'intervento artistico. La street art innesca un cambiamento diverso dal processo di rigenerazione urbana (non apporta modifiche alle infrastrutture) ma genera comunque una trasformazione sia in termini

act differently. Street art wants to communicate a positive message to the masses and speak to the conscience of each individual within a collective individuality.
In the early 2000s in Europe street artists reached the masses to try to involve the sentiment of the population on important social issues. The main ones are environment, freedom of expression, pacifism, the brutality of police repression, conformity of morals to single-sided rules, antiprohibitionism, and respect for sexual freedom, all easily legible in the decorations proposed in those years in the main world cities.
In the complex and intricate process of urban regeneration, the artistic interventions contribute to generating a positive perception of the common spaces, guiding the citizen to regain possession of the latter, living the public with a renewed respect and sense of community.

Innovative perception of common spaces
The effects of globalization and the consequent loss of the ability to produce stable human and social values, in a society where everything can be exploited and enjoyed only immediately, are the common thread against which street art lashes out to communicate the urgent need of a new vision on a planetary level and to focus attention and stimulate a serious rethinking regarding the use/abuse of the environment and the errors of excessive consumerism. In this sense, street art, as a cultural and social activity, possesses great strength and plays a fundamental role in the ability it possesses to trigger reflections and rethinking of the image and conception of the self, of sociability and sense of individual and collective belonging.
The graphic representation, in urban contexts, implements participatory and involving processes: it attracts the attention of the citizen and attracts people even well outside the neighborhood subject to artistic intervention. Street art triggers a change different from the urban regeneration process (it does not make changes to the infrastructures) but still generates a transformation both in social terms and in the perception and use of common spaces, focusing

A PAG. 230 | *ON PAGE 230*:
Fig. 6. Napoli, quartieri caratterizzati da un consolidato degrado sociale sono vitalizzati da opere d'arte sulle pareti dei grandi complessi residenziali | *Naples, neighborhoods characterized by consolidated social degradation are vitalized by works of art on the walls of large residential complexes.*



IN ALTO | *ON TOP:*
Figg. 7-8. Llanerain, Skate Park realizzato nella chiesa di Santa Barbara (a sinistra) | *Figs. 7-8. Llanerain, Skate Park built in santa barbara church.*

A PAG. 233 | *ON PAGE 233:*
Fig. 9. Llanerain, dettaglio della volta della chiesa. | *Llanerain, detail of the church vault.*

[2] Cfr.: Orgosolo in Sardegna e Satriano in Basilicata: le prime gallerie open air di arte murale nazionale | *See Orgosolo in Sardinia and Satriano in Basilicata: the first open air galleries of national mural art.*

[3] Cfr.: B-CAM cooperativa sociale, Comin cooperativa sociale di solidarietà, Comunicarearte Atelier Spazio Xpò, T12 Lab | *See B-CAM social cooperative, Comin social solidarity cooperative, Comunicarearte Atelier Spazio Xpò, T12 Lab.*

sociali che di percezione ed utilizzo degli spazi comuni, concentrando l'attenzione in determinate aree cittadine e invitando a riscoprirne altre. Gli interventi artistici, diffusi nelle grandi metropoli così come nei piccoli centri, sono una forma comunicativa in perpetua evoluzione, che mette in luce il rapporto del cittadino con i mutamenti societari, le ideologie, l'espansione dei nuclei abitativi o l'abbandono di questi. Si tratta di una corrente culturale che si intreccia al malcontento sociale, divenendo tanto strumento di critica quanto occasione di sviluppo[2]. Questo stimolo, specialmente se accompagnato da un'amministrazione attenta, genera nelle persone un rinnovato senso di appartenenza al territorio, invitandole a riappropriarsi di quegli spazi urbani 'dimenticati'[3].

attention in certain city areas and inviting to rediscover others. The artistic interventions, widespread in large cities as well as in small towns, are a communication form in perpetual evolution, which highlights the city's relationship with corporate changes, ideologies, the expansion of housing units, or the abandonment of these. It is a cultural current that is intertwined with social discontent, becoming both an instrument of criticism and an opportunity for development[2]. This stimulus, especially if accompanied by careful administration, generates in people a renewed sense of belonging to the territory, inviting them to reclaim those 'forgotten' urban spaces[3].
The 'non-places' traversed in everyday life become

I 'non luoghi' attraversati nel quotidiano divengono risorse significative per la trasformazione percettiva della città. In questo senso il legame tra comunità e istituzioni locali diviene prezioso per fronteggiare le esigenze dei diversi quartieri, agendo sulla qualità dello spazio pubblico come luogo di connessione e relazione. Arrivare a riappropriarsi di un luogo e soprattutto farlo attraverso opere un tempo considerate atti di vandalismo ed oggi invece rivalutate spesso come veri e propri capolavori è stato un percorso di maturazione sociale. L'estetica viene riconosciuta come possibile linguaggio per sensibilizzare l'individuo fino a comprendere che i corretti comportamenti sociali possono contribuire al miglioramento della vita quotidiana. Qualcosa, realizzato con ammirevole maestria, ci dice 'Attento!', 'Guarda!' e la nostra attenzione si focalizza sulla particolare tela, sfondo della nostra quotidianità, che è la città nel suo complesso. Anonime e degradate pareti diventano il supporto dei più importanti artisti di strada che a queste pareti affidano le loro idee trasformando le città in gallerie d'arte a cielo aperto.

Il linguaggio della street art, nelle sue diversificate forme creative di qualificante identità culturale, assume quindi valore di pubblica utilità non solo quando il suo stile è irriverente e provocatorio e si fa portavoce di una altrimenti soffocata criticità sociale[4], ma anche quando racconta storie d'esempio e crescita, capaci di ispirare il cittadino[5]. In entrambi i casi si configura come una manifestazione sociale oltre che artistica. L'opera di street art sottende sempre la volontà di porre al centro il binomio tra l'arte e la realtà urbana, evidenziando l'importanza del rapporto tra architettura e paesaggio. Le trasformazioni imposte da questa tipologia comunicativa suscitano nel cittadino, pubblico involontario o meno, il desiderio di riappropriarsi del proprio territorio, e la rendono risorsa per l'amministrazione comunale. L'ambiente urbano torna ad essere una sorta di agorà, un luogo di espressione e di confronto, in cui è il disegno a dare significato allo spazio e a guidare le dinamiche di spostamenti e rapporti. La comunicazione culturale e di massa promossa dall'street art in Europa trova la sua maggiore espressione nelle periferie delle grandi città. Queste

significant resources for the perceptive transformation of the city. In this sense, the link between communities and local institutions becomes precious to face the needs of different neighborhoods, acting on the quality of the public space as a place of connection and relationship.

Getting to regain possession of a place and above all doing it through works once considered acts of vandalism and today instead often reevaluated as true masterpieces have been a process of social maturation. Aesthetics are recognized as a possible language to sensitize the individual to the point of understanding that correct social behavior can contribute to the improvement of daily life. Something, created with admirable skill, tells us 'Attention!', 'Look!' And our attention focuses on the particular canvas, the background of our daily lives, which is the city as a whole. Anonymous and degraded walls become the support of the most important street artists who entrust their ideas to these walls, transforming cities into open-air art galleries.

The language of street art, in its diversified creative forms of qualifying cultural identity, therefore assumes the value of public utility not only when its style is irreverent and provocative and is the mouthpiece of an otherwise suffocated social criticality[4], but also when it tells stories of example and growth, capable of inspiring the citizen[5]. In both cases, it is configured as a social as well as an artistic event. The street artwork always underlies the desire to put the combination of art and urban reality at the center, highlighting the importance of the relationship between architecture and landscape. The transformations imposed by this type of communication arouse in the citizen, whether involuntary or not, the desire to regain possession of their territory and make it a resource for the municipal administration. The urban environment returns to be a sort of agora, a place of expression and comparison, in which the design gives meaning to space and guides the dynamics of movements and relationships. Cultural and mass communication promoted by street art in Europe finds its greatest expression in the suburbs of large cities. These areas, often very vast, lack centripetal places of attraction

[4] Cfr.: le opere di Tvboy, street artist esponente del movimento Neo-Pop | *See the works of Tvboy, street artist exponent of the NeoPop movement.*

[5] Cfr.: i murales del writer Fabieke, all'esterno della piscina comunale di Budrio a Bologna | *See the murals of the writer Fabieke, outside the Budrio municipal swimming pool in Bologna.*

aree, spesso molto vaste, mancano di luoghi centripeti di attrazione e finiscono per configurarsi come vuoti e pieni slegati tra loro. La tipologia e la velocità di espansione di questi spazi li rende difficili da controllare per le istituzioni. Risultato di questo processo è un profondo gap tra il centro e la periferia, che diviene un 'non luogo' caratterizzato da aree di degrado e da un generato malcontento pubblico.

Attraverso l'arte e la cultura è possibile rilanciare alcune situazioni di difficoltà, definendo nuove prospettive urbane negli spazi pubblici diventati indifferenti al cittadino. Spesso sono proprio i luoghi di passaggio quotidiani quelli a cui si presta minor attenzione, ma sono anche gli stessi a definire il livello qualitativo del nostro intorno. La condizione di vuoti e pieni urbani si riflette sulle persone che la vivono orientandone la percezione del gusto estetico e del sano.

Ecco che il contributo culturale della street art ridefinisce il concetto percettivo degli spazi pubblici altrimenti obliati, esplicitando per questi nuovi modelli attrattivi e rinnovate modalità percettive[6].

Tra gli esempi europei emerge Barcellona, che ha trasformato le sedi industriali periferiche in disuso in gallerie creative per gli artisti, innescando un flusso positivo che ha portato il turismo in una zona prima abbandonata. Stessa politica di riqualificazione ha pervaso alcuni quartieri parigini, nei quali la street art ha incentivato l'apertura di attività commerciali, dando rinnovato sostentamento all'economia. In Italia Roma è l'esempio più significativo, la street art ha affiancato opere infrastrutturali in numerosi quartieri d'espansione (es. Centocelle, Ostiense, Tor Marancia, ecc.) affermandosi anche attraverso legalizzate mostre diffuse[7].

Questo approccio alla riqualificazione dei quartieri periferici suscita oggi l'interesse di architetti, pianificatori e amministrazioni[8]. Dal punto di vista della comunicazione visiva la street art contribuisce in modo sostanziale al recupero di quegli spazi pubblici inediti, precariamente connessi alla rete urbana. In quest'ottica merita citare il progetto SHARED SPACE di Bologna, che indaga il rapporto tra l'uomo e l'ambiente circostante, invitando alla riflessione sulla modalità di condivisione e regolazione rispettosa dello spazio

and end up being configured as empty and full unrelated to each other. The type and speed of expansion of these spaces make them difficult for institutions to control. The result of this process is a deep gap between the center and the periphery, which becomes a 'non-place' characterized by areas of degradation and generated public discontent.

Through art and culture, it is possible to relaunch some difficult situations, defining new urban perspectives in public spaces that have become indifferent to the citizen. Often the places of daily passage are the ones to which less attention is paid, but they are also the same to define the quality level of our surroundings. The condition of empty and full urban is reflected in the people who live it by orienting the perception of aesthetic and healthy taste. Here the cultural contribution of street art redefines the perceptual concept of otherwise forgotten public spaces, making explicit for these new attractive models and renewed perceptual modalities[6].

Among the European examples emerges Barcelona, which has transformed the disused peripheral industrial sites into creative galleries for artists, triggering a positive flow that has brought tourism to an area previously abandoned. The same redevelopment policy has pervaded some Parisian neighborhoods, where street art has encouraged the opening of commercial activities, giving renewed livelihood to the economy. In Italy Rome is the most significant example: street art has supported infrastructure works in numerous expansion districts (e.g. Centocelle, Ostiense, Tor Marancia, etc.) also affirming itself through widespread legalized exhibitions[7].

This approach to the redevelopment of suburban neighborhoods is of interest today for architects, planners, and administrations[8]. From visual communication, street art contributes substantially to the recovery of those unpublished public spaces, precariously connected to the urban network. With this in mind, it is worth mentioning the SHARED SPACE project in Bologna, which investigates the relationship between man and the surrounding environment, inviting reflection on how to share and respectfully regulate the

[6] Cfr.: Leake Street Tunnel, Stazione di Waterloo, inaugurata da Bansky a Londra nel 2008 | *See Leake Street Tunnel, Stazione di Waterloo, inaugurata da Bansky a Londra nel 2008.*

[7] Per due anni, rispettivamente nell' ottobre 2017 e 2018, il quartiere Centocelle ha ospitato l'evento di promozione dell'arte urbana "Differenziata mon amour", allo scopo di sensibilizzare le persone su temi quali la raccolta dei rifiuti | *For two years, respectively in October 2017 and 2018, the Centocelle district hosted the promotion event of urban art "Differentiated mon amour", in order to raise awareness among people on issues such as waste collection.*

[8] Cfr.: attività intraprese per il quartiere Ponticelli a Napoli | *See activities undertaken for the Ponticelli district in Naples.*

tra auto, bici e pedoni. In questo senso, anche il continuo processo di evoluzione scientifica digitale si afferma come valido supporto per la promozione di tali iniziative[9].

La street art ridisegna lo sport

«Un ambiente ordinato può far più di questo: esso può funzionare come un ampio sistema di riferimento, può organizzare le attività, le opinioni, la conoscenza»[10].

Tra le operazioni di rigenerazione urbana applicate alle zone periferiche, questo contributo intende rivolgere particolare interesse a quelle inerenti ai luoghi dello sport, punto di riferimento per le comunità e aree cruciali per la creazione di nuovi poli educativi accessibili a tutti. L'unione delle architetture sportive alla street art conferisce energia a tali spazi pubblici, permettendo ai cittadini di vivere positivamente la città anche al di fuori del centro storico.

In particolare il testo intende evidenziare tre diverse modalità operative caratterizzanti la relazione tra street art e luoghi dello sport nei processi di riqualificazione urbana: street art, anche a supporto di programmi delle amministrazioni locali, per il recupero di aree degradate; street come veicolo di valorizzazione di un brand; e street art a rappresentazione dell'appartenenza ad un determinato territorio.

Il volto della città si compone di una molteplicità di luoghi complessi, più o meno slegati tra di loro, in cui si alternano tradizione e memoria, ma anche degrado o indifferenza. Se lo sviluppo di una città dipende dalle forze sociali che ne permeano il tessuto urbano allora appare chiaro che il suo ritorno d'immagine derivi dal contesto delle pubbliche relazioni, dal senso di sicurezza provato dai cittadini, dagli eventi di pubblica rilevanza, tra cui il successo delle squadre sportive. In questo contesto, sono gli spazi desertificati dal punto di vista della vita culturale, dei servizi, del verde, della socializzazione e quindi della qualità urbana a divenire veri e propri laboratori a cielo aperto per gli artisti dei muri. Caratteristica fondante di queste aree è la loro identità neutrale, in cui la street art ha la possibilità di esprimersi mostrando nuovi scenari e imponendo riflessioni sul non luogo stesso e sulle sue condizioni. La street art ridi-

space between cars, bikes, and pedestrians. In this sense, the continuous process of digital scientific evolution also asserts itself as a valid support for the promotion of these initiatives[9].

Street art redesigns sport

"Un ambiente ordinato può far più di questo: esso può funzionare come un ampio sistema di riferimento, può organizzare le attività, le opinioni, la conoscenza"[10].

Among the urban regeneration operations applied to peripheral areas, this contribution intends to pay particular interest to those relating to places of sport, a point of reference for communities, and crucial areas for the creation of new educational centers accessible to all. The combination of sports and architecture with street art gives energy to these public spaces, allowing citizens to experience the city positively even outside the historic center.

In particular, the text aims to highlight three different operating methods that characterize the relationship between street art and places of sport in urban redevelopment processes: street art, also in support of local government programs, for the recovery of degraded areas; street as a vehicle for enhancing a brand; and street art to represent belonging to a specific territory.

The face of the city is made up of a multiplicity of complex places, more or less disconnected from each other, in which tradition and memory alternate, but also degradation or indifference. If the development of a city depends on the social forces, that permeate its urban fabric, then it is clear that its image return derives from the context of public relations, from the sense of security felt by citizens, from events of public relevance, including the success of sports teams. In this context, the spaces desertification from cultural life, services, greenery, socialization, and therefore urban quality become real open-air workshops for wall artists. A fundamental characteristic of these areas is their neutral identity, in which street art has the opportunity to express itself by showing new scenarios and imposing reflections on the non-place itself and its

A PAG. 237 | *ON PAGE 237:*
Figg. 10-11-12. Buenos Aires, città costellata da opere che ritraggono Maradona | *Buenos Aires, a city dotted with works depicting Maradona.*

[9] Cfr.: Torino 2017, il Museo diffuso di arte urbana aumentata (Maua) invita a scoprire zone inedite della città attraverso 46 opere di street art animate attraverso la realtà aumentata | *See Turin 2017, the widespread Museum of augmented urban art (Maua) invites you to discover new areas of the city through 46 street art works animated through augmented reality.*

[10] Lynch, K. (1960).

segna la relazione tra gli attori sociali, modificando i limiti geometrici degli spazi pubblici per ampliarli e rendere la strada un fondale emblematico e di rappresentazione. L'intento stesso dell'artista di strappare i luoghi all'anonimato sancisce simbolicamente un rinnovato inizio per la comunità, un'impronta sul territorio, per coinvolgere e spronare la collettività, che vi si identifica, all'educazione all'estetica.
L'individuo si rapporta all'ambiente urbano primariamente in termini di direzioni e distanze, ma finisce per elaborarne una rappresentazione mentale informativa quanto emozionale. La stessa azione antropica sul paesaggio risponde alla necessità di conoscere e definire il mondo, perché risulti familiare e confortevole.
Un impianto sportivo rappresenta un nodo cruciale per le relazioni umane, in particolar modo nei contesti sociali periferici, nei quartieri isolati geograficamente e dal punto di vista dei collegamenti. Per questi spazi, distanziati tra loro ma dalla diffusione ad ampio raggio, l'attività sportiva sembra essere in grado di fronteggiare una serie di comportamenti giovanili devianti. Ecco che la progettualità, in ordine al recupero e alla valorizzazione degli impianti, assume notevole rilevanza[11] soprattutto, oltre che per il cittadino, per le istituzioni e le amministrazioni. Eppure, non di rado le situazioni che si presentano sono ben diverse dalle aspettative che ci si pongono[12]: senza trascurare le tematiche legate alla sicurezza, ciò che lampantemente viene a mancare è l'educazione al bello, la sensazione di frequentare ambienti decorosi e luoghi di aggregazione idonei per tutte le età.
Il punto d'incontro tra la street art e l'architettura sportiva diviene ispirazione per una ricerca sulle relazioni proporzionali, sulle forme e le geometrie, ma anche su come queste vengono percepite dal corpo in movimento. La grafica è in grado di amplificare visivamente lo spazio dedicato allo sport, suscitando un coinvolgimento emotivo e un desiderio di permanenza. In questo senso appare evidente quanto le espressioni del disegno abbiano significativo peso nella progettualità e nel recupero degli ambienti dello sport e quanto influiscano dal punto di vista comunicativo su tali spazi.

conditions. Street art redesigns the relationship between social actors, changing the geometric limits of public spaces to widen them and make the street an emblematic and representative backdrop. The artist's intent to tear places from anonymity symbolically sanctions a renewed beginning for the community, a footprint on the territory, to involve and encourage the community, which identifies itself, to education in aesthetics.
The individual relates to the urban environment primarily in terms of directions and distances but ends up developing an informative as well as emotional mental representation. The same anthropic action on the landscape responds to the need to know and define the world so that it is familiar and comfortable.
A sports facility represents a crucial node for human relations, especially in peripheral social contexts, in geographically isolated neighborhoods and from connections. For these spaces, spaced apart from each other but with wide-ranging diffusion, sports activity seems to be able to face a series of deviant youthful behaviors. Here the planning, concerning the recovery and enhancement of the plants, assumes considerable importance[11] above all, as well as for the citizen, for the institutions and administrations. Yet, not infrequently the situations that arise are very different from the expectations that are set[12]: without neglecting the issues related to safety, what is lacking is an education in beauty, the feeling of attending decent environments, and places of aggregation suitable for all ages.
The meeting point between street art and sports architecture becomes the inspiration for research on proportional relationships, shapes, and geometries, but also on how these are perceived by the body in movement. The graphics can visually amplify the space dedicated to the sport, arousing emotional involvement, and a desire for permanence. In this sense, it is clear how much the expressions of the design have significant weight in the planning and recovery of the sports environments and how they influence these spaces from a communicative point of view.

[11] Si veda a tal proposito il percorso intrapreso dal Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze insieme ad ANCI Toscana, volto alla ricerca e allo sviluppo di progetti di analisi, di nuova realizzazione e di riqualificazione dei luoghi dello sport. Progetto denominato "I LUOGHI DELLO SPORT PER LA TOSCANA. Supporto tecnico per le amministrazioni locali volto alla ricerca e allo sviluppo di progetti di analisi, nuova realizzazione e riqualificazione d'impianti sportivi in Toscana." | *In this regard, see the path taken by the Department of Architecture of the University of Florence together with ANCI Toscana, aimed at the research and development of analysis projects, new construction and redevelopment of sports venues. Project called "THE PLACES OF SPORT FOR TUSCANY. Technical support for local administrations aimed at research and development of analysis projects, new construction and requalification of sports facilities in Tuscany".*

[12] Si veda per ulteriori approfondimenti Tesi di Dottorato di Marco Ricciarini, *2017. Disegno per lo Sport, Strategie di analisi per lo sviluppo di progetti a supporto dell'impiantistica sportiva*. Dipartimento di Architettura Università degli Studi di Firenze | *See for further details Marco Ricciarini's Doctoral Thesis, 2017.* Design for Sport, Analysis strategies for the development of projects in support of sports facilities. *Department of Architecture University of Florence.*

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 13. New York, negli ultimi anni il fenomeno delle grandi collaborazioni tra Street Art e grandi Brand per la riqualificazione di aree con problematiche di degrado sociale è dilagato sempre di più. Come in questo caso in cui dalla collaborazione tra Nike e l'artista KAWS è stata l'occasione per realizzare un interessante progetto di recupero (a sinistra) | *New York, in recent years the phenomenon of large collaborations between Street Art and large brands for the redevelopment of areas with problems of social degradation has been increasingly widespread. As in this case where from the collaboration between Nike and the artist KAWS was the opportunity to realize an interesting recovery project (on the left).*
Figg. 14-15. Breda Olanda, si evidenzia come il connubio street art e sport è utilizzato come strumento per riqualificare aree socialmente problematiche (al centro e a destra) | *Figs. 14-15. Breda Olanda, it is highlighted how the combination of street art and sport is used as a tool to redevelop socially problematic areas (on the center and on the right).*

Street art, sport e amministrazioni per il recupero delle periferie urbane
L'esperienza dell'avvenimento sportivo riguarda un lasso di tempo e coinvolge un numero di persone ben superiori all'evento stesso. Concepire in tal misura gli impianti sportivi, all'interno di operazioni di rigenerazione urbana, conduce a privilegi di natura sociale ed economica. Tale condizione è avvalorata quando queste strutture vengono integrate all'interno di un tessuto urbano frastagliato o manchevole (dal punto di vista delle infrastrutture o dei servizi) e problematico.
In relazione alle diverse modalità di utilizzare l'arte grafica di strada per conferire identità ad uno spazio sportivo pubblico è di seguito proposta una serie di progetti a copertura delle tre operatività sopra citate.
Rientra nel primo tipo (street art per il recupero di aree degradate) un virtuoso esempio di recupero di edificio storico attraverso la combinazione di sport e street art, quello della Skate Church nel piccolo paese spagnolo di Llanerain nelle Asturie. In questo caso la congiunzione

Street art, sport, and administrations for the recovery of urban suburbs
The experience of the sporting event covers the time and involves several people well above the event itself. Conceiving sports facilities to such an extent, within urban regeneration operations, leads to social and economic privileges. This condition is confirmed when these structures are integrated within a jagged or deficient (problematic infrastructure or services) urban fabric.
Concerning the different ways of using street graphic art to give identity to a public sports space, a series of projects covering the three operations mentioned above is proposed below.
The first type (street art for the recovery of degraded areas) is a virtuous example of the recovery of a historic building through the combination of sport and street art, that of the Skate Church in the small Spanish town of Llanerain in Asturias. In this case, the conjunction between the sports environment and street art has contributed to a process of perceptive and qualitative improvement by the

tra ambiente sportivo e street art ha contribuito ad un processo di miglioramento percettivo e qualitativo da parte del fruitore, generando uno spazio rinnovato e attrattivo, in cui la permanenza risulta stimolante.
Si tratta della storica chiesa di Santa Barbara, una struttura gotica progettata dall'architetto asturiano Manuel del Busto nel 1912. Nel tempo questo luogo abbandonato era diventato ritrovo e spazio abusivamente occupato da gruppi di skaters. Nel 2015 è stato portato a conclusione un percorso di riqualificazione, finanziato inizialmente da Kickstarter, per la riconversione della chiesa in un luogo esclusivo per la pratica dello skate. Un progetto così allettante da essere interamente adottato dai Red Bull Studios, che hanno evitato la demolizione dell'edificio. La riconversione dell'ambiente in un centro di aggregazione sportiva ha generato una consapevolezza del valore sociale che riveste il rivitalizzato complesso nella comunità. Un significativo intervento impreziosito dall'opera dell'artista spagnolo Okuda San Miguel, che con i suoi murales ha contribuito ad aumentare la notorietà dell'ex chiesa spagnola. I murales, che caratterizzano in maniera prominente lo spazio, insieme all'installazione delle pedane per lo skateboarding hanno reso il luogo un nuovo e vivace polo aggregativo e allo stesso tempo culturale, richiamando anche molti visitatori interessati all'arte contemporanea. Un connubio tra architettura, arte e sport che ha permesso di riappropriarsi di un luogo altrimenti marginale nel tessuto urbano.
Un altro significativo esempio, creatosi dal connubio sport - street art è firmato Gummy Gue: i due artisti catanesi hanno realizzato un enorme graffito optical che circonda un campo sportivo nella cittadina di Breda. Un percorso condiviso con l'amministrazione con la volontà di qualificare un'area fortemente caratterizzata da situazioni di disagio sociale e microcriminalità. Attraverso un capillare intervento a cavallo fra arte e sport si è riportata l'attenzione sul territorio, offrendo ai più giovani un'allettante alternativa alla strada.
Particolare declinazione dell'approccio del primo tipo è proprio quello che vede l'intervento delle amministrazioni. Non è sempre stato così, ma il valore artistico della street art

user, generating a renewed and attractive space in which permanence is stimulating.
This is the historic church of Santa Barbara, a Gothic structure designed by the Asturian architect Manuel del Busto in 1912. Over time this abandoned place had become a meeting place and space illegally occupied by groups of skaters. In 2015, a redevelopment process, funded initially by Kickstarter, was completed for the conversion of the church into an exclusive place for skateboarding. A project was so attractive that it was entirely adopted by Red Bull Studios, which avoided the demolition of the building. The conversion of the environment into a sports aggregation center has generated an awareness of the social value of the revitalized complex in the community. A significant intervention enhanced by the work of the Spanish artist Okuda San Miguel, who with his murals has helped to increase the reputation of the former Spanish church.The murals, which characterize the space in a prominent way, together with the installation of the skateboarding platforms have made the place a new and lively aggregative and at the same time cultural center, also attracting many visitors interested in contemporary art. A combination of architecture, art, and sport that has allowed us to regain possession of an otherwise marginal place in the urban fabric.
Another significant example, created from the combination of sport - street art, is signed by Gummy Gue: the two artists from Catania have created a huge optical graffiti that surrounds a sports field in the town of Breda. A path shared with the administration with the desire to qualify an area strongly characterized by situations of social hardship and petty crime. Through a capillary intervention between art and sport, attention has been brought back to the territory, offering young people an attractive alternative to the street.
A particular variation of the first type approach is precisely what in which administrations participate. This has not always been the case, but the artistic value of street art in historical and social terms is now fully recognized and

in termini storici e sociali è oggi pienamente riconosciuto e le amministrazioni pubbliche sempre più spesso fanno ricorso a questa vivace e vivificante forma di linguaggio estetico per valorizzare le aree periferiche. Queste ultime certamente ne traggono beneficio, poiché migliorando la percezione dell'ambiente si produce anche un miglioramento delle condizioni umane.
In Italia, a Cerignola in provincia di Foggia, l'Amministrazione Comunale ha indetto un concorso di idee per realizzare un murales sul nuovo Palazzetto dello Sport. Vinto dall'artista francese Zabou, il murales cattura l'attenzione di automobilisti, generando un nuovo spazio aggregativo di qualità. A Matera l'intervento *Let's Play Culture*, sviluppato all'interno del progetto *Open Playful Space*, degli street artists Skolp e Quapos, ha riqualificato la pavimentazione del campo da basket di piazza degli Olmi. L'opera rappresenta una combinazione di motivi geometrici e cromie per invitare al gioco e al divertimento. L'intento è quello di manifestare l'aspetto di confronto sociale positivo e stimolante attraverso forme e colori, anche in quegli spazi troppo spesso avvolti da una patina di indifferenza.
Un approccio del secondo tipo (street come veicolo di valorizzazione di un brand) ha portato negli anni alla strutturazione di un vero e proprio rapporto proficuo tra studi architettonici, brand commerciali e artisti, che trova sue specifiche espressioni nell'l'impiantistica sportiva.
A New York, ad esempio, l'artista KAWS ha elaborato un progetto di arte pubblica per Nike sui campi da basket di Stanton Street, all'interno di una campagna di interventi per la città e le sue comunità. Un segno permanente lasciato dall'artista con l'intento oltre che di qualificare un parco pubblico del quartiere di far arrivare la sua creatività al pubblico, avvicinandolo alla realtà sportiva.
Un'altra importante realizzazione, in tema di riqualificazione di impianti sportivi, nasce dal lavoro dell'artista di Brooklyn Madsteez, conosciuto in tutto il mondo per i suoi schemi di colori, che in collaborazione con il brand Mountain Dew, ha ridipinto integralmente il campo da basket del St. Nicholas Park a Los Angeles. La produzione artistica di Madsteez, ini-

public administrations increasingly use this lively and vivifying form of aesthetic language to enhance peripheral areas. The latter certainly benefit from it, since improving the perception of the environment also improves human conditions.
In Italy, in Cerignola (Foggia), the municipal administration has launched a competition of ideas to create a mural in the new sports hall. Won by the French artist Zabou, the mural captures the attention of motorists, generating a new quality aggregative space. In Matera, the *Let's Play Culture* intervention, developed within the *Open Playful Space* project, by street artists Skolp and Quepos, redeveloped the flooring of the basketball court in Piazza degli Olmi. The work represents a combination of geometric patterns and colors to invite play and fun. The intent is to manifest the positive and stimulating aspect of social confrontation through shapes and colors, even in those spaces too often surrounded by a patina of indifference.
Over the years, an approach of the second type (street as a vehicle for enhancing a brand) has led to the structuring of a truly profitable relationship between architectural firms, commercial brands, and artists, which finds its specific expressions in sports facilities.
In New York, for example, the artist KAWS has developed a public art project for Nike on the Stanton Street basketball courts, as part of an intervention campaign for the city and its communities. A permanent mark left by the artist with the intent as well as to qualify a public park in the neighborhood to bring its creativity to the public, bringing it closer to the sporting reality.
As in this case where the collaboration between Nike and the artist KAWS was an opportunity to carry out an interesting recovery project. Another important realization, on the subject of the redevelopment of sports facilities, comes from the work of the Brooklyn artist Madsteez, known throughout the world for his color schemes. He, in collaboration with the Mountain Dew brand, completely repainted the basketball court of St. Nicholas Park in Los Angeles. Madsteez's artistic production, initially marked

zialmente segnata da sfondi parzialmente astratti, si è trasformata facendo del segno parte integrante degli stessi soggetti rappresentati, fino ad arrivare ad una produzione per schemi di colori accesi, di grande vivacità ed attrazione.
Se da un lato street art e architettura e sport si fondono per il recupero di luoghi e architetture ridefinendo una nuova identità a contesti cittadini. La street art è anche una maniera espressiva utilizzata per manifestare senso di appartenenza, passionalità e memoria collettiva in quartieri marginali delle grandi metropoli mondiali (street art a rappresentazione dell'appartenenza ad un determinato territorio).
Muri e palazzi delle città si arricchiscono di immagini, che trasformano letteralmente gli ambienti sportivi e gli individui che li frequentano. Tra le capitali mondiali in cui sono presenti i più creativi artisti in circolazione va annoverata indubbiamente Buenos Aires. Un contesto caratterizzato dall'abbondanza di edifici degradati e in stato di abbandono è il palcoscenico ideale per gli artisti di strada: qui possono esprimere il proprio dissenso e la propria creatività, e far emergere la complessa e contradditoria realtà metropolitana. In una città in cui le autorità non hanno imposto particolari restrizioni numerosi artisti hanno ampia possibilità di esibire la propria arte. Nelle città idealmente più passionale al mondo, in cui la passione è quella sottile linea rossa che conduce l'esistenza giornaliera della metropoli e dei suoi quartieri, l'arte di strada mette in risalto un evidente senso di appartenenza: si pensi alla consuetudine di celebrare la figura di Maradona. Nel quartiere di La Paternal un imponente quanto iconico murales di oltre 12 metri lo ritrae con la maglia rossa dell'epoca vicino allo stadio dell'Argentinos Juniors dove debuttò da calciatore professionista. L'opera, realizzata dagli artisti Mariano Antedomenico e Pablo Cano, sottolinea la sentita memoria collettiva di un evento importante che al tempo aiutava e - forse ancora lo fa- a superare le difficoltà sociali del quotidiano.
Le diverse rappresentazioni di Maradona imprimono la sua figura nell'immaginario collettivo, definendo tramite questa uno specifico senso di apparteneza in ambito locale, in cui sono rintracciabili le condizioni di condivisione di va-

by partially abstract backgrounds, was transformed by making the sign an integral part of the same subjects represented, up to production for bright color schemes, of great liveliness and attraction.
If on the one hand street art, architecture and sports merge for the recovery of places and buildings redefining a new identity in city contexts, on the other hand, street art is also an expressive way to manifest a sense of belonging, passion and collective memory in neighborhoods marginal of the great world metropolises (street art to represent belonging to a specific territory).
The walls and buildings of the cities are enriched with images, which transform the sports environments and the individuals who frequent them. Buenos Aires should be counted among the world capitals where the most creative artists in circulation are present. A context characterized by the abundance of degraded and abandoned buildings is the ideal stage for street artists: here they can express their dissent and creativity, and bring out the complex and contradictory metropolitan reality. In a city where the authorities have not imposed particular restrictions, numerous artists have ample opportunity to exhibit their art. In the ideally most passionate cities in the world, where the passion is that thin red line that leads the daily existence of the metropolis and its neighborhoods, street art highlights an evident sense of belonging: think of the custom of celebrating the figure of Maradona. In the La Paternal district, an impressive and iconic mural of over 12 meters portrays him with the red shirt near the Argentinos Juniors stadium, where he made his debut as a professional footballer. The work, created by the artists Mariano Antedomenico and Pablo Cano, underlines the heartfelt collective memory of an important event that helped and - perhaps still does - overcome the social difficulties of everyday life.
The different representations of Maradona imprint his figure in the collective imagination, defining through this a specific sense of belonging in the local area, in which the conditions for sharing the values, norms, and experiences

lori, norme ed esperienze di una comunità. La promozione dello sport attraverso l'opera pittorica si accosta alla riqualificazione di uno spazio pubblico, moltiplicando il suo valore sociale e divenendo ispirazione per moltissime altre aree sportive attualmente nel segno dell'abbandono.
Il contesto sportivo periferico è luogo per eccellenza in cui gli street artists esprimono la loro disapprovazione nei confronti dell'alienazione delle masse. Immagine e immaginazione contestualizzano una località e la comunità che la vive: l'arte di strada diviene strumento per la riqualificazione di spazi collettivi rendendoli «strutture di sentimento»[13] e influenzandone la vita sociale in modo significativo per il suo svolgimento.

Conclusioni

I casi studio, qui sinteticamente descritti, sono significativi esempi in cui arte di strada, architettura e sport concorrono in modalità differente per rispondere alla richiesta di qualità necessaria per debellare forme di degrado e marginalità sociale. I luoghi deputati alla formazione dell'individuo, messi in relazione alla sensibilità artistica degli street arts, diventano strumento di sviluppo e cambiamento, risorse chiave nelle dinamiche comunitarie, nonché modelli di riqualificazione locale. Attraverso questa volontà artistica trasformativa e di recupero identitario si manifesta una responsabilità, da non sottovalutare nell'atto di conciliare la libertà espressiva alle esigenze reali del contesto: riuscire a dare definizione al senso del paesaggio urbano nelle forme e nei contenuti.
Pertanto, pur considerando le sempre diversificate condizioni sociali ed economiche, appare necessario sensibilizzare le comunità e gli stakeholder ad una riflessione sull'importanza di tale connubio.

of a community are traceable. The promotion of sport through pictorial work approaches the redevelopment of public space, multiplying its social value and becoming an inspiration for many other sports areas currently under the sign of abandonment.
The peripheral sports context is the place par excellence where street artists express their disapproval of the alienation of the masses. Image and imagination contextualize a locality and the community that lives it: street art becomes a tool for the redevelopment of collective spaces making them "feeling structures"[13] and influencing their social life in a significant way for its development.

Conclusions

The case studies briefly described here are significant examples in which street art, architecture, and sport compete in different ways to respond to the demand for quality necessary to eradicate forms of degradation and social marginalization.The places designated for the individual's training, related to the artistic sensitivity of the street arts, become an instrument of development and change, key resources in community dynamics, as well as models of local requalification. Through this transformative artistic desire and identity recovery, a responsibility manifests itself, not to be underestimated in the act of reconciling freedom of expression with the real needs of the context: being able to define the sense of the urban landscape in terms of shapes and contents.
Therefore, despite considering the always diversified social and economic conditions, it seems necessary to sensitize communities and stakeholders to a reflection on the importance of this combination.

[13] Appadurai, A. (2011).

Bibliografia – Sitografia
References – Webography

Accame, F. (1996). *Pratica del linguaggio e tecniche della comunicazione*. Roma: Società Stampa Sportiva.

Accame, F. (1999). *Dire e condire. Scampoli di ideologia nel linguaggio e nella comunicazione*. Milano: Odradek.

Appadurai, A. (2011). *Modernità in polvere: dimensioni culturali della globalizzazione*, edizione italiana a cura di P. Vereni. Milano: Editore Cortina Raffello.

Bertocci, S., La Placa, S., Ricciarini, M. (2019). Restoration and promotion of sports facilities: a project of urban renewal. Colloqui.AT.e 2019, convegno Artec 2019, Torino, pp. 579-588.

Borghini, S., Visconti, L.M., Anderson, L., SherryJr, J. (2010). Symbiotic Postures of Commercial Advertising and Street Art. J*ournal of Advertising*, vol. 39 n. 3, pp. 113-126.

Brenner, N. (2016). *Stato, Spazio, Urbanizzazione*. Milano: Edizioni Angelo Guerini.

Ciampi, M. (2013). *Il territorio come bene sociale. Il paesaggio come spazio umanizzato*. In De Poli, M., Incerti G., Trasformazioni. Storie di paesaggi contemporanei. Siracusa: Lettera Ventidue Edizioni, .pp. 59-75.

Cecchini, A., (2007). *Al centro le periferie. Il ruolo degli spazi pubblici e dell'attivazione delle energie sociali in un'esperienza didattica per la riqualificazione urbana*. Milano: Franco Angeli.

Colacicco, M. (2016). La street art come pratica di riconoscimento e appaesamento degli spazi sociali urbani. Il caso di Torpignattara a Roma. *Cambio. Rivista sulle trasformazioni sociali*, vol. 6 n. 11, pp. 49-63. https://doi.org/10.13128/cambio-18782

Cosso, E., Giaconi, R. (2012). Tesi di Laurea: *Progettare l'arte in città: la riqualificazione delle periferie attraverso l'arte*. Torino: Politecnico di Torino.

Fracasso, L., (2008). Lo spazio urbano attraverso i sensi: mappatura dei territori e orditura dei fatti. *Scripta Nova Revista Electrónica De Geografía Y Ciencias Sociales*. Universidad de Barcelona, vol. XII, n. 270 (120).

Governa, F., Saccomani, S. (2002). *Periferie tra riqualificazione e sviluppo locale. Un confronto sulle metodologie e sulle pratiche di intervento in Italia e in Europa*. Firenze: Alinea Editrice.

Grana, M., (2009). *Lontani dal centro. Gli interventi pubblici nelle periferie*. Roma: Carocci Editore.

Imarisio, M., (2019). *Le strade Parlano, una storia italiana scritta sui muri*. Milano: Edizioni Rizzoli.

Ley, D., Cybriwsky, R. (1974). Urban Graffiti as Territorial Markers. *Annals of the Association of American Geographers*. Ltd: Taylor & Francis, vol. 64, n. 4, pp. 491-505.

Lynch K. (1960). *The Image of the City*. Cambridge MA: MIT Press.

Machetto, S. (2010). Tesi di Laurea: *Periferie urbane: cambiamenti nelle interpretazioni e nelle politiche. L'esperienza del Progetto Speciale Periferie a Torino.* Torino: Politecnico di Torino.

Mazzette, A., (2013). *Pratiche sociali di città pubblic*a. Bari: Edizioni Laterza.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.

Norberg-Schulz, C. (1979). *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. London: Academy Editions.

Renna, I. (2017). Street art in Urbe. Arte urbana nelle periferie romane. Street art in Urbe. Urban art in the suburbs or Rome. *H-ermes. Journal of Communication*, 9, pp. 197-228.

Rossetti, L., Gangitano, C., (2019). La street art può fare rigenerazione urbana e reti locali?. https://www.glistatigenerali.com/arte_milano/la-street-art-puo-fare-rigenerazione-urbana-e-reti-locali/

Rykwert, J. (2008). *The Seduction of Place. The History and Future of the City*. New York: Random House.

12 Animazione 3D per la Street Art. Cyop&Kaf, un progetto per i Quartieri Spagnoli di Napoli
3D animation for the street art. Cyop&Kaf project for Quartieri Spagnoli of Naples

Valeria Marzocchella, Maurizio Perticarini

Abstract

I giovani, i giovani che scrivono sui muri, giovani studenti, giovani operai che vanno in giro di notte che parlano di rivoluzione a telefono, nelle facoltà, nei reparti, tonnellate di vernice rossa per insultarci, lo so io quello che ci vorrebbe altro che la squadra imbianchini per cancellare questa ondata eversiva antiautoritaria.
Gian Maria Volonté[1]

L'attenzione mira al progetto 'Quore Spinato' degli artisti *Cyop&Kaf* presso i *Quartieri Spagnoli* di Napoli. Attivando un fenomeno di inclusione inconscia dipingendo le porte di molte case su strada denominate 'Bassi' innescando una reazione a catena rigenerativa che ha fatto da collante tra abbandono e desiderio di rinascita. Lo scopo del progetto di ricerca è quello di estendere l'idea originale dell'inclusione sociale mediante l'utilizzo di nuove tecnologie per la rigenerazione culturale: La prima fase prevede il consenso e l'accordo con qualsiasi autore di opere Street Art per creare *l'app* rivolta a fruitori di ogni età. In una seconda fase i dipinti principali vengono studiati attraverso un'adeguata analisi grafica, in terzo luogo si è iniziato a sviluppare un'applicazione per dispositivi mobili. Tramite la realtà aumentata, l'applicazione consente la visualizzazione digitale 'in loco' dei dipinti che vengono anche convertiti in animazione 3D. Blender 3D e la sua innovativa funzione Grease Pencil hanno permesso di animare i dipinti strutturando lo spazio bidimensionale dei soggetti in uno spazio tridimensionale diviso in strati. Con l'ausilio dell'applicazione di realtà aumentata sarà possibile visualizzare le animazioni attraverso dispositivi mobili.

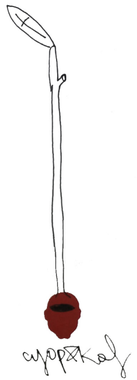
Parole chiave
Street Art, Blender, 3D Animation, Grease Pencil, Realtà Aumentata.

Abstract

I giovani, i giovani che scrivono sui muri, giovani studenti, giovani operai che vanno in giro di notte che parlano di rivoluzione a telefono, nelle facoltà, nei reparti, tonnellate di vernice rossa per insultarci, lo so io quello che ci vorrebbe altro che la squadra imbianchini per cancellare questa ondata eversiva antiautoritaria.
Gian Maria Volonté[1]

The focus is on the '*Quore Spinato*' project by the *Cyop&Kaf* artists in the *Quartieri spagnoli* of Naples. Activating a phenomenon of unconscious inclusion by painting the doors of many houses on the street called '*Bassi*' triggering a regenerative chain reaction that acted as a glue between abandonment and desire for rebirth. The purpose of the research project is to extend the original idea of social inclusion through the use of new technologies for cultural regeneration: The first phase requires the consent and agreement with any author of Street Art works to create the *app* aimed at users of all ages. In a second phase the main paintings are studied through an adequate graphic analysis, thirdly the use of mobile devices has started. Through augmented reality, equipped with 'on site' digital recording of the paintings which are also converted into 3D animation. Blender 3D and its innovative Grease Pencil function allow you to animate the paintings by structuring the two-dimensional space of the subjects in a three-dimensional space divided into layers. With the help of the augmented reality application it will be possible to observe the animations through mobile devices.

Keywords
Street Art, Blender, 3D Animation, Grease Pencil, Augmented Reality.



Introduzione. Arte di strada, valorizzazione urbana e nuove tecnologie

«Cyop&Kaf usa dipingere, anche se talvolta inciampa nella scrittura, nell'urbanistica, nella fotografia. Quando per la prima volta gli è capitata una telecamera tra le mani era intento da tre anni a dialogare con i Quartieri Spagnoli di Napoli. Il frutto di questo lavoro è diventato prima un libro, QS, e adesso un film, Il segreto. Due opere-sintesi, che insieme provano a dar conto della complessità di un quartiere corroso dai pregiudizi. Per guardare dietro e dentro l'apparenza spesso brutale delle cose»[2].

Negli anni Novanta a Napoli *Cyop&Kaf* (figg. 1-2) occupano la scena underground e agli esordi il loro stile fa capo alla cultura hip hop (fig. 3), lasciando i loro primi Tag (fig. 4) in città e in periferia. *Ciop&kaf* non sono interessati al mondo dell'arte e non si ritengono artisti, iniziano il loro percorso come pura forma espressiva di comunicazione, mantenendo fede a questo ideale nel corso di diversi anni. Oggi vengono riconosciuti come artisti. Nel corso del tempo maturano un proprio stile figurativo che lo contraddistingue in tutte le sue sfumature, dal messaggio al segno grafico, rientrando nell'ambito del writing fino a raggiungere uno stile unitario che comprende tradizione e innovazione, ovvero quello della oggi chiamata *Street Art.* Oggigiorno l'attenzione si concentra sul binomio Street Art e riqualificazione urbana, infatti le imprese e le amministrazioni comunali hanno iniziato ad utilizzare l'arte urbana allo scopo di riqualificare periferie e quartieri in condizioni marginali, dando vita in alcuni casi a processi di gentrificazione. L'esperienza *Quore Spinato* degli artisti *Cyop&Kaf* presso i Quartieri Spagnoli di Napoli dà vita inconsciamente ad un fenomeno di inclusione, lo stesso che sarà oggetto d'esame di questo contributo nel quale è prevista l'animazione di tutti i lavori degli autori a titolo puramente sperimentale. Il progetto sarà proposto a qualsiasi altro artista interessato e prevede una collaborazione tra gli autori e dei tecnici che si occupano di informatica, creando un'app *no profit* nel rispetto della linea di pensiero degli Street Artist. Ed è così che si potrà segnare un punto di partenza

Introduction. Street Art, urban enhancement and new technologies

"Cyop&Kaf usa dipingere, anche se talvolta inciampa nella scrittura, nell'urbanistica, nella fotografia. Quando per la prima volta gli è capitata una telecamera tra le mani era intento da tre anni a dialogare con i Quartieri Spagnoli di Napoli. Il frutto di questo lavoro è diventato prima un libro, QS, e adesso un film, Il segreto. Due opere-sintesi, che insieme provano a dar conto della complessità di un quartiere corroso dai pregiudizi. Per guardare dietro e dentro l'apparenza spesso brutale delle cose."[2]

In the nineties in Naples *Cyop&Kaf* (figs. 1-2) occupy the underground scene and at the beginning their style refers to hip hop culture (fig. 3), set their first tags (fig. 4) in the city and in the suburbs. *Ciop&kaf* are not interested in the world of art and do not consider themselves artists, given their path as a pure expressive form of communication, faith in this ideal over the course of several years. Today they are assigned as artists. Over time they develop their own figurative style that distinguishes it in all its nuances, from the message to the graphic sign, falling within the scope of writing until it reaches a unitary style that includes tradition and innovation, that is, that of today called *Street Art.*

Today, the focus is on the combination of Street Art and urban redevelopment, in fact, businesses and municipal administrations have contributed to using urban art in order to redevelop suburbs and neighborhoods in marginal conditions, in some cases creating gentrification processes. The *Quore Spinato* experience of the *Cyop&Kaf* artists at the *Quartieri spagnoli* of Naples unconsciously gives life to a phenomenon of inclusion, the same that will be the object of the examination of this contribution in which the animation of all the works of the purely experimental authors. The project will be proposed to any other interested artist and a collaboration between the authors and technicians who deal with information technology will be created, creating a *no profit* app in compliance with the street artist's line of thought. And so it will be possible to mark a starting

verso la riqualificazione del quartiere e di quelle aree che vivono condizioni simili. La Street Art oggi diventa una risorsa importante per Napoli, un eccellente rimedio al degrado urbano. Lo scopo del progetto di ricerca affrontato tende ad ampliare l'idea di inclusione sociale attraverso l'ausilio delle nuove tecnologie puntando tutto verso un Museo di Arte Urbana con l'utilizzo della *Realtà Aumentata*. La Street Art interagisce con la multimedialità e diventa narratore dell'età moderna; essa è in grado di stimolare messaggi sociali configurandosi come o un grande museo diffuso, a cielo aperto, che non ha un ticket di ingresso né un guardaroba, in cui ogni opera sarà valorizzata da strumenti multimediali che permetteranno ai visitatori di conoscere le storie dietro i murales. L'obiettivo è creare un itinerario culturale e identitario che porti i cittadini e i turisti fuori dal centro, offrendo loro l'opportunità di esplorare zone poco conosciute e permettergli di vivere emozioni attraverso un progetto di storytelling artistico. Quindi le opere d'arte potranno essere mappate e tramite una app (fig. 5) e grazie alla realtà aumentata, sarà possinile animare e 'dar vita' alle stesse.

point towards the redevelopment of the neighborhood and of those areas that experience similar conditions. Street Art today becomes an important resource for Naples, an excellent remedy for urban decay. The aim of the research project addressed tends to broaden the idea of social inclusion through the aid of new technologies, aiming everything towards the Museum of Urban Art with the use of Augmented Reality. Street Art interacts with multimedia and becomes the narrator of the modern age; it is able to stimulate social messages by configuring itself as a large, widespread museum, an open sky, which does not have an entrance ticket or wardrobe, where each work will be enhanced by multimedia tools that will allow visitors to learn the stories behind the murals. The aim is to create a cultural and identification itinerary that takes citizens and tourists out of the center, takes advantage of their opportunity to explore little-known areas and allow them to experience emotions through an artistic storytelling project. So the works of art must be mapped and through an app (fig. 5) and thanks to augmented reality, it will be possible to animate and 'give life' to them.

A PAG. 248 | *ON PAGE 248:*
Fig. 1. Cyop&Kaf, Dedica inedita per Valeria, Napoli, 2019 (in alto) | *Cyop&Kaf, Unpublished dedication for Valeria, Naples, 2019 (on top).*
Fig. 2. Cyop&Kaf, *Logo* (in basso) | *Cyop&Kaf*, Logo *(on bottom).*

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 3. Cyop&Kaf, Pozzuoli, lungomare, 1994 (a sinistra) | Cyop&Kaf, Pozzuoli, lungomare, 1994 *(on the left).*
Fig. 4. Cyop&Kaf, *Walk*, 2008 (al centro) | Cyop&Kaf, Walk, 2008 *(on the center).*
Fig. 5. Esempio di visualizzazione virtuale, elaborazione grafica di Valeria Marzocchella (a destra) | *Virtual visualization exemple, graphic elaboration of Valeria Marzocchella (on the right).*

* I capitoli *Introduzione, Arte di strada, valorizzazione urbana e nuove tecnologie, Così è e come nasce 'Quore Spinato', Composizione grafica per la comprensione del messaggio di Cyop&Kaf, Progetto* e *Conclusioni* sono di Valeria Marzocchella e i capitoli *Cyop&Kaf e Sviluppo progettuale* sono di Maurizio Perticarini | *The chapters* Introduction Street Art, urban enhancement and new technologies, What it is and how it is born 'Quore Spinato', Graphic composition for understanding the message of Cyop&Kaf, Progetto *and* Conclusions *are by Valeria Marzocchella and the chapters* Cyop&Kaf *and* Project development *are by Maurizio Perticarini.*

[1] *Citazione dal film Indagini su un cittadino al di sopra di ogni sospetto,* Elio Petri, 1970 | *From the film* Indagini su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, *Elio Petri, 1970.*

[2] Cyop&Kaf (2009).

Cyop&Kaf

Cyop&Kaf sono due artisti urbani attivi a Napoli già da una ventina d'anni, la loro opera si manifesta all'interno del tessuto urbano attraverso delle figure fortemente simboliche e dai colori accesi che appaiono, quasi di sorpresa, sulle pareti, le saracinesche e i portoni degli stretti vicoli della città. Immagini introspettive che nascono dalla natura inquieta degli artisti e si insinuano nelle crepe e nelle fragilità urbane senza un vero obbiettivo, se non quello di assecondare il costante flusso di coscienza degli autori. I personaggi raffigurati lasciano spazio a plurime interpretazioni, spesso suggerite dal contesto circostante, tanto che gli autori stessi, nelle diverse interviste rilasciate negli anni, non vogliono che i loro graffiti siano inquadrati in un movimento ben preciso. Da sempre abituati ad agire nell'ombra, considerano la loro opera come un'espressione spontanea che deve rimanere fuori dagli schemi ordinari basati sul profitto dei pochi a svantaggio dei molti. Esordiscono nel panorama della street art dipingendo abusivamente sui treni, mezzo scelto dalla maggior parte degli street-artist per avere più visibilità e 'trasportare' i loro messaggi all'interno di un territorio più vasto. Con il tempo però maturano il sospetto che è proprio la visibilità ad avere un lato incontrollabile e subdolo: paragonando i treni al web dei nostri giorni, affermano che la visibilità fa fatica a trovare la giusta forma in uno scenario dove le politiche economiche – accortosi dell'importanza di questa forma d'arte per creare nuove opportunità di crescita- faticano a vederla come un linguaggio di pubblico dominio, bensì cercano di ingabbiarla in contesti privati ed elitari. I Quartieri Spagnoli sono stati per cinque anni il luogo in cui i writers hanno espresso la loro arte - in pieno giorno, non più coperti dal buio della notte - suscitando la spontanea curiosità degli abitanti, soprattutto dei giovani che hanno seguito con interesse il loro lavoro. Con i giovani si è pian piano instaurato un solido rapporto di amicizia che ha permesso agli artisti di diventare parte di una comunità e di conoscere meglio le tradizioni e i costumi di un microcosmo urbano. L'intervento, dapprima del tutto autoreferenziale, è divenuto presto un

Cyop&Kaf

Cyop&Kaf are two urban artists active in Naples for about twenty years, their work is within the urban fabric and is characterized by symbolic figures and bright colors that appear, almost by surprise, on the walls, the shutters and the gates of the narrow streets of the city. Introspective images that arise from the restless nature of the artists and creep into urban cracks and fragility without a real goal. Their aim is only to support the authors' constant streem of consciousness. The characters depicted have different interpretations, sometimes suggested by the surrounding context, as long as the authors themselves, in the different interviews released over the years, do not frame their graffiti in a precise movement. Always accustomed to operate from the shadows, they consider their work as a spontaneous expression that must remain outside the ordinary schemes based on the profit of the few to the detriment of the many. They made their debut in the Street Art scene by illegally painting on trains, the medium chosen by most street artists to have more visibility and 'transport' their messages within a wider territory. With the passage of time they begin to suspect that this visibility has an uncontrollable and sneaky side: comparing the trains to the web of today, they affirm that visibility cannot find the right shape in a scenario where economic policies - aware of the importance of this art form to create new growth opportunities - they do not see it as a public domain language, but try to enclose it in private and elitist contexts. The *Quartieri Spagnoli* have been for five years the place where writers have expressed their art - in broad daylight, no longer covered by the darkness of the night - provoking the curiosity of the inhabitants, especially of the young people who have followed their work with interest. A solid friendship relationship was gradually established with the young people which allowed the artists to become part of a community and to get to know the traditions and customs of an urban microcosm. The intervention, initially entirely self-referential, soon became a phenomenon of

IN ALTO | *ON TOP*
Figg. 6-7. Ciop&Kaf, *Il segreto*, 2013 | *Figs. 6-7. Ciop&Kaf, Il segreto, 2013.*

fenomeno di forte coinvolgimento e partecipazione, tanto da generare moltissimi eventi trasversali. Un film documentario dal titolo Il segreto, costituisce un'altra testimonianza di quello che è stato vissuto dagli artisti in quei cinque anni di attività nel quartiere e focalizza l'attenzione sulla tradizionale raccolta della legna per i grandi falò organizzati in onore di Sant'Antonio il 17 gennaio. Durante le riprese del documentario è stato immortalato (del tutto casualmente) l'intervento drastico degli operai su un piccolo appezzamento di terreno libero (uno dei pochi vuoti presenti nel quartiere e causati dai crolli del sisma), per la imminente costruzione di un nuovo edificio. L'episodio ha palesato le difficoltà del quartiere che si trova spesso a combattere con le amministrazioni per il proprio diritto allo spazio pubblico. L'amore per Napoli di *Cyop&Kaf* ha semplicemente trasformato un luogo, quello dei Quartieri Spagnoli, in una enorme tela bianca, per poter fare arte per l'arte. *Quore Spinato* non nasce dalla presunzione di utilizzare la street art come strumento di riqualificazione urbana, nasce per una volontà intima di esternazione. Ciò non toglie però che

strong involvement and participation, so as to generate many transversal events. A documentary film entitled The Secret is another testimony to the experience of the artists in those five years of activity in the neighborhood and focuses attention on the traditional collection of wood for the large bonfires organized in honor of Sant'Antonio on January 17 . During the filming of the documentary (quite casually) the drastic intervention of the workers on a small plot of free land (one of the few voids in the neighborhood and caused by the collapse of the earthquake) for the imminent construction of a new building, was filmed. The episode revealed the difficulties of the neighborhood which often fights with administrations for their right to public space. *Cyop&Kaf's* love for Naples has simply transformed the *Quartieri Spagnoli* into a huge blank canvas, in order to make art for art. *Quore Spinato* was not born from the presumption of using Street Art as an urban redevelopment tool, it was born out of an intimate desire for externalization. However, this does not mean that all

tutto questo sia stato un forte motore, ancora in funzione, che ha smosso il sentimento di molti. È proprio questo il messaggio degli autori: il fine non è la scintilla dalla quale prende vita l'opera, ma risiede negli occhi e nei pensieri delle persone che ne prendono parte (figg. 6, 7).

Cos'è e come nasce 'Quore Spinato'

L'idea parte dall'esperienza artistica *Quore Spinato* di *Cyop&Kaf* presso i Quartieri Spagnoli di Napoli ed estesa in ogni angolo appartenente a quella municipalità: Corso Vittorio Emanuele, Pignasecca, Chiaia, «il cuore inesplorato e temuto perché vestito di una corazza di cliché»[3]. Un'esperienza che dura cinque anni sfruttando le pareti, porte e portoni di quegli edifici abbandonati o dismessi a causa del forte sisma del 1980. Le opere di *Cyop&Kaf* immediatamente catturano l'attenzione dei passanti e dei residenti che senza esitare, colpiti ed incuriositi innescano una reazione a catena chiedendo agli autori di dipingere l'uscio delle proprie abitazioni. Lo scopo degli street artist *Cyop&Kaf* non è ben definito, l'unica forza è l'amore per il disegno e lo spunto della vita quotidiana, quella meno agiata, ma soprattutto una lotta silenziosa per i luoghi in questione e per la stessa gente che ci vive, quindi un reciproco coinvolgimento emotivo che si muta in disegno e si tramanda da viandante a viandante. «Dunque insisto dipingendo le mie ossessioni, che sono poi quelle che l'humus circostante alimenta e se possibile aumenta»[4]. La zona di Montecalvario, più comunemente chiamata Quartieri Spagnoli, è un reticolato di fitti palazzi, piccole botteghe e 'Bassi' che distano pochi metri dall'elegante Via Toledo, la strada dedicata allo shopping; in questo fitto reticolo dal 2009 sono state installate più di duecento opere su saracinesche, cancelli, garage e fabbricati. In poco tempo un quartiere popolare è diventato un vero e proprio museo a cielo aperto, in cui ogni angolo ed ogni portone ha una storia da raccontare. Diversi segni grafici ed esseri geometrici sparsi sui portoni dei palazzi hanno uno sfondo blu o rosso i quali ricordano i colori che rappresentano i Quartieri Spagnoli. Le molteplici esperienze danno spunto alla realizzazione di un libro

this was a strong engine, still functioning, which moved the sentiment of many. This is precisely the message of the authors: the aim is not the spark from which the work is born but lies in the eyes and thoughts of the people who take part in it (figs. 6, 7).

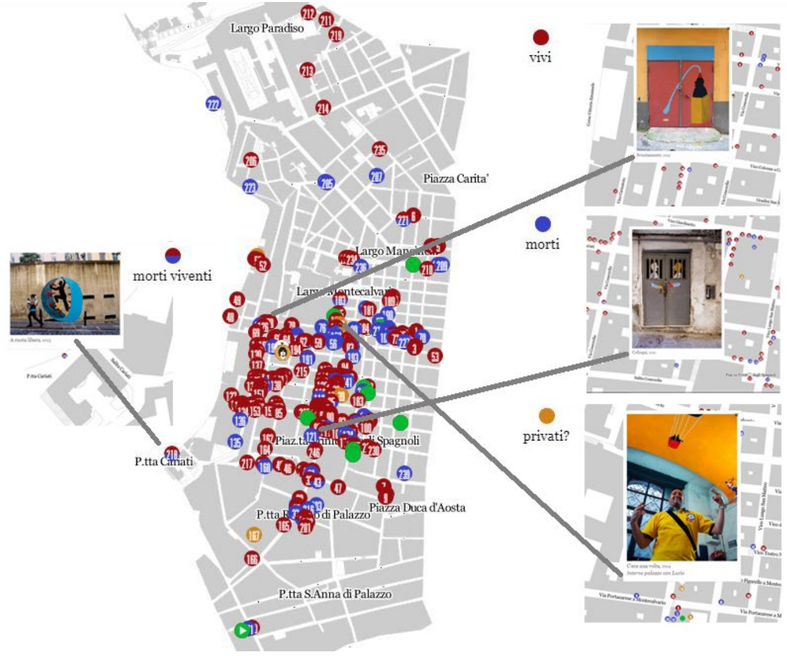
What it is and how it is born 'Quore Spinato'

The idea starts from the artistic experience *Quore Spinato* of *Cyop&Kaf* in the *Quartieri Spagnoli* of Naples and extended in every corner belonging to that municipality: *Corso Vittorio Emanuele, Pignasecca, Chiaia*, "the heart unexplored and feared thoughts a plate of clichés"[3]. An experience that lasts five years taking advantage of the walls, doors and gates of those buildings abandoned or abandoned due to the strong earthquake of 1980. The works of *Cyop&Kaf* immediately capture the attention of passers-by and residents who without hesitation, impressed and intrigued they trigger a chain reaction by asking the authors to paint the door of their homes. The purpose of the street artist *Cyop&Kaf* is not well defined, the strength is the love for drawing and the starting point of everyday life, the less comfortable one, but above all a silent struggle for the places in question and for the people themselves who lives there, therefore a mutual emotional involvement that changes in design and is handed down from wayfarer to wayfarer. "So I insist on painting from my obsessions, which are the ones that the surrounding mood feeds and if possible expand"[4]. The *Montecalvario* area, more commonly called *Quartieri Spagnoli*, is a network of dense buildings, small shops and '*Bassi*' that are a few meters away from the elegant *Via Toledo*, the shopping street; in this network act, more than two hundred works have been installed on shutters, gates, garages and buildings since 2009. In a short time a popular neighborhood has become a real open-air museum, in which every corner and every door has a story to tell. Different graphic signs and geometric elements scattered on the gates of the buildings have a blue or red background which recall the colors that represent the *Quartieri Spagnoli*. The multiple experiences give inspiration to the creation of a QS book - available in

A PAG. 253 | *ON PAGE 253*:
Fig. 8. Mappa, QS, Cyop&Kaf, Napoli, (2009 - 2013), (Immagine Google) | *QS map, Cyop&Kaf, Napoli, (2009 - 2013), (Google image).*

[3] Cyop&Kaf, (2009).

[4] Cyop&Kaf, (2009).



QS – disponibile nella Biblioteca di storia dell'arte Bruno Molajoli – che offre la possibilità di conoscere un quartiere attraverso le immagini e le parole di chi lo abita. Sul sito di *Cyop&Kaf* gli autori organizzano una mappa interattiva (fig. 8) del progetto *Quore Spinato* suddividendo le opere in quattro filoni distinti da tre colori primari (rosso, blu e giallo) e una sezione bicromatica (rosso e blu), e contraddistinti da quattro diciture: vivi; morti; morti viventi; privati? In questo modo è possibile individuare tutti i disegni nell'area dei *Quartieri Spagnoli*, seguendo un percorso riconoscibile e molto utile per il progetto di ricerca sperimentale basato sulla realtà aumentata. Tale è la cifra comunicativa e la potenza dell'arte urbana: con un po' di fantasia può essere compresa da tutti e con il supporto tecnologico di computer grafica si darà vita a una forte sinergia che mira silenziosamente all'inclusione.

Composizione grafica per la comprensione del messaggio di Cyop&Kaf

Il progetto di ricerca prevede l'ausilio delle nuove tecnologie di computer grafica. Si è proceduto all'analisi geometrica su immagini campione individuando le linee di forza e le forme geometriche semplici; l'analisi funge da supporto per una lettura dettagliata dell'idea degli autori, ma anche per la ricostruzione delle immagini vettoriali, con lo scopo di ottenere il campione dell'animazione conclusiva. A titolo di esempio l'ultimo capitolo fa riferimento ad una delle opere del progetto *Quore Spinato* oggetto di studio. La rappresentazione grafica delle opere di *Cyop&Kaf* utilizza forme geometriche elementari, spesso sfruttando superfici preesistenti, come cornici o tracce di intonaco mancante sulle pareti, mantenendo sempre colori tenui ed inserendo degli attori di colore nero. In termini di frequenza di luce il nero è la risultante della completa assenza di tutti i colori; in questo caso eccezionale gli *omini* sono invece i protagonisti e i totali contenitori della fantasia di *Cyop&Kaf*: il loro compito è quello di veicolare il messaggio. Analizzando nello specifico alcuni disegni di strada, possiamo ben notare la presenza chiara di forme nel piano, un insieme di linee

the Bruno Molajoli Art History Library - which offers the opportunity to get to know a neighborhood through the images and words of those who live there. On the *Cyop&Kaf* website, the authors organize an interactive map (fig. 8) of the *Quore Spinato* project by dividing the works into four strands distinguished by three primary colors (red, blue and yellow) and a two-color section (red and blue), and distinguished by four words: live; dead; living dead; private? In this way it is possible to identify all the designs in the area of the *Quartieri spagnoli,* following a recognizable and very useful path for the experimental research project based on augmented reality. Such is the communicative figure and the power of urban art: with a little imagination it can be understood by everyone and with the technological support of computer graphics a strong synergy will be created that silently aims at inclusion.

Graphic composition for understanding the message of Cyop&Kaf

The research project involves the use of new computer graphics technologies. The geometric analysis was carried out on sample images, identifying the lines of force and the simple geometric shapes; the analysis serves as a support for a detailed reading of the authors' idea, but also for the reconstruction of the vector images, with the aim of obtaining the final animation sample. As an example, the last chapter refers to one of the works of the *Quore Spinato* project under study. The graphic representation of the works of *Cyop&Kaf* uses elementary geometric shapes, often taking advantage of pre-existing surfaces, such as frames or traces of missing plaster on the walls, always keeping soft colors and inserting black actors. In terms of light frequency, black is the result of the complete absence of all colors; in this exceptional case, the little men are the protagonists and the total containers of the *Cyop&Kaf* fantasy: their task is to convey the message.
Analyzing specifically some street designs, we can well notice the clear presence of shapes in the plane, a set of straight or curved lines which, intersecting, originate

A PAG. 255 | *ON PAGE 255:*
Fig. 9. Ciop&Kaf, QS_218, *A ruota libera*, Napoli, 2013, (Immagine Google), analisi grafica di Valeria Marzocchella (a sinistra) | *Ciop&Kaf, QS_218,* A ruota libera, *Napoli, 2013, (Google image), graphic elaboration of Valeria Marzocchella (on the left).*
Fig. 10. Ciop&Kaf, B_24, *Besacon pieyta patria*, Napoli, 2016, (Immagine Google), analisi grafica di Valeria Marzocchella (a destra) | *Ciop&Kaf, B_24,* Besacon pieyta patria, *Napoli, 2016, (Google image), graphic elaboration of Valeria Marzocchella (on the right).*

rette o curve che, intersecandosi, originano figure riconducibili per l'appunto alle figure geometriche. Nella figura 9 la disposizione delle forme ci restituisce una serie di cerchi sovrapposti appartenenti alla famiglia delle figure piane; l'utilizzo di questa figura geometrica, con l'intersezione di linee rette passanti per il corpo dell'*anima* (attore), raffigurato al centro dei cerchi, evidenzia in maniera incisiva un movimento, un pensiero che parte da oggi e si proietta nel futuro, indicando con l'angolo acuto formato dalla gamba dell'*anima* alzata, la direzione dell'ideale e del successivo movimento che porta alla rotazione della circonferenza in cui è inscritto. La naturale pendenza della strada accentua lo sforzo di salita dell'*anima*, mette in evidenza il movimento rotatorio, inoltre la presenza dei *coni* appartenenti alla *geometria solida* oltre a conferire profondità alla scena rappresentata, rende il tragitto che dovrà affrontare l'omino infinito e tortuoso. Per quanto riguarda la scelta dei colori, in questo caso non è molto articolata; i colori primari fanno da padroni nella rappresentazione: c'è il ciano della ruota, colore freddo, che esprime una sensazione di benessere e tranquillità, allieta la salita; il giallo degli stivali dell'*anima*, colore caldo, simboleggia l'ottimismo nell'affrontare la dura salita ed il rosso, colore caldo, legato all'audacia, alla grinta stimola il senso di urgenza e di immediatezza ed è utilizzato per le borchie a forma di piramidi nella circonferenza. Infine il nero che ha solitamente una connotazione negativa e di mistero è associato all'*anima* e in questo modo concentra l'attenzione sul resto della scena dando maggiore valore all'azione svolta, ponendo in secondo piano il soggetto ovvero chi la svolge pur essendo l'elemento di equilibrio della rappresentazione. L'uomo ha da sempre costruito pensando a se stesso e usando se stesso come parametro di misura: si può quindi parlare di autorappresentazione nel mondo del costruire. Trovare una regola che disciplini la costruzione equivale a regolare l'attività del costruire in modo tale da raggiungere l'effetto finale desiderato di equilibrio e bellezza. Concetto tra i fondanti di questo criterio è l'*eurythmia*, «l'armonica combinazione delle parti che interagendo tra loro costituiscono il tutto»[5]:

figures that can be traced back precisely to geometric figures. In figure 9, the arrangement of the forms gives us back a series of overlapping circles belonging to the family of flat figures; the use of this geometric figure, with the intersection of straight lines passing through the body of the *soul* (actor), depicted in the center of the circles, incisively highlights a movement, a thought that starts from today and projects itself into the future , indicating with the acute angle formed by the raised *soul* leg, the direction of the ideal and the subsequent movement that leads to the rotation of the circumference in which it is inscribed. The natural slope of the road accentuates the *soul's* effort to ascend, highlights the rotational movement, moreover the presence of the *cones* belonging to the *solid geometry* in addition to giving depth to the scene represented, makes the journey that the infinite and tortuous man will have to face . As for the choice of colors, in this case it is not very articulated; the primary colors are the masters in the representation: there is the cyan of the wheel, a cold color, which expresses a feeling of well-being and tranquility, gladdens the climb; the yellow of the *soul's* boots, warm color, symbolizes optimism in tackling the tough climb and red, warm color, linked to audacity, grit stimulates the sense of urgency and immediacy and is used for studs to shape of pyramids in the circumference. Finally, the black that usually has a negative and mysterious connotation is associated with the soul and in this way focuses the attention on the rest of the scene giving greater value to the action carried out, placing the subject in the background or who performs it while being the element of balance of representation. Man has always built thinking about himself and using himself as a measurement parameter: one can therefore speak of self-representation in the world of construction. Finding a rule governing construction is equivalent to a playful activity in order to achieve the final effect offered by balance and beauty. The concept among the founders of this criterion is the *eurythmia*, "the harmonious combination of the parts that interacts among their components the whole"[5]: this thesis completely

[5] *Marco Vitruvio Pollione. De Architectura.*

questa tesi si rifà completamente all'armonica proporzione che, costruttrice della forma, è presente in natura e nella morfologia umana, animale e vegetale. Il voler rappresentare l'uomo con le sue proporzioni, i suoi numeri e la sua armonia non solo nelle arti visive ma anche in architettura è autorappresentazione e riproposizione dell'equilibrio armonioso che l'uomo possiede. Quindi l'*anima,* in questo caso pur passando in secondo piano non perde il valore e l'importanza che possiede e lo stesso messaggio che divulga. Nella figura 10 vi è rappresentato un *esaedro regolare* comunemente chiamato *cubo* appartenente alla *geometria solida*, composto da sei facce quadrate; qui ne vediamo solo tre distinte da tre colori tenui di cui due appartenenti alla gamma dei caldi: rosso, colore primario, associato alla potenza; arancione complementare legato allo stimolo e il successo e il bianco simbolo di perfezione. Quindi tre qualità da portare sulle spalle e da tenere sempre alte ma soprattutto da difendere e garantirle al prossimo, di fatti questa forma geometrica solida viene sorretta dall'*anima* (attore) che con le braccia, nel reggere il cubo, forma un *cerchio* che va ad inscriversi nel *cubo*. Un altro cerchio più piccolo dato dalla curvatura del collo dell'*anima* conferisce dinamicità alla rappresentazione grafica, allo stesso tempo esprime l'enorme sforzo razionale dell'*anima* nel sorreggere l'enorme cubo sulle spalle. Il movimento ancora una volta è espresso dall'angolo acuto formato dalla gamba dell'*anima*, il quale accenna la volontà di compiere un passo in avanti ma con un enorme sforzo, il sacrificio è accentuato dal percorso esistente sulla parete ovvero dalla porzione di intonaco consumato che forma un percorso concavo-convesso. Anche in questo caso il colore dell'anima è nero, il mistero prende parte alla scena riportando le volontà intime di una persona e gli obiettivi da tenere sempre alti lungo tutto il percorso da intraprendere durante la vita, lungo il quale si costruisce una fortezza come i bastioni che racchiudono la Cittadella della *Franca Contea* (come dal titolo) *Besancon*, pietra patria. Non a caso la città venne progettata dall'architetto militare e maresciallo di Francia Sébastien Le Prestre de Vauban, oggi dichiarata dall'U-

refers to the harmonic proportion that, the builder of the form, is present in nature and in human, animal and plant morphology. The desire to represent man with his proportions, his numbers and his harmony not only in the visual arts but also in architecture is self-representation and reproposal of the harmonious balance that man possesses. So the *soul*, in this case, even if it goes into the background, does not lose the value and importance it offers and the same message that it divulges.
Figure 10 shows a *regular hexahedron* commonly called a cube belonging to *solid geometry,* made up of six square faces; here we see only three distinct from three soft colors, two of which belong to the warm range: red, primary color, associated with power; complementary orange linked to the stimulus and success and the white symbol of perfection. So three qualities to carry on the shoulders and to always keep high but above all to defend and guarantee them to others, in fact this solid geometric shape is supported by the *soul* (actor) who with his arms, in holding the cube, forms a *circle* that goes to enroll in the *cube*. Another smaller circle given by the curvature of the neck of the *soul* gives dynamism to the graphic representation, at the same time expressing the enormous rational effort of the *soul* in supporting the huge cube on the shoulders. The movement once again is expressed by the acute angle formed by the leg of the soul, which hints at the desire to take a step forward but with an enormous effort, the sacrifice is accentuated by the path existing on the wall or by the portion of worn plaster which forms a concave-convex path. Also in this case the color of the soul is black, the mystery takes part in the scene bringing back the intimate will of a person and the objectives to always be kept high along the path to be taken during life, along which a fortress is built as the ramparts that enclose the *Franche-Comté Citadel* (as the title suggests) *Besancon*, the homeland stone. It is no coincidence that the city was designed by the military architect and marshal of France Sébastien Le Prestre de Vauban, today declared a UNESCO World Heritage Site;

NESCO patrimonio dell'umanità; quindi un messaggio chiaro, un esempio a cui fare riferimento e che può essere d'ispirazione per la propria città. L'opera della figura 11 sfrutta elementi preesistenti composti da *figure piane*, nel caso specifico un *rettangolo* per la narrazione della scena. La rappresentazione grafica si avvale ancora una volta delle figure geometriche piane, tre sono le *anime* (attori) e con i loro corpi dividono con *tre rette verticali* immaginarie l'area del rettangolo in tre parti (leggendo l'immagine da sinistra); il movimento è dato da altre tre linee rette che convergono in un punto sul tavolo a forma di *ellisse*, grazie alla posizione del braccio destro della prima *anima* e di entrambe le braccia della seconda *anima*, inoltre la dinamicità si accentua anche grazie alle gambe delle *anime* poste sotto al tavolo e la loro posizione assume sempre la forma di un angolo acuto. La base del tavolo è composta da *due cerchi* speculari che riportano l'attenzione verso l'alto. Questa volta la scena si presenta con uno stato d'animo rilassato e senza pesi da trascinare, la stessa è animata da una discussione che si svolge intorno ad una tavola quasi rotonda mettendo sullo stesso piano le *anime*; il rettangolo che incornicia la scena conferisce protezione e riservatezza. I colori scelti sono sempre gli elementari primari e complementari ed hanno lo stesso significato dell'analisi precedente, la differenza è che in questo caso le *anime* di colore nero sono tre, poste sullo stesso piano e quindi essendo figure paritarie, le quali conferiscono il mistero all'argomento di cui discutono. Nella figura 12 la rappresentazione grafica avviene su un cancello a due ante che protegge ed inscrive la scena. Sulla destra vi è un *parallelepipedo* della famiglia dei *solidi* che contiene l'*anima* (attore) posta perpendicolarmente. Ancora una volta il *cono* della *geometria solida* funge da elemento di passaggio, nella scena è inteso come fascio di luce che raccoglie i pensieri dell'*anima* mentre le sue idee transitano dal suo cervello verso una fonte di luce, rappresentata in basso a sinistra con la forma di una piccola *ellisse*. Il passaggio è quindi un movimento immaginario la cui dinamicità è conferita dalla linea curva dipinta di azzurro che allude ad una grande goccia d'acqua che percorre, inclinata, un percorso da raggiungere trasferendo tutto in una piccola *ellisse* in basso sulla sinistra, quasi come fosse il buco della salvezza che conduce alla luce. Anche in questo caso i colori scelti risultano elementari, primari e secondari, questa volta si è scelto l'arancione per il contenitore a forma di parallelepipedo coincidente con il successo e la razionalità, il rosso la grinta, il non perdersi d'animo e il ciano rappresentato dal benessere e quindi la liberazione dall'esclusiva razionalità. L'*anima* sempre di colore nero è posta in secondo piano, addirittura raffigurata a mezzo busto ma pone sempre in primo piano il messaggio.

therefore a clear message, an example to refer to and which can be an inspiration for your city.
The work in figure 11 exploits pre-existing elements made up of flat figures, in this specific case a rectangle for narrating the scene. The graphic representation once again makes use of the flat geometric figures, three are the *souls* (actors) and with their bodies divide the area of the rectangle into three parts with three imaginary vertical lines (reading the image from the left); the movement is given by three other straight lines that converge in an ellipse-shaped point on the table, thanks to the position of the right arm of the first soul and of both arms of the second *soul*, moreover the dynamism is also accentuated thanks to the legs of the souls placed under the table and their position always takes the form of an acute angle. The base of the table is made up of two mirror circles that bring attention to the top. This time the scene presents itself with a relaxed mood and without weights to drag, the same is animated by a discussion that takes place around an almost round table putting souls on the same level; the rectangle that frames the scene confers protection and confidentiality. The colors chosen are always the primary and complementary elementary and have the same meaning as the previous analysis, the difference is that in this case there are three souls of black color, placed on the same plane and therefore being equal figures, which confer the mystery to the topic they discuss.
In figure 12 the graphic representation takes place on a two-leaf gate that protects and inscribes the scene. On the right there is a *parallelepiped* of the solids family that contains the *soul* (actor) placed perpendicularly. Once again the cone of *solid geometry* acts as a passage element, in the scene it is intended as a beam of light that collects the thoughts of the soul while its ideas pass from its brain to a light source, represented at the bottom left with the shape of a small *ellipse*. The passage is therefore an imaginary movement whose dynamism is conferred by the curved line painted in blue which alludes to a large drop of water that runs, inclined, a path to be reached by transferring everything in a small *ellipse* at the bottom on the left, almost as if it were the hole of salvation that leads to light. Also in this case the chosen colors are elementary, primary and secondary, this time we have chosen orange for the parallelepiped-shaped container coinciding with success and rationality, red with determination, not losing heart and cyan represented by well-being and therefore the liberation from exclusive rationality. The always black *soul* is placed in the background, even depicted in the middle of the bust but always puts the message in the foreground.

Progetto
Per realtà aumentata si intende una tecnica declinata su device mobili che permette di aggiungere contenuti multimediali all'interno dello spazio fisico. Con dei semplici passaggi basta scaricare l'app sul proprio smartphone, inquadrare con la telecamera uno dei murales e improvvisamente l'opera si trasformerà in un lavoro di digital art vivente raccontando una storia altrimenti invisibile. La mappa 'Quore Spinato' realizzata dagli autori *Ciop&Kaf*, la quale individua tutte le opere del quartiere, segna il punto di partenza dell'idea di progetto dell'itinerario che verrà percorso dai fruitori, permettendo di individuare tutte le opere; dopodiché il supporto tecnologico, e quindi dell'app, consente di 'giocare' con le opere attraverso l'animazione, acquisendo info, interagendo con le figure ma soprattutto ove sarà possibile i personaggi animati racconteranno da sé la loro storia come una sorta di avatar. La funzione principale dell'app è trasferire le informazioni al fruitore attraverso una sorta di gioco. Oltre ad ottenere informazioni sull'opera come descrizione, titolo, data di realizzazione e messaggio che l'autore vuole trasmettere, si ha l'occasione di osservare ed interagire con l'animazione della grafica dei personaggi raffigurati dando la possibilità al pubblico di animare qualsiasi elemento appartenente all'opera, scegliendo tra forma e colore cosa animare, ma soprattutto ascoltare la storia, ove possibile, dagli stessi personaggi raffigurati,

Project
Augmented reality means a technique applied to mobile devices that allows you to add multimedia content within the physical space. With simple steps, just download the app on your smartphone, frame one of the murals with the camera and suddenly the work will turn into a living digital art work by telling an otherwise invisible story. The '*Quore Spinato*' map created by the authors *Ciop&Kaf*, which identifies all the works in the neighborhood, marks the starting point of the project idea of the itinerary that will be followed by the users, allowing to identify all the works; after which the technological support, and therefore of the app, allows you to 'play' with the works through animation, acquiring info, interacting with the figures but above all where possible animated characters will tell their story by themselves as a sort of avatar. The main function of the app is to transfer information to the user through a sort of game. In addition to obtaining information on the work such as description, title, date of realization and message that the author wants to convey, you have the opportunity to observe and interact with the animation of the graphics of the characters depicted giving the opportunity to the public to animate any element belonging to the work, choosing between form and color what to animate, but above all listening to the story, where possible, by the same characters depicted,

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 11, Ciop&Kaf, B_8 Besacon, *tavola rotonda*, Napoli, 2013, (Immagine Google) | *Ciop&Kaf, B_8 Besacon*, tavola rotonda, *Napoli, 2013, (Google image)*.
Fig. 12. Ciop&Kaf, 148_ *Svuotamento*, Napoli, 2013, (Immagine Google) | *Ciop&Kaf*, 148_ Svuotamento, *Napoli, 2013, (Google image)*.

IN ALTO | *ON TOP*
Fig. 13. Ciop&Kaf, *121_Colloqui*, Napoli, 2012 | *Ciop&Kaf, 121_Colloqui, Napoli, 2012.*

ottenendo così la possibilità di apprendere ed interagire in prima persona con l'opera stretto contatto con il luogo d'origine e tra le persone del posto, includendo qualsiasi fascia d'età. L'immagine campione che segue (fig. 13) racconta la storia di due carcerati. L'analisi grafica in questo caso varia rispetto alle precedenti: le figure pur essendo statiche sono ricche di pathos ed accennano a dei movimenti conferiti dai cerchi riconoscibili dalle teste e dalle curve delle braccia che richiamano il movimento legato al tentativo di fuggire; il fondo nero annulla l'ambiente in cui si trovano gli attori che invece sono colorati (giallo, ciano, rosso e bianco), concentrando su sé stessi l'attenzione. L'analisi del processo che conduce all'animazione verrà affrontata nel successivo capitolo. Ciò incarna perfettamente la natura del movimento artistico, perché riesce a conferire all'opera una veste istituzionale rispettando quelli che sono i valori e le origini della Street Art. L'opera d'arte resta nel suo luogo di nascita: un'idea innovativa che deistituzionalizza il concetto stesso di museo, abbattendone i confini e consentendo la libera fruizione. Inoltre, il progetto risulterà versatile e potrà essere proposto a tutti gli artisti che avranno il piacere di utilizzare l'app per la propria arte. La tecnologia può essere una nuova forma di lettura, fungendo da supporto al disegno e quindi al servizio di questa nuova corrente artistica che sta segnando profondamente il panorama contemporaneo.

Sviluppo progettuale

La reazione spontanea di fronte ad un gesto altrettanto istintivo da parte di Cyop & Kaf ha portato la ricerca a voler applicare la tecnologia a contesti diversi di Street Art[6]. È stato preso il contesto dei Quartieri Spagnoli a titolo di esempio, ma il progetto si dimostra versatile e adattabile a varie circostanze. Nel momento dell'attuazione del progetto si dovrà stabilire un accordo con gli autori delle opere. Il progetto prevede lo sviluppo di un'applicazione per smartphone o tablet che consenta agli utenti di orientarsi all'interno dei Quartieri Spagnoli e di individuare le opere degli street artist. Queste, una volta inquadrate con la fotocamera,

thus obtaining the opportunity to learn and interact in first person with the work close contact with the place of origin and among the locals, including any age group. The following sample image (Fig. 13) tells the story of two prisoners. The graphical analysis in this case varies compared to the previous ones: although the figures are static, they are rich in pathos and hint at the movements conferred by the circles recognizable by the heads and by the curves of the arms that recall the movement linked to the attempt to escape; the black background cancels the environment in which the actors who are colored (yellow, cyan, red and white) are located, focusing attention on themselves. The analysis of the process leading to animation will be addressed in the next chapter. This perfectly embodies the nature of the artistic movement, because it manages to give the work an institutional guise respecting the values and origins of Street Art. The work of art remains in its place of birth: an innovative idea that deinstitutionalizes the concept of museum itself, breaking down its boundaries and allowing free use. In addition, the project will be versatile and can be proposed to all artists who will have the pleasure of using the app for their art. Technology can be a new form of reading, acting as a support for drawing and therefore at the service of this new artistic current that is profoundly marking the contemporary panorama.

Project development

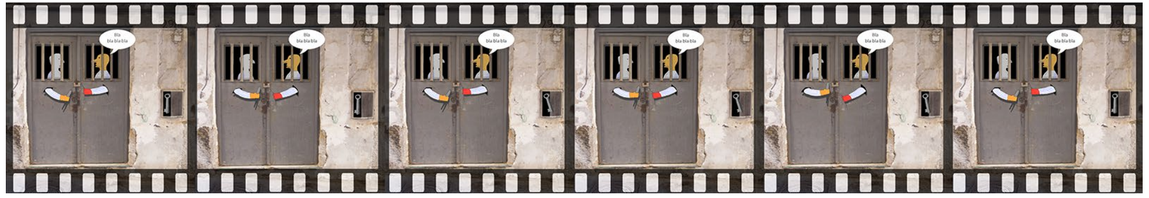
The spontaneous reaction to an equally instinctive gesture by *Cyop&Kaf* led the research to apply technology to different contexts of Street Art[6]. The context of the *Quartieri spagnoli* was taken as an example, but the project is versatile and adaptable to various circumstances. When implementing the project, an agreement must be established with the authors of the works. The project involves the development of an application for smartphones or tablets that allows users to orient themselves within the *Quartieri Spagnoli* and to identify the works of street artists. These, once framed

[6] Gwilt, I. (2018); Johnston, L., et al., (2020).

prenderanno vita per mezzo della realtà aumentata. Il progetto si articola in più fasi: la prima consiste nello strutturare una mappa virtuale - basata sulle linee guida fornite dai writers - attraverso l'uso di un software GIS che permette di sovrapporre alla mappa vettoriale dei Quartieri Spagnoli le informazioni relative ai diversi hotspots (interventi puntuali dei writers). Selezionando una delle opere sulla mappa, l'utente può avere accesso alle informazioni relative alle tecniche utilizzate, allo studio geometrico dei tratti e ai messaggi espressi dagli autori. Uno dei punti di forza delle mappe vettoriali in GIS è quello di fornire sia le indicazioni sul luogo preciso degli interventi, sia di aggiungere contenuti su layer differenti che possono essere attivati o meno dell'utente. La seconda fase è costituita dal rilievo fotografico degli interventi e l'analisi geometrica degli stessi. Le fotografie costituiscono il database inserito all'interno della mappa informativa e sono necessarie per il corretto funzionamento dell'applicazione. La terza fase prevede l'utilizzo della tool Grease Pencil[7] del software open source Blender 3D che nella sua versione più recente (dalla 2.80 in poi) permette di sfruttare al meglio uno strumento di disegno inizialmente impiegato solo per delle annotazioni temporanee all'interno dello spazio tridimensionale. Grease Pencil permette di disegnare (con l'ausilio di una tavoletta grafica) direttamente nello spazio 3D e su diversi piani di riferimento: il modo in cui la tool permette di disegnare nello spazio si avvicina molto alla Street Art perché i tratti del disegno virtuale possono essere eseguiti direttamente sulle diverse facce di un oggetto tridimensionale, proprio come se si disegnasse sulle superfici verticali di un edificio. Le fotografie delle opere, utilizzate come riferimento all'interno della scena di Blender 3D, permettono la precisa riproduzione vettoriale dei disegni: nel caso preso in esempio (fig. 14) i volti dei due personaggi sono stati disegnati su di un piano arretrato rispetto al piano del portone ed allo stesso modo le braccia che passano al di là delle sbarre, sono state disegnate su di un piano antistante. In questo modo i diversi livelli di profondità del disegno permettono una maggiore accuratezza durante la fase successiva che riguarda l'anima-

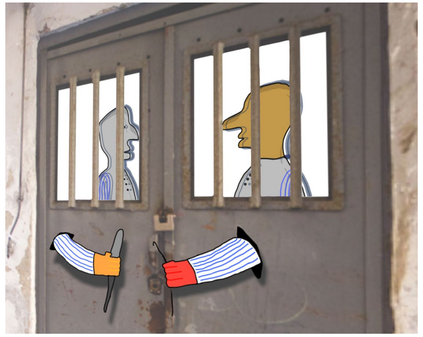
with the camera, will be animated by means of augmented reality. The project is divided into several phases: the first consists of structuring a virtual map - based on the guidelines provided by the writers - through the use of a GIS software that allows the information relating to the different hotspots to be superimposed on the vector map of the *Quartieri Spagnoli* (punctual interventions by writers). By selecting one of the works on the map, the user can have access to information relating to the techniques used, the geometric study of the features and the messages expressed by the authors. One of the advantages of vector maps in GIS is to provide both indications on the precise place of the interventions, and to add content on different layers that can be displayed or not by the user. The second phase consists of the photographic survey of the interventions and their geometric analysis. The photographs constitute the dataset inserted within the information map and are necessary for the correct functioning of the application. The third phase involves the use of the Grease Pencil tool[7] within Blender 3D which in its most recent release (from 2.80 onwards) allows to use a drawing tool initially used only for temporary annotations in the three-dimensional space. Grease Pencil allows to sketch (with the help of a graphics tablet) directly in the 3D space and on different reference planes: the way the tool allows to draw in space is very close to Street Art because the strokes of the virtual sketch can be performed directly on the different faces of a three-dimensional object, just like the writer draws on the vertical surfaces of a building. The photographs of the works, used as a reference within the Blender 3D scene, allow the precise vector reproduction of the drawings: in the case taken as an example (fig. 14) the faces of the two characters were drawn on a plane set back from the level of the door and in the same way the arms that pass beyond the bars, have been drawn on a front plane. In this way, the different levels of depth of the sketch allow greater accuracy during the next phase concerning the animation of the drawings. The fourth

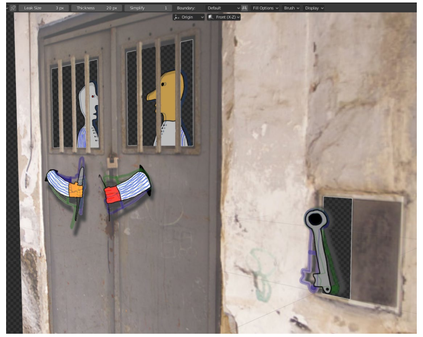
[7] Leung, J., Lara, D. (2015).



IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 14. Processo di costruzione del disegno vettoriale: dall'immagine della porta senza il murales (realizzata con tecniche di fotoritocco) fino alla rappresentazione delle varie parti dell'opera. La prima fase ha previsto il disegno dei contorni, la seconda l'aggiunta dei colori. Da notare che le parti sono distinte e poste su livelli diversi di profondità. Elaborazione grafica di Maurizio Perticarini (in alto) | *Vector drawing construction process: from the image of the door without the murals (made with photo editing techniques) to the representation of the various parts of the work. The first phase involved the design of the contours, the second the addition of colors. Note that the parts are distinct and placed on different levels of depth. Graphic elaboration by Maurizio Perticarini (on top).*
Fig. 15. Sequenza di alcuni frame dell'animazione. Elaborazione grafica di Maurizio Perticarini (in basso) | *Sequence of some animation frames. Graphic elaboration of Maurizio Perticarini (on bottom).*

zione dei disegni. La quarta fase è appunto l'animazione dei disegni: la tool permette di disegnare fotogramma per fotogramma seguendo una timeline e creando dei loops animati; nel caso preso in esempio, le due braccia dei personaggi sono state ruotate in modo da simulare il tentativo di scasso; i due personaggi compiono invece un movimento di traslazione orizzontale accompagnando il movimento delle braccia. In uno dei due personaggi è stato simulato il movimento delle labbra per permettere la narrazione della storia che simboleggia il graffito. La chiave appesa al muro, poco distante dalla porta della 'prigione', compie invece un movimento oscillatorio (fig. 15). Uno dei punti di forza della tool è quello di permettere l'aggiunta di effetti in post produzione alle phase is precisely the animation of the drawings: the tool allows to draw frame by frame following a timeline and creating animated loops; in the case taken as an example, the two arms of the characters have been rotated in order to simulate the attempted break-in; the two characters instead perform a horizontal translation movement accompanying the movement of the arms. In one of the two characters the movement of the lips was simulated to allow the narration of the story that symbolizes graffiti. The key hanging on the wall, not far from the 'prison' door, makes an oscillating movement (fig. 15). One of the advantages of the tool is that it allows the addition of post-production effects to the





animazioni: nell'esempio sono state aggiunte le ombre portate e proiettate dei personaggi (fig. 16). Le ombre proiettate, grazie alla loro trasparenza, lasciano intravedere le asperità delle superfici retrostanti e rendono il disegno virtuale perfettamente integrato con la realtà circostante. La quinta fase del progetto prevede l'esportazione dei disegni e dei loops animati all'interno del software Unity che, con l'impiego di AR Foundation (un pacchetto contenente MonoBehaviours e API per gestire tutto ciò che riguarda la realtà aumentata), consente di sviluppare un'applicazione per dispositivi mobili in grado di proiettare le animazioni sullo schermo di uno smartphone o tablet. Le fotografie zenitali che in precedenza sono servite per riprodurre i disegni vettoriali, sono ora caricate all'interno di un database di riferimento e diventano i marker sui quali si sovrapporranno le animazioni virtuali. Una volta inquadrata con la fotocamera del dispositivo una delle opere dei writers, essa trova nel database il suo corrispettivo marker. Il sistema di riconoscimento cattura l'immagine reale dell'opera e proietta su schermo l'animazione animations: in the example the drop and the projected shadows of the characters have been added (fig. 16). The projected shadows, thanks to their transparency, allow the roughness of the surfaces to show through and make the virtual design perfectly integrated with the surrounding reality. The fifth phase of the project involves the export of sketches and animated loops into the Unity software which, with the use of AR Foundation (a package containing Mono Behaviours and API to manage everything related to augmented reality), allows to develop an application for mobile devices capable of projecting animations on the screen of a smartphone or tablet. The zenith photographs that previously served to reproduce the vector drawings, are now loaded into a reference dataset and become the markers on which the virtual animations will overlap. Once framed one of the writers' works with the camera, it finds its corresponding marker in the dataset. The recognition system captures the real image of the work and projects

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 16. Grease Pencil in Blender 3d, effetti e ombre postprodotti. Elaborazione grafica di Maurizio Perticarini (a sinistra) | *Grease Pencil in Blender 3d, post-produced effects and shadows. Graphic elaboration of Maurizio Perticarini (on the left).*
Fig. 17. L'animazione mostrata dallo smarthphone. Elaborazione grafica di Maurizio Perticarini (a destra) | *Animation displayed on smartphone. Graphic elaboration of Maurizio Perticarini (on the right).*

IN ALTO | *ON TOP*
Fig. 18. Cyop&Kaf, Dedica inedita per Ivan, Napoli, 2019 | *Cyop&Kaf, Unpublished dedication for Ivan, Naples, 2019.*

corrispondente. Nell'immagine si può notare il dinamismo dai fotogrammi precedente e successivo in verde e in blu (fig. 17). Il progetto ha come obbiettivo il rendere facile e intuitiva la mobilità all'interno dei Quartieri Spagnoli (solo a titolo di esempio); stabilire nuove connessioni e nuovi flussi all'interno del tessuto urbano ed immergere i fruitori in una realtà mista ricca di contenuti che esalta il valore sociale e culturale della Street Art.

Conclusioni

Il tema proposto si concentra sull'analisi e l'identificazione delle principali linee guida delle opere di Street Art, in questo caso di *Cyop&Kaf* e poi sui linguaggi grafici da loro usati nella costruzione illusoria del movimento, associando l'utilizzo della realtà aumentata e delle nuove tecnologie a supporto del disegno. Per l'esame di questi lavori è stato utilizzato il metodo di analisi grafica, che ha messo in luce l'essenziale e le linee di forza che compongono le loro opere grafiche. Tutto ciò cerca di dare una forma concreta al nuovo concetto di inclusione e rigenerazione culturale, consentendo un facile accesso ad una fascia più ampia di fruitori. Inoltre, il concetto di nuovo ed inclusivo, valuta nuovi percorsi, mirando ad un messaggio semplice e di facile comprensione in linea con i contenuti proiettando tutto verso una concreta rigenerazione culturale (fig. 18).

the corresponding animation onto the screen. In the image, the dynamism represented by the previous and next frames in green and blue (fig. 17). The aim of the project is to make mobility within the *Quartieri Spagnoli* easy and intuitive (for example only); establish new connections and new flows within the urban fabric and immerse users in a mixed reality rich in content that enhances the social and cultural value of Street Art.

Conclusions

The proposed theme focuses on the analysis and identification of the main guidelines of the Street Art works, in this case of Cyop&Kaf and then on the graphic languages used by them in the illusory construction of the movement, associating the use of augmented reality and new technologies to support drawing. For the examination of these works, the graphic analysis method was used, which highlighted the essentials and the lines of force that make up their graphic works. All this tries to give a concrete form to the new concept of cultural inclusion and regeneration, allowing easy access to a wider range of users. Furthermore, the concept of new and inclusive evaluates new paths, aiming for a simple and easy to understand message in line with the contents, projecting everything towards a concrete cultural regeneration (fig. 18).

Bibliografia – Sitografia
References – Webography

Arnheim, R. (1962). *Arte e percezione visiva*. Milano: Feltrinelli.

Bierman, B. C. (2018). *Augmented reality, art, and public space*. doi: 10.1145/3214745.3214747.

Cooper, M., Chalfant, H. (1984). *Subway Art*, London: Thames & Hudson.

cyop&kaf (2009), Retrieved May 25, 2020 from https://www.facebook.com/cyopkaf/.

cyop&kaf (2009), *public,* Retrieved May 25, 2020 from http://www.cyopekaf.org/public/.

Dogheria, D. (2015). *Street Art*, Firenze: Giunti.

Danysz, M. (2016). *Street art anthology*, Barcellona: Promopress.

Falcidieno, M. L. (2006). *Parola disegno segno. Comunicare per immagini. Segno, significato, metodo*. Firenze: Alinea.

Falcidieno, M. L. (2008). *Il ruolo del disegno nella comunicazione*. Firenze: Alinea.

Garofalo, V. (2019). *Rappresentazioni nella città. Arte urbana a Palermo*. Palermo: 40due Edizioni.

Gwilt, I. (2018). *Augmented Reality Graffiti and Street Art*', pp. 227–236. doi: 10.1007/978-3-319-69932-5_12.

Johnston, L., Galloway, R., Trench, J. J. , Poyade, M., Tromp, J., Hoang, T. M. (2020). *Augmented reality at heritage sites*, pp. 101–119. doi: 10.1002/9781119654674.ch7.

Leung, J., Lara, D. (2015). *Grease pencil: integrating animated freehand drawings into 3D production environments*. doi: 10.1145/2820903.2820924.

Quotidiano di Puglia (2020), Retrieved May 25, 2020 from https://www.quotidianodipuglia.it/foto/foto-1606452.html#&gid=1606452&pid=1.

Valeria, M. (2019). (a cura di). *Sovrastrutture. Suono del presente, proiezione del futuro*. Napoli: La scuola di Pitagora.

Mattanza, A., Versteeg, C. (2017). *Street art. 20 grandi artisti si raccontano*. Vercelli: White star.

Zerlenga, O. (2007). *Dalla grafica all'infografica*. Foggia: G. Grenzi.

Marco Vitruvio Pollione. De Architectura. A cura di Gros, P, Einaudi editore: Torino 1997.

13 Ornamento e graffiti. Superfici empatiche nell'era dell'immagine condivisa
Ornament and graffiti. Empathic surfaces in the age of image sharing

Francesca Olivieri, Gian Marco De Vitis

Abstract
Tra le tendenze decorative architettoniche contemporanee e la forma artistica dei graffiti è possibile riscontrare rilevanti somiglianze sia per come essi comunicano attivamente con il loro osservatore, sia per come sono sottoposti ad un ulteriore processo di comunicazione passiva.
Oltre a condividere il *medium* (la superficie della facciata architettonica) le somiglianze tra ornamento e graffito sono basate sia sulla forma, definita da un alto grado di *flatness*, che sulla reazione che essa suscita nel soggetto osservante, cioè l'*affect*.
Il rapporto con il pubblico e le sue modalità di percezione dei graffiti e degli ornamenti architettonici influenzano anche quella dinamica comunicativa definita «passiva», ovvero la produzione e diffusione di immagini che nell'«era della condivisione» è diventata quanto mai preminente sebbene operata a livello principalmente amatoriale. Difatti tale comunicazione avviene, ad oggi, principalmente mediante *smartphone* e *social network*. Supporti, a loro volta caratterizzati dalla flatness di uno schermo e l'*affect* della condivisione, sui quali abbondano le immagini di ornamenti e graffiti.
È dunque attuale e rilevante interrogarsi sia sulle ragioni di tale convergenza di caratteristiche fra il soggetto e la modalità di rappresentazione, sia su come l'architettura possa reagire a questo impatto mediatico così interessato non più tanto alle sue caratteristiche formali, funzionali o strutturali, ma quelle più superficiali, pubbliche ed espressive.

Parole chiave
Ornamento; Superficie; Social Network; Rappresentazione.

Abstract
It is possible to find important similarities between contemporary architectural decorative trends and the artistic form of graffiti: first of all for the way they actively communicate with their observer, but also for how they are subjected to a further passive communication process.
They not only share the medium (the surface of architectural façades), similarities between ornament and graffiti base on the form, defined by a high level of flatness, and on the reaction it causes in the observing subject, the *affect*.
The relationship with the public, as well as the perception modalities of graffiti and architectural ornaments, influence that communicative dynamic already defined "passive", that image production and diffusion process that in the "age of sharing" became so preeminent, even if it is mostly lead at an amateur level. Indeed, nowadays, such communication takes mainly place through smartphones and social networks like Instagram. Supports (characterized in their turn by the flatness of a screen and the affect of sharing) that abound with images of ornaments and graffiti.
It is therefore important to try to understand the reasons of the concurrence between the features of the subject and the modality of its representation; as well as it is interesting to ask ourselves how architecture can react to this media impact interested not in its formal, functional and structural characteristics, but in its more public, surface and expressive qualities.

Keywords
Ornament; Surface, Social Network; Representation.

Introduzione

Nel panorama urbano di Los Angeles, separati sulla *Melrose Avenue* da poco meno di un chilometro di distanza, due muri dipinti spiccano per la loro esuberanza. Colorati entrambi di un piatto rosa *shocking*, hanno a ben vedere un effetto emozionale non trascurabile nei confronti dei loro spettatori.

Si tratta del murales di Colette Miller (fig. 1) e della facciata del Paul Smith Store (fig. 2), di fronte ai quali è spesso possibile trovare gruppetti di visitatori che attendono il loro turno per scattare un *selfie* e prontamente pubblicarlo sui più vari *social network*.

È infatti ormai incalcolabile il numero di scatti che quotidianamente popola la rete e che presenta come sfondo brani di architettura, come di Street Art (figg. 3-4), dotati di quell'*appeal* fotografico, altrimenti detto «Instagrammabilità», in grado di generare vere e proprie code di fronte alle superfici che ne sono dotate. Ad oggi non è nemmeno impensabile trovare alcune di queste superfici transennate e presidiate, poichè dedicate solamente a figure di spicco del panorama *social*-mediatico (è il caso di un graffito situato a pochi metri dalle ali di Miller, accessibile solamente a utenti Instagram «verificati» e aventi più di 20.000 *follower*).

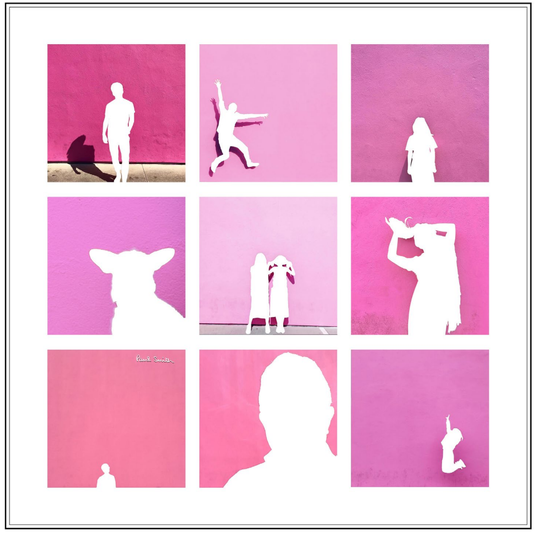
Ma quei due muri rosa – l'uno opera di Street Art e l'altro facciata architettonica decorata – pur essendo tanto differenti per loro stessa natura e ragione generativa, sono tra loro comparabili sotto molteplici aspetti. Difatti se da un lato essi sono dotati di una estrema efficacia comunicativa che diremo «passiva», ovvero sono gli oggetti rappresentati nell'era della comunicazione per immagini; dall'altro sono capaci di mettere in atto una comunicazione «attiva» nella quale occupano la posizione di soggetti rappresentanti un dato messaggio, sia esso architettonico o artistico. È in forza di quest' ultimo aspetto che si introduce una riflessione a proposito dell'ornamento architettonico, da sempre mezzo privilegiato per l'espressione della poetica dell'architetto, dunque sede della capacità comunicativa dell'architettura stessa: proprio questa capacità comunicativa ci consente di parlare di graffito in termini di *ornamento urbano*. Il fenomeno dei graffiti quindi, se osservato non solo dal punto di vista della loro genesi artistica, ma anche e soprattutto del loro ruolo comunicativo – talvolta come soggetto rappresentante, talvolta come oggetto rappresentato – può fornire degli strumenti interessanti per indagare le tendenze decorative nell'architettura contemporanea; nella misura in cui essa sta facendo tesoro di un'esperienza tanto extra-architettonica quanto intrinsecamente ornamentale poiché comunicativa come quella dei graffiti, assimilandone il *medium* (la superficie muraria) e le caratteristiche (*flatness* e *affect*), così come l'efficacia della loro comunicabilità nell'era della condivisione.

Introduction

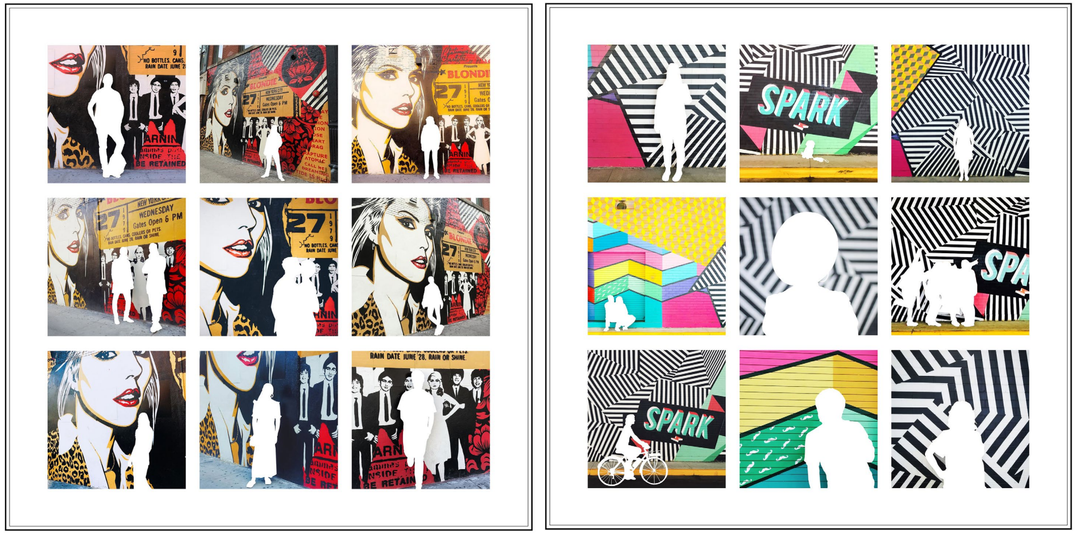
In the urban panorama of Los Angeles, on Melrose Avenue, distant from each other a little less than a kilometer, two painted walls stand out because of their exuberance. Both of them plainly colored in a shocking pink, they have, by good reason, a not negligible emotional effect on their spectators. We are talking about the mural by Colette Miller (fig. 1) and the façade of the Paul Smith Store (fig. 2). In front of them it is not uncommon to find small groups of visitors waiting for their turn to take a selfie and share it on their various social networks.

Indeed it is impossible to count the high number of clicks that overcrowd the web, showing as a backstage pieces of architecture, as well as of Street Art (figs. 3-4), gifted with a special photographic appeal: the so-called "instagrammability", that can produce actual queues in front of the surfaces provided with it. Nowadays it is not inconceivable to find out that some of that surfaces are enclosed by barriers and controlled, because they are committed just to the view and the clicks of leading people in the social-media environment (it is the case of a graffiti very close to the wings of Miller, accessible just by "verified" Instagram users that have more than 20.000 followers).

But even if those pink walls – a Street Art work and a decorated architectural façade – are so different from each other because of their own nature and genetic reason, they are comparable under many other points of view. Indeed, on one hand both of them have a high communicative efficacy that we'll call "passive", that is they are the represented objects in the era of communication by images; on the other both of them can enact an "active" communication in which they are the subjects that represents a given message, be it architectural or artistic. By virtue of this feature it is possible to introduce a consideration about architectural ornament, historically the tool preferred by architect to express their poetic, therefore the seat of the communicative ability of architecture itself: that communicative ability that allows us to intend graffiti as urban ornaments. If we look at graffiti from the perspective of their artistic genesis, but most of all of their communicative role – be it as representing subject or as represented object – we can get interesting instruments to examine decorative tendencies in contemporary architecture; since it is treasuring an experience that is extra-architectural and deeply ornamental and communicative, just like the graffiti one, absorbing its *medium* (the wall surface) and its features (flatness and affect), as well as the efficacy of their communicability in the age of sharing.



IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 1. Colette Miller Wings Mural, Los Angeles, in alcune delle sue rappresentazioni di Instagram. Elaborazione grafica degli autori | *Colette Miller Wings Mural, Los Angeles, in some of its Instagram representations. Graphical elaboration of the authors.*
Fig. 2. Paul Smith Store, Los Angeles, in alcune delle sue rappresentazioni di Instagram. Elaborazione grafica degli autori | *Paul Smith Store, Los Angeles, in some of its Instagram representations. Graphical elaboration of the authors.*



IN ALTO | *ON TOP.*
Fig. 3. Shephard Fairey Blondie Mural, New York, in alcune delle sue rappresentazioni di Instagram. Elaborazione grafica degli autori | *Shephard Fairey Blondie Mural, New York, in some of its Instagram representations. Graphical elaboration of the authors.*
Fig. 4. Crystal Wynwood Murals, Crystal City, Virginia, in alcune delle sue rappresentazioni di Instagram. Elaborazione grafica degli autori | *Crystal Wynwood Murals, Crystal City, Virginia, in some of their Instagram representations. Graphical elaboration of the authors.*

Street art e comunicazione

Sin dagli albori della cultura scritta, la parola tracciata sul muro è il risultato di una gestualità legata alla necessità di espressione. Il muro nella sua natura di superficie pubblica, e perciò disponibile alla vista di tutti, si è sempre offerto come supporto adatto alla comunicazione di un'idea personale al prossimo. Basti pensare alle incisioni o alle scritte dipinte sui muri delle domus di Pompei, contenenti spesso messaggi politici quando non espressamente invettivi od osceni. Non dissimili nelle intenzioni all'abitudine ancora oggi diffusa di lasciare dei messaggi del proprio passaggio nei posti più disparati, dai bagni delle autostazioni alle superfici dei monumenti. Questi esempi, che chiameremo con voluta genericità, «iscrizioni murali», sono quindi accomunati in primis dall'intenzione di diffondere un messaggio utilizzando la superficie architettonica come supporto. E ancora prima della parola scritta e della creazione delle città, il gesto del dipingere le pareti di una grotta è probabilmente motivato dall'intenzione di rappresentare stabilmente il mondo in un ambiente collettivo tramite un'attività sociale e comunicativa; attraverso «quel gesto […] il mondo viene *condiviso*»[1].
E ancora, avvicinandoci alla contemporaneità può risultare significativo menzionare l'utilizzo dei muri urbani che fece la pubblicità di inizio XX secolo, che prima ancora di applicarvi un ulteriore superficie, quella cartacea dei manifesti, vi dipingeva sopra direttamente, veicolando un messaggio commerciale molto preciso.
A trarre le proprie ragioni di esistenza da un altrettanto preciso contenuto, sebbene di natura totalmente differente, e dalla precisa volontà di esprimerlo pubblicamente, è stato il fenomeno del muralismo messicano. Inizialmente legato alle istanze della rivoluzione fra il 1910 e il 1930, il movimento ricercava uno strumento altamente narrativo, quando non propriamente pedagogico, che faceva uso di un linguaggio principalmente figurativo per diffondere ideali sociali. La possibilità che l'arte e l'architettura si arricchissero vicendevolmente grazie alla pittura murale era, d'altronde, opinione diffusa nei primi decenni del secolo, come denota l'appello del pittore Mario Sironi ai suoi contemporanei di abbandonare le tele per tornare a dipingere sui muri, per un «rinnovamento dell'architettura alla quale la decoratività pittorica porterà un calore profondo, una vitalità affascinante e meravigliosa, [ed un] rinnovamento della pittura rinsanguata da nuovi principi costruttivi volti a rendere espressive e significative le grandi superfici murali»[2]. Sulla base di ragioni e contenuti di queste immagini dirette al vasto pubblico delle città, Jean Baudrillard opera una distinzione significativa

Street Art and communication

Since the dawn of written culture, the word traced on a wall is the result of a need to express something. Since the wall is a public surface it can be seen by everyone and it has always been intended as the perfect support to express a personal idea to someone else.
Suffice it to think to the engravings and writings on the walls of the houses in Pompei, often containing political messages, as well as injurious and obscene ones. All examples very similar, at least in the intentions, to the still nowadays diffused habit to leave messages on the most varied places: from the toilets of the service station up to the stones of the monuments. These examples, that we will call with intended generality "mural inscriptions", are therefore comparable by the purpose to broadcast a message using the architectural surface as a support. And further before the invention of writing and the construction of the first city, to paint the walls of a cave was a gesture derived from the purpose to permanently represent the world in a collective *milieu* through a social and communicative activity; through "that gesture […] the world is shared"[1].
And again, moving closer to our time, it can be interesting to mention the use of urban walls made by advertisers to show their commercials at the beginning of XX century: they didn't used posters, to write directly on the walls was much preferred. The phenomenon of mexican muralism is rooted in these same reasons: sharing a message, although with a very different content, as much publicly as possible. Related, at its beginning, to the instances of the revolution since 1910 up to the '30s, the movement looked for a highly narrative tool, if not actually pedagogical, that could take advantage of a figurative language to share social ideals. After all the idea that art and architecture could mutually enrich each other through mural painting was a very diffused opinion during the first decades of the last century, as it is clear in the appeal of the painter Mario Sironi to its colleagues to abandon canvas and go back to paint on the walls, in order to obtain a "renewal of architecture, to which pictorial decorativeness will bring a profound warmth, a fascinating and wonderful vitality, [and] a renewal of painting, revived by new construction principles aimed at making large wall surfaces expressive and meaningful"[2]. On the base of the reasons and contents of these images addressed to the wide public of the cities, Jean Baudrillard makes a significant distinction between "*les fresques*

[1] Dal Lago, Giordano (2016), p. 46.

[2] Dall'articolo "Pittura Murale" di M. Sironi in *Popolo d'Italia*, 1 gennaio 1932, cit. in Pontiggia, Elena, *Mario Sironi. La grandezza dell'arte, le tragedie della storia*, Milano: Johan & Levi Editore, 2015, p. 180 | From the article "Pittura Murale" by M. Sironi in Popolo d'Italia, 1 January 1932, as quoted in Pontiggia, Elena. Mario Sironi, La grandezza dell'arte, le tragedie della storia, Milano: Johan & Levi Editore, 2015, p. 180.

fra «*les fresques murales*», «*les City Walls murs peints*» e «*les graffitis*»[3]. Mentre i primi, in modo simile ai murali messicani, sono «opere di gruppi etnici spontanei che decorano i propri muri» con dipinti «centrati su dei temi politici, su un messaggio rivoluzionario» utilizzando un linguaggio «figurativo ed idealista»[4]; i secondi si ispirano all'arte astratta, geometrica o surrealista, sono quindi più avanzati dal punto di vita formale e vengono «dall'alto», sono cioè parte di un'iniziativa sovvenzionata dalla municipalità con l'intenzione di far dono dell'arte alla cittadinanza[5]. Sebbene rappresentino istanze profondamente diverse essi sono accomunati da un certo rispetto nei confronti del loro supporto, l'architettura. Facendo riferimento al fenomeno degli anni '70 a New York, l'autore invece parla dei graffiti come di una pratica del tutto sovversiva, che mira alla distruzione dell'architettura stessa, ricoprendone il corpo, tatuandola. Sono un'«offensiva selvaggia»[6], una sommossa contro «il potere terroristico dei media, dei segni della cultura dominante» rappresentata dalla città. Le iscrizioni create dai graffitisti sono pseudonimi che combattono contro l'anonimato delle città attraverso l'indeterminatezza stessa del loro significato. «È questo vuoto che costituisce la loro forza. E non è un caso se l'offensiva totale sulla forma s'accompagna a una recessione dei contenuti»[7]. Combattono l'egemonia della pubblicità, muro di segni funzionali fatti per essere decodificati, creando immagini senza messaggio.
Difficile dire se al giorno d'oggi permanga la sovversività di quei «*graffitis*» che animavano la definizione di Baudrillard. Lui stesso premette che il movimento si è presto evoluto, perdendo in «violenza» e maturando stili diversi e barocchismi che esprimessero l'appartenenza del *writer* ad una piuttosto che ad un'altra scuola[8].

Rappresentazione attiva e definizione di Ornamento
Visto dunque il legame che unisce il graffito alla necessità di espressione, finanche giungendo alla sovversione totale del sistema e al rifiuto di esprimere un qualsiasi messaggio al di fuori della propria immagine, occorre sottolineare la rilevanza che questa gestualità acquista se osservata non solo dal punto di vista artistico o sociologico, ma specialmente da

[3] Cfr.: Kool Killer ou l'insurrection par les signes, in Baudrillard (1976), pp.118-128.

[4] Baudrillard 2015, p.97.

[5] *Ivi*, p.95.

[6] *Ivi*, p.90.

[7] *Ivi*, p.94.

[8] *Ivi*, p.90.

murales", "*es City Walls murs peints*" and "*les graffitis*"[3]. If the first, likewise mexican murals, are "spontaneous works of ethnic groups that decorate their own walls" with paintings "focused on political topics, on a revolutionary message" using a "idealist and figurative" language[4]; the second developed from abstract art, geometrical or surrealist, therefore they are more advanced from a formal point of view and they comes "from above", in other words they are part of a municipal initiative with the intent to make a gift of art to citizenship[5]. Even if they represent different concepts, they are linked by a sort of respect towards their support, architecture. Dealing instead with the phenomenon that took place in New York during the '70s, the author talks about graffiti as a seditious practice, aimed to destroy architecture itself, covering its body, tattooing it.
They are a "savage offensive"[6], an uprising against "the terroristic power of medias and of the signs of dominant culture" represented by the city. Those inscriptions are pseudonym fighting against the anonymity of the cities through the indefiniteness of their own meaning. "That void constitutes their strength. And it's no coincidence that the total offensive comes with the withdrawal of meanings"[7]. They fight the dominance of commercials, walls of functional signs that must me decoded, by creating message-less images.
It is hard to say if nowadays some of that spirit of rebellion that animated the "*graffitis*" description of Baudrillard is still present. He himself advanced that the movement evolved very rapidly, losing in "violence" and reaching different and baroque styles, dividing in several schools[8].

Active representation and definition of Ornament
Seen the connection between graffiti and the need of expression, considered also its possibility to refuse any kind of expression of a message except its own image, it's now relevant to underline the importance that this gesture has not only in artistic or sociological sense, but particularly in the architectural one. Also in architecture

quello architettonico. Anche in architettura «rappresentare» significa «comunicare» e questo vale sia per tutto ciò che riguarda la comunicazione di un progetto o di un edificio costruito attraverso disegni o fotografie sia, ed in particolare, per quella porzione della disciplina architettonica che è da sempre storicamente al centro del sistema comunicativo uomo-edificio: l'ornamentazione. Non è un caso quindi che nel trattare di graffiti venga più volte scomodato il termine «ornamento»[9], o viceversa che si accosti al «crimine» dell'ornamentazione, quello altrettanto degenerante dell'«imbrattare i muri»[10].
Gli argomenti a supporto di questa identità sono molteplici: in primis graffiti e ornamenti condividono l'ubicazione (la facciata, la pelle dell'architettura) e la loro stessa natura di elementi aggiuntivi, ma soprattutto esiste una corrispondenza dal punto di vista rappresentativo e comunicativo. Già una traccia di queste ragioni possiamo trovarla nelle origini etimologiche della parola: il termine in lingua inglese «graffiti» ha un'etimologia legata fortemente all'italiano «graffiato», che indica un atto di rimozione[11]. La necessità di un supporto architettonico è quindi insita nella natura stessa del graffito, come lo è nella natura dell'ornamento. Ma la parola ha un debito anche nei confronti del termine greco «graphein» che significa «scrivere, disegnare» – gesto rappresentativo e comunicativo per eccellenza.
In un sistema di comunicazione base esiste un «mittente» che, per comunicare un «messaggio» ad un «destinatario», lo codifica in un «segnale» che trasmetterà mediante un canale o un «supporto». Nel sistema di comunicazione architettonico è chiaro che il mittente sarà l'architetto, il messaggio la sua idea di architettura, la sua poetica, il destinatario un qualunque fruitore della sua architettura, il supporto l'architettura stessa. Il segnale nel quale il messaggio è sintetizzato ed espresso prenderà le forme dell'ornamento. Lasciando immutati il supporto e il destinatario di questa dinamica, variando solo il mittente dall'architetto allo *street artist*, automaticamente il segnale si aggiorna, muta nome da «ornamento» a «graffito», ma il suo rapporto con gli altri elementi comunicativi e l'essenza stessa del segnale rimangono evidentemente gli stessi (fig. 5)[12].

"to represent" means "to communicate", with reference, of course, to all that concerns the communication of a project or a building through drawings and pictures, but especially referring to that part of architecture that has always been the center of the man-building communicative system: ornament. Therefore, dealing with graffiti, not by chance the term "ornament" is so often brought in the discussion[9], or, viceversa, it's not uncommon to compare to the "crime" of ornamentation the one of "smearing the walls"[10].
There are many arguments that can support the equivalence between ornament and graffiti: *in primis* they share their location (the façade, the skin of architecture) and their nature of additional elements; but above all there is a similarity from the representative and communicative point of view.
A trace can be found in the etymology of the word: the English term "graffiti" is strictly connected to the Italian "*graffiato*" (scratched), that suggests an act of removal from a surface[11]: to need an architectural support is innate in graffiti's own nature, as well as it is in the nature of ornament. But the word owes also a debt to the Greek "*graphein*", that means "to write" or "to draw" - the representative and communicative gesture *par excellence*. In a basic communication system there is an "issuer" that, in order to communicate a "message" to a "recipient", codifies it in a "signal" that will be transmitted through a channel or on a "support". In the architectural communicative system it is clear that the issuer is the architect, the message his idea, his poetic, the recipient any visitor of his architecture, the support the architecture itself. So that the signal in which the message in summarized and expressed will take the form of the ornament. Leaving the support and the issuer unchanged, varying just the issuer from the architect to the street artist, the signal will automatically update, it changes its name from "ornament" to "graffiti", but its relationship with the other elements and its own essence will not change (fig. 5)[12]. Of course during history messages carried by ornaments have been of the

[9] Rafel Schacter, nel parlare di graffiti, argomenta questa identità parlando di vera e propria «ornamentazione urbana», finanche definendo gli artisti proposti nella sua trattazione «insurgent architects». Cfr Schacter 2014, p.XXV,12 | *Talking about graffiti Rafel Schacter energetically highlights their equivalence with ornament. He writes about «urban ornamentation», defining the street artists he wrote about as «insurgent architects» Cfr Schacter 2014, p.XXV,12.*

[10] Cfr.: Loos, Adolf. Ornamento e delitto. *Parole nel vuoto*. Milano: Adelphi 1972, pp. 217-18. Ed. it. di *Ornament und Verbrechen*. Vienna: 1908 | *Loos 1972, p. 218 Loos, Adolf. Ornamento e delitto.* In Parole nel vuoto. *Milano: Adelphi 1972, pp. 217-18. Ed. it. of* Ornament und Verbrechen. *Vienna: 1908.*

[11] Esempio per eccellenza di ornamenti «graffiati» sono le facciate a sgraffito. Questo genere decorativo, bidimensionale e a-tettonico, si caratterizza per l'incisione di giganteschi motivi decorativi su superfici a stucco; la facciata a sgraffito «può essere intesa come un disegno [...] una rappresentazione lineare di un ornamento applicato alla pelle dell'edificio» cit. Payne, Alina. *Wrapped in fabric: florentine facades, mediterranean textiles, and a-tectonic ornament in the Renaissance*, p. 274 in Necipoğlu Payne 2016, pp. 274-289 | *An example par excellence of «scratched» ornaments are the so-called sgraffito façades. This two-dimensional and a-tectonic decorative style is characterized by the engraving of gigantic decorative motifs on the stucco surface; the sgraffito façade «could be read as a drawing [...] a linear representation of ornament applied to the skin of the building», cit. Payne, Alina.* Wrapped in fabric: florentine facades, mediterranean textiles, and a-tectonic ornament in the renaissance, *p. 274 in Necipoğlu Payne 2016, pp. 274-289.*

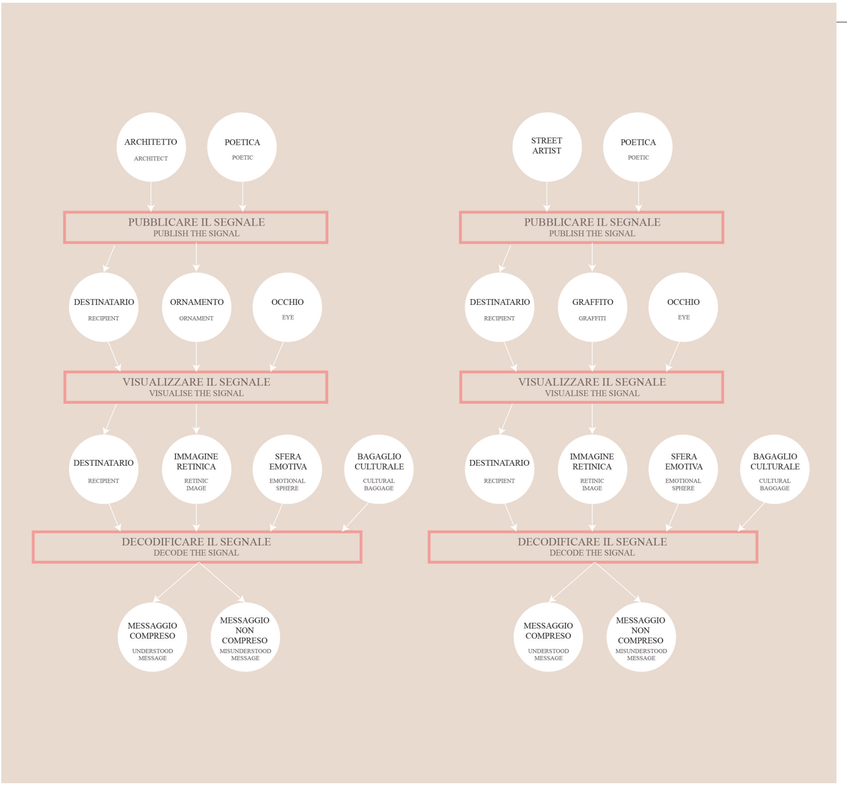
[12] Per analizzare le dinamiche rappresentativo-comunicative ci siamo avvalsi dello strumento delle reti di Petri, grafici che utilizzano due tipi di nodi, definiti «posti» e «transizioni». Ai primi, rappresentati da cerchi, corrispondono tutte le entità materiali e immateriali che prendono parte al processo illustrato. Le seconde sono le operazioni, implicite o esplicite, attraverso cui tale processo si articola. Ponendo dunque in relazione posti e transizioni (mai tra loro due posti o due relazioni) l'illustrazione esplicita chiaramente le entità necessarie/sufficienti ad effettuare un'operazione e quelle che da tale operazione vengono generate. Per approfondimenti cfr. Peterson, James Lyle. *Petri Net Theory and the Modeling of Systems*. Upper Saddle River (NJ): Prentice Hall, 1981. A proposito, invece, degli elementi che costituiscono una dinamica comunicativa si faccia riferimento a Eco, Umberto. *La struttura assente, la ricerca semiotica ed il metodo strutturale*, Milano: La nave di Teseo, 2016, pp. 51-69, in particolare p. 56 | *In order to analyze the representative-communicative dynamics we used the tool of the Petri nets, graphs that use two types of nodes, called «posts» and «transitions». The former, represented here by circles, correspond to all the material and immaterial entities that take part in the illustrated process. The latter are the operations, implicit or explicit, through which this process is articulated. Putting places and transitions in relation (never between them two places or two relations) the illustration clearly explains the entities necessary/sufficient to carry out an operation and those that are generated from this operation. For further information cfr. Peterson, James Lyle.* Petri Net Theory and the Modeling of Systems. *Upper Saddle River (NJ): Prentice Hall: 1981. Dealing, instead, with the elements that constitutes a communicative dynamic please cfr. Eco, Umberto.* La struttura assente, la ricerca semiotica ed il metodo strutturale, *Milano: La nave di Teseo, 2016, pp. 51-69, especially p. 56.*

Certo nel corso della storia i messaggi veicolati dagli ornamenti sono stati di natura estremamente variabile, procedendo, potremmo dire, da una tipologia estremamente aderente alla realtà ad una decisamente più concettuale. Si prenda, ad esempio, l'insieme degli *ornamenta* dell'architettura classica greca e romana. La colonna, di per sé tanto struttura quanto ornamento[13], con i suoi elementi era il segnale di un messaggio statico, dello scarico dei pesi, in un rapporto di dichiarata dipendenza e ispirazione alla struttura portante del corpo umano, e già dai nomi dei suoi componenti era evidente tale derivazione antropomorfa: dal greco *basis* che significa sia «base» che «piede», al capitello, che nel nome ancora oggi richiama la testa di un uomo[14].
A seguito di un lungo silenzio sul tema decorativo, gli autori rinascimentali, da Francesco Di Giorgio a Palladio, riscoprirono la tematica ornamentale e ne promossero uno sviluppo senza eguali. Ancora, tramite Vitruvio, essi leggevano negli *ornamenta* gli stessi messaggi strutturali, ancora li vedevano come elementi nelle mani dell'architetto a sua disposizione per far comunicare la propria architettura con i suoi visitatori. Ma quegli stessi messaggi si facevano più metaforici della diretta similitudine col corpo umano: dall'assomigliare ad un uomo la colonna passò a comportarsi come un uomo. Così l'entasi era la manifestazione dello sforzo della colonna a portare il peso, così i tori e le scozie alla base rappresentavano fibre muscolari schiacciate dal peso. Il messaggio dell'ornamento non era più il corpo, ma il suo funzionamento[15].
Presto il vocabolario ornamentale rinascimentale sfociò nel manierismo, nell'utilizzare gli ornamenti per significare sempre nuove sensazioni e concetti, in un continuo altalenare dell'estro dell'architetto tra il rigore degli *exempla* degli antichi e la *licentia* della propria smania rappresentativa e comunicativa. Il barocco fu in questo senso periodo di maggior «smodatezza» per eccellenza; allontanando gli architetti da most various natures. One could say that they proceeded from a typology that was extremely close-fitting to reality to another more conceptual. Take for example the wholething of the *ornamenta* of Greek and Roman classical architecture. The column, that is at the same time structure and ornament[13], was the signal of a static message in a relationship of declared inspiration from the supporting structure of human body; this anthropomorphic origin is even more clear if we analyze the names of some elements of a column: the base is the Greek *basis*, that means "foot", and the capital is the Latin *caput*, that means "head"[14].
After a long silence on the decorative theme, the Renaissance authors, from Francesco Di Giorgio to Palladio, rediscovered the ornamental issue and promoted its development with revived strength.
Studying Vitruvius, they still read the same structural messages in the ornaments, they still saw them as elements in the hands of the architect at his disposal to make their architecture communicate with its visitors.
But those same messages became more metaphorical: from resembling a man the column began to behave like a man. So the entasis was the manifestation of the effort of the column to carry the weight, so the *torus* and the *scotia* of the base represented muscle fibers crushed by the weight. The message of the ornament was no longer the body, but its functioning[15].
Soon the Renaissance ornamental vocabulary resulted in mannerism, in using ornaments to represent new sensations and concepts, in a continuous fluctuation of the architect's inspiration between the rigor of the *exempla* of the ancients and the *licentia* of the representative and communicative craving. In this sense, Baroque was the period of the "excess" *par excellence*: architects moved away from the intellectual ornamentation, whose messages needed, to be deciphered, a cultural background within the reach of a few; they preferred an ornament that communicated through its forms, its volutes and its colors, directly conversing with the emotional sphere of the observer.

[13] «E volendo dare una definizione della colonna, forse sarà giusto dir che è una parte salda e stabile del muro inalzata perpendicolarmente da terra fino alla sommità dell'edificio per sostenere la copertura.» Alberti, Leon Battista. L'architettura. Milano: Il Polifilo, 1989. Ed. critica moderna a cura di G. Orlandi di *De re aedificatoria*, p.39 «In tutta l'Architettura l'ornamento fondamentale è costituito senza dubbio dalle colonne.» *ibidem*, p. 207 | *"If we want to find the proper definition of a coloumn , i will be procabably right to sat that it is a firm and solid part of a wall perpendicularly risen from the soil up to the top of the building". Alberti, Leon Battista. L'architettura. Milano: Il Polifilo, 1989. Modern critical edition edited by G. Orlandi of* De re aedificatoria, *p.39 « In Architecture the columrn is, beyond any doubt, the fundamental ornament.» idem, p. 207.*

[14] Per approfondimenti circa il significato intrinseco degli ornamenti classici, una ricca analisi dei loro rapporti etimologici e della loro somiglianza formale con le parti del corpo umano cfr. Hersey 2001 | *For further information on the intrinsic meaning of classical ornaments and a rich analysis of their etymological relationships, as well as their formal similarity, with the parts of the human body cfr. Hersey 2001.*

[15] A proposito dell'evoluzione degli ornamenti e dei loro messaggi in epoca rinascimentale far riferimento a Payne 1999 | *Regarding the evolution of ornaments and their messages in the Renaissance, it is essential to refer to Payne 1999.*



A SINISTRA | *ON THE LEFT*:
Fig. 5. La rappresentazione attiva dell'ornamento e del graffito; schemi. Elaborazione grafica degli autori | *Active representation of ornament and graffiti, scheme. Graphical elaboration of the authors.*

un'ornamentazione intellettuale, i cui messaggi necessitavano, per essere decifrati, di un bagaglio culturale alla portata di pochi e spingendoli piuttosto ad un ornamento che comunicasse tramite le sue forme, le sue volute e i suoi colori, dialogando direttamente con la sfera emotiva dell'osservatore.

La decodifica del segnale fra Intelletto e *Affect*

Sarà ora chiaro come in questo testo per comunicazione si intenda uno «scambio» che possa avere effetto sia attraverso il bagaglio culturale del destinatario, sia attraverso la sua sfera emotiva. A questo proposito prendiamo in prestito un termine che affonda le sue radici nella teoria Spinoziana e nel dibattito sull'empatia dell'Ottocento[16] e che sempre più frequentemente viene dibattuto nella contemporaneità[17]. L'*affect* è il contraltare della lettura intellettuale; un meccanismo di scambio fra soggetto e oggetto della comunicazione che si basa solamente sulla risposta empatica suscitata dal segnale recepito.

Nell'ambito della Street Art, il *tag* è esempio appropriato per spiegare tale dinamica. Oltre che essere, con le parole di Rafael Schacter, «una pratica doppiamente ornamentale»[18] per via del suo essere complemento e abbellimento sia del contesto architettonico che della forma della lettera[19], esso è frequentemente spinto verso il limite della comprensibilità fino a sollecitare una risposta particolare da parte dell'osservatore, «una reazione emozionale o psicologica»[20] dovuta all'estrema articolazione calligrafica.

Sempre più presente nelle agende architettoniche contemporanee, la declinazione dell'*affect* rappresenta principalmente un raggiungimento dell'architettura digitale. La volontà di dare forma a edifici tanto destabilizzanti dal punto di vista della riconoscibilità architettonica, quanto basati su un intenso scambio emozionale con il proprio fruitore, nasce dalla necessità di ripensare totalmente l'idea di spazio alla luce delle innovazioni tecnologiche legate al computer. Con il passaggio dal sistema trilitico al continuum fluido anche l'ornamento rivede radicalmente le proprie forme e si tramuta nelle pelli cangianti[21] e informatizzate che tanto caratterizzano la «Blob-architecture»[22] a cavallo del millennio. Nonostante questo momento rappresenti il picco degli esperimenti di interazione fisica fra uomo e architettura, al giorno d'oggi l'intensità di questi esperimenti si è placata, lamentando principalmente quella mancanza di riconoscibilità che già abbiamo menzionato[23], specialmente in relazione alla loro esuberanza nei confronti del tessuto urbano. Si è fatta strada perciò una tendenza ornamentale meno legata alla forma dell'involucro stesso e più al suo trattamento materico. L'esperienza di Herzog & De Meuron è paradigmatica a questo proposito e permette di notare come sia rimasta, e si sia anzi intensificata, quell'attenzione alla risposta empatica dello spettatore, sebbene rivolta alla materialità del rivestimento esterno e bidimensionale dei loro edifici[24].

Un ornamento superficiale dunque che, come nel caso del Museo De Young di San Francisco (fig. 6), ricopre come una pelle l'articolarsi del volume. La superficie decorativa in rame, variamente forata o sbalzata, che avvolge l'edificio, accompagna lo spettatore nell'esperienza della visita e ne articola la percezione. Per mezzo di una studiata opacità dei pannelli di rivestimento, talvolta all'osservatore è permesso di scorgere gli interni, talvolta invece lo sguardo è inibito del tutto. Attrattive o repulsive, trasparenti od opache, le diverse porzioni di facciata sono modulate attraverso un ornamento affettivo e, per tanto, comunicante.

La rappresentazione passiva nell'era della condivisione

La ragione comunicativa dunque è ciò che motiva l'ornamento e il graffito a rappresentare attivamente qualcosa, ma anche la ragione per la quale essi vengono nella contemporaneità passivamente rappresentati.

Non sempre i contenuti di entrambe le comunicazioni coincidono. È anzi ormai raro che il messaggio che l'architetto vuole esprimere tramite l'ornamento venga compreso da chi diffonde in un secondo momento le immagini dello stesso (fig. 7).

L'epoca di estrema condivisione in cui ci troviamo ci dà modo, e assieme ci obbliga, a fare delle distinzioni significative fra i possibili emittenti delle rappresentazioni passive in base ai

The decoding of the signal between Intellect and *Affect*

It will now be clear how in this text communication is intended as an "exchange" that can take place both through the cultural baggage of the recipient and through his emotional sphere.

In this regard, we borrow a term from the Spinozian theory and the debate on empathy of XIX century[16], a term that is in the center of the contemporary debate[17]. The *affect* is the counterpart of intellectual reading; a mechanism of exchange between the subject and the object of communication that is based only on the empathic response aroused by the signal received.

In the context of Street Art, the tag is an appropriate example to explain this dynamic. It is not only, with the words of Rafael Schacter, "a doubly ornamental practice"[18] because it is an embellishment both of the architecture and the lettering[19], but it is frequently pushed towards the limit of comprehensibility up to soliciting a particular response in the observer, "an emotional or psychological reaction"[20] due to the extreme calligraphic articulation.

Increasingly present in contemporary agendas, the variation of affect corresponds to an achievement of digital architecture. The need to rethink the space according to technological innovations generates the desire to give shape to buildings that can be both destabilizing from the point of view of architectural recognizability and based on an intense emotional exchange with their users. With the transition from the trilithic system to the fluid continuum, ornament radically revises its forms and turns into the iridescent computerized skins[21], features of many examples of the "Blob-architecture"[22] at the turn of the millennium. Although this moment represents the peak of physical interaction experiments between man and architecture, nowadays the intensity of these experiments has subsided, mainly lacking of that already mentioned recognition[23], especially in relation to their exuberance towards the urban fabric. Therefore, an ornamental trend less linked to the shape of the envelope and more to its material treatment has made its way. In this regard the experience of Herzog & De Meuron is paradigmatic and allows us to note how the attention to the spectator's empathic response has remained, and indeed intensified, although it is addressed to the materiality of the external and two-dimensional coating of their buildings[24].

We are dealing with a superficial ornament that covers the articulation of the volume like a skin, as in the case of the De Young Museum in San Francisco (fig. 6): the decorative copper surface is variously perforated or embossed and surrounds the building, accompanies the viewer in the experience of the visit and articulates its perception. Thanks to a studied opacity of the cladding panels, the observer is sometimes allowed to see the interior, sometimes the gaze is completely inhibited. Attractive or repulsive, transparent or opaque, the different portions of the facade are modulated through an affective and, therefore, communicating ornament.

Passive representation in the era of sharing

The communicative reason explains why ornament and graffiti actively represent something, but it is also the reason why, nowadays, they are passively represented.

The contents of both communications do not always coincide. Indeed, it is rare that the message that the architect wants to express through the ornament is understood by those who later diffuse the images of the same ornament (fig.7).

The iper-sharing era in which we are gives way, and obliges us, to make significant distinctions between the possible issuers of passive representations on the basis of their different levels of preparation on the matter. According to the professionalism level of the issuer the form, the support and the reason itself of the passive representation will change.

So, when the recipient's cultural background related to the subject of representation is not enough, the emotional component will dictate the rules of the communication exchange and determine its formal outcomes.

[16] Per approfondimenti circa le teorie dell'empatia sviluppate nel XIX secolo si veda Malgrave, Harry Francis. Ikonomou, Eleftherios. *Empathy, Form and Space. Problemd in German Aesthetics, 1873-1893*. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994 | *For further deepenings on the theories of empathy developped in XIX century see Malgrave, Harry Francis. Ikonomou, Eleftherios.* Empathy, Form and Space. Problemd in German Aesthetics, *1873-1893. Santa Monica: Getty Center for the JHistory of Art and the Humanities, 1994.*

[17] Basti pensare alla rilevanza che il termine ha, per citarne alcuni, nei testi di Farshid Moussavi o di Antoine Picon. Cfr Picon Antoine, 2013. *Ornament, the politics of architecture and subjectivity*. Chichester (U.K.): John Wiley & Sons, 2013; Moussavi Farshid, Kubo Michael. *The Function of Ornament*. Barcelona: Actar, 2008 | *Just think about the relevance that the term has, to name a few, in the texts of Farshid Moussavi or Antoine Picon. Cfr Picon Antoine, 2013. Ornament, the politics of architecture and subjectivity. Chichester (U.K.): John Wiley & Sons, 2013; Moussavi Farshid, Kubo Michael.* The Function of Ornament. *Barcelona: Actar, 2008.*

[18] Schacter 2014, p. 22.

[19] *Ivi*, p. 25.

[20] Cfr.: Grabar Oleg, 1992. *The Mediation of Ornament*. Princeton, (NJ): Princeton University Press. pp. 58-59.

[21] Sulle caratteristiche ornamentali degli involucri fluidi Cfr. capitolo «Complessità e ornamento della natura» in Jencks Charles, 2014. *Storia del Post-modernismo. Cinque decenni di ironico, iconico e critico in architettura*. Piacenza: Postmedia Books, 2014. pp. 195-240. Ed. orig. *The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*. Chichester (U.K.): John Wiley and Sons Ltd, 2014. | *On the ornamental characteristics of fluid envelopes see «Complessità e ornamento della natura» in Jencks Charles, 2014.* Storia del Post-modernismo. Cinque decenni di ironico, iconico e critico in architettura. *Piacenza: Postmedia Books, 2014. pp.195-240. Ed. orig.* The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture. *Chichester (U.K.): John Wiley and Sons Ltd, 2014.*

[22] Anche il termine «Blob-architecture» viene utilizzato da Jencks, in particolare da Jencks Charles, *2002. The New Paradigm in Architecture*. New Haven e London: Yale University Press, 2002. p. 219 | *Also the term «Blob-architecture» is used by Jencks, especially in Jencks Charles, 2002.* The New Paradigm in Architecture. *New Haven and London: Yale University Press, 2002. p. 219.*

[23] Sul problema di immagine delle architetture «blob» si esprime anche Jencks. *Ibidem | Jencks also speaks about the image problem of the «blob» architectures.* Ibidem.

[24] «We are more interested in the direct physical and emotional impact, like the sound of music or the scent of a flower. […] The strength of our buildings is the immediate, visceral impact they have on a visitor. For us that is all that is important in architecture» Dall'articolo *A Conversation with Jacques Herzog*, in https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/writings/conversations/kprins.html (verificato il 28/05/20).

A PAG. 279 | *ON PAGE 279:*
Fig. 6. De Young Museum, San Francisco, in alcune delle sue rappresentazioni di Instagram. Elaborazione grafica degli autori | *De Young Museum, San Francisco, in some of its Instagram representations. Graphical elaboration of the authors.*

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 7. La rappresentazione passiva; schema. Elaborazione grafica degli autori | *Passive representation scheme. Graphical elaboration of the authors.*

diversi livelli di preparazione in materia. A seconda del livello di professionalità dell'emittente si modificheranno la forma, il supporto e la ragione stessa che ha spinto a tale rappresentazione passiva dell'architettura e del suo ornamento. Ecco che alla presenza di un bagaglio culturale meno consapevole nei confronti del soggetto della rappresentazione sarà la componente emotiva a dettare le regole dello scambio comunicativo e a determinarne gli esiti formali. È quello che avviene nel caso del Choi Hung Estate (fig. 8), complesso di edifici residenziale ad Hong Kong che deve la larga fama sui *social* ai suoi balconi decorati da tinte arcobaleno che vivacizzano la griglia strutturale, altrimenti grigia ed austera. Dando un rapido sguardo alle fotografie raggruppate sotto l'*hashtag* di Instagram «#choihung» si può avere immediata contezza non solo della dimensione del fenomeno, ma anche della poca varietà che queste immagini presentano; l'unica costante è il ruolo protagonista dell'ornamento. Un altro caso piuttosto eclatante è quello dei Sugarhouse Studios (fig. 9), capannone-*atelier* disegnato dal collettivo Assemble nel 2014 diventato in breve tempo meta di un vero e proprio pellegrinaggio fotografico. La facciata consiste in una composizione piuttosto semplice di piastrelle in cemento pigmentato, ancorate ad una struttura in legno smontabile. La desaturazione delle tinte della facciata, esito del processo di colorazione degli elementi di rivestimento, genera un'accattivante palette pastello. La trama così creata è stata ritenuta – a torto o a ragione – come lo sfondo perfetto per un enorme numero di *selfie*: turisti dello scatto vagano ancora per la periferia londinese ignorando il fatto che l'edificio è stato smantellato e spostato interamente nel 2016, dopo il trasloco della sede dello studio. D'altronde questo genere di comunicazione dell'architettura va visto come il riflesso di una gestualità ormai quotidiana motivata dalla necessità di rendere empaticamente partecipe il proprio pubblico di esperienze vissute in prima persona e del relativo apporto emotivo. Vista la sempre più diffusa propensione a condividere ogni istante del proprio privato su una piattaforma *social* – a dispetto della contraddizione *in terminis* – lo spazio costruito dell'architettura entra inevitabilmente a far parte di questa

That's what happens in the case of the Choi Hung Estate (fig. 8), a complex of residential buildings in Hong Kong that owes its wide reputation on social networks to its balconies painted with rainbow hues that liven up the otherwise gray and austere structural grid. By taking a quick look at the photographs grouped under the Instagram hashtag "#choihung" you can immediately understand not only the size of the phenomenon, but also the little variety that these images present: the only constant is the protagonist role of the ornament. Another rather striking case is that of Sugarhouse Studios (fig. 9), a shed-atelier designed by the Assemble collective in 2014 that quickly became the destination of a photographic pilgrimage. The façade consists of a simple composition of pigmented concrete tiles, anchored to a removable wooden structure. The desaturation of the colors of the façade is obtained thanks to the coloring process of the cladding elements, so that it generates an attractive pastel palette. The weave thus created has been considered - rightly or wrongly - as the perfect backdrop for a huge number of selfies; "shutter click-tourists" still roam across the London suburbs ignoring that the building has been dismantled and moved in 2016, after the studio's relocation.
After all, this kind of communication of architecture must be seen as the reflection of something that, by now, is a daily gesture, motivated by the need to empathically involve our audience in our experiences and emotions.
Given the increasingly widespread tendency to share every moment of one's private on a social platform - despite the contradiction *in terminis* - the built space of architecture inevitably becomes part of this personal representation, be it the background of another event or the center of interest of the storytelling through images. The features of the mean of communication play a fundamental role in the creation of these new architectural images. Think, for example, of Instagram, the social network that, nowadays, mostly communicates through images, and which popularity is still growing[25]; this platform is based on the sharing of photographic images

rappresentazione personale, sia esso lo sfondo di un altro evento o il centro d'interesse del racconto per immagini. Le caratteristiche del mezzo di diffusione giocano un ruolo fondamentale nella creazione di queste nuove immagini di architettura. Si pensi ad esempio ad Instagram, ad oggi indubbiamente il *social network* che maggiormente comunica per immagini e che proprio a questo deve la sua crescente popolarità[25]; questa piattaforma si basa sulla condivisione di immagini principalmente fotografiche per la maggior parte prodotte e post-prodotte autonomamente. Essendo esperite specialmente attraverso il *touch-screen* dello *smartphone*, esse sono caratterizzate da un rapporto tattile diretto con l'osservatore e da un'estrema riduzione dimensionale. Inoltre, data l'impossibile compresenza di più immagini sullo schermo, la loro fruizione è assolutamente estemporanea, e come tale poco incline ad una comprensione completa.
Non è quindi solo per ragioni di tattilità del supporto, ma anche per un tipo di lettura che raramente si fa lenta e profonda – e mai apatica – che l'interesse nei confronti dell'immagine va sempre più demandato ai suoi aspetti empatici; e va da sé che una sollecitazione emozionale più forte derivi da un'immagine esteticamente più accattivante, a prescindere dal suo significato.

Conclusioni

Ciò che può quindi essersi configurata come una non trascurabile convergenza di caratteristiche fra il soggetto rappresentato e la modalità di rappresentazione, la bidimensionalità e l'affettività, rappresenta una grande opportunità per rivalutare lo strumento, per non pensarlo cioè solamente come vernacolare, «scorretto», inutile o dannoso all'evoluzione della disciplina. Dinanzi ad una modernità che fa della componente empatica la caratteristica fondamentale della sua ornamentazione, lo *smartphone* e la fotografia pubblicata attraverso i *post* si coniugano efficacemente alle peculiarità degli ornamenti, e ne possono diventare potenzialmente validi strumenti di rappresentazione e diffusione. Inoltre non è da escludere che questo parametro comunicativo stia concorren-

mostly independently produced and post-produced. Being experienced especially through the touchscreens of the smartphones, they are characterized by a direct tactile relationship with the observer and by an extreme dimensional reduction. Furthermore, since there is no place on one screen to see many images together, they cannot be observed and analyzed for a long time, so that a complete understanding of their messages is impossible. So it is not only because of the tactility of the support, but also for a reading that rarely becomes slow and profound - and never apathetic - that the interest for the images must be increasingly transferred to their empathic aspects; and it goes without saying that a stronger emotional solicitation derives from an aesthetically appealing image, regardless of its meaning.

[25] Per un interessante studio del *social network* dal punto di vista fotografico si consiglia Alison, 2015 | *For an interesting study of the social network from the photographic point of view we recommend Alison, 2015.*

do al già attestato ritorno dell'ornamento in architettura, influenzandone altresì le forme. Ma nonostante ciò, si rendono indispensabili alcune considerazioni e alcuni moniti, specialmente considerando l'indiscutibile pervasività di queste immagini oggigiorno: il paradigma della condivisibilità[26] ne ha reso la funzione preminentissima, e la loro analisi irrinunciabile. Vedere le forme architettoniche plasmarsi in virtù delle possibilità e modalità di diffusione delle loro rappresentazioni non è una novità nemmeno dal punto di vista storico[27].

Ad oggi si possono già individuare casi di progettazione più o meno esplicitamente votata alla migliore resa in fotografia. A New York, ad esempio, il Vessel di Thomas Heatherwick, inaugurato solamente a marzo del 2019, conta già un numero impressionante di scatti, soddisfacendo a pieno la richiesta del committente di realizzare un nuovo monumento pubblico e iconico per la città. Questo oggetto compatto è d'altronde vicinissimo al rapporto 1x1, perfetto per adattarsi ad una fotografia di Instagram[28].

A suffragare ancor di più la realtà di questa influenza – per quanto *in nuce* – interviene l'architetto Farshid Moussavi quando afferma, proprio attraverso il profilo pubblico della sua pagina Instagram, che «creare momenti instagrammabili è ormai parte dell'agenda dell'architettura». Moussavi riporta come siano i suoi stessi clienti a chiederle espressamente un'attenzione nei confronti della comunicabilità degli spazi e quanto questo porti inevitabilmente a tener conto della realtà di Instagram a livello progettuale[29].

Anche l'architetto David Tickle, *partner* dello studio australiano Hassel, riferisce che nella giuria del concorso per una nuova piazza a Sydney il loro progetto aveva riscosso successo proprio per il suo alto grado di «instagrammabilità», inconsapevolmente raggiunto grazie alla stravagante sovrapposizione delle terrazze[30]. Stando sempre a quel che afferma l'architetto, in seguito a questo episodio lo studio ha cominciato a tener maggiormente conto di questo parametro e a renderlo parte

Conclusions

This non-negligible convergence of characteristics between the represented subject and the modality of its representation, between two-dimensionality and affectivity, represents a great opportunity to re-evaluate the instrument, in order to judge of it not only as vernacular, "incorrect", useless or harmful for the evolution of the discipline. Given this modernity that makes the empathic component the fundamental characteristic of its ornamentation, the smartphone and the photograph published through the posts, effectively combine with the peculiarities of the ornaments, and can potentially become valid instruments of representation and diffusion.

Furthermore, it cannot be excluded that this communicative parameter is contributing to the already attested return of ornament in architecture, also influencing its forms.

But despite this, some considerations and warnings become indispensable, especially considering the indisputable diffusion of these images today. The paradigm of shareability[26] has made the function of these images a matter of priority, and their analysis indispensable. The change of architectural forms according to the possibilities and modalities of its diffusion is not a novelty even from the historical point of view[27].

Nowadays we can already identify design cases more or less explicitly devoted to the best rendering in photography. In New York, for example, Thomas Heatherwick's Vessel, opened only in March 2019, has already an impressive number of shots, fully satisfying the client's request to create a new public and iconic monument for the city. This compact object is also very close to the 1x1 ratio, fitting perfectly to the Instagram photograph format[28].

To further support the reality of this influence – as far as it goes – architect Farshid Moussavi intervenes by saying, through the public profile of her Instagram page, that "creating instagrammable moments is now part of the architectural agenda ". Moussavi reports how her customers expressly ask her to pay attention to the communicability of the spaces and how much this inevitably leads to taking into account Instagram as a factor and an instrument in the design process[29].

Even architect David Tickle, partner of the Australian studio

A PAG. 281 | *ON PAGE 281:*
Fig. 8. Choi Hung Estate, Hong Kong in alcune delle sue rappresentazioni di Instagram. Elaborazione grafica degli autori | *Choi Hung Estate, Hong Kong, in some of its Instagram representations. Graphical elaboration of the authors.*
Fig. 9. Sugarhouse Studios, London, in alcune delle sue rappresentazioni di Instagram. Elaborazione grafica degli autori | *Sugarhouse Studios, London, in some of its Instagram representations. Graphical elaboration of the authors.*

[26] Secondo il giornalista e critico fotografico Michele Smargiassi «la vera rivoluzione digitale è la rivoluzione della condivisibilità, della disseminazione dell'immagine». Cfr.: Alison 2015, p. 13 | *According to the journalist and photographic critic Michele Smargiassi «the real digital revolution is the revolution of shareability, of the dissemination of the image ». Cfr.: Alison 2015, p. 13.*

[27] Per approfondimenti circa le forme dell'architettura e la loro relazione con i mezzi e le modalità di diffusione delle sue immagini si veda Colomina, Beatriz. *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge (Massachussets) e London: Massachussets Institut of Technology Press, 1996 | *For further deepenings about the relationship between the architectural form and its changes according to the means through which its image is diffused see Colomina 1996. Colomina, Beatriz.* Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media. *Cambridge (Massachussets) and London: Massachussets Institut of Technology Press, 1996.*

[28] «The Vessel is about as wide as it is tall, and will fit nicely into an Instagram photograph», Parker, Ian. «His giant new structure aims to be an Eiffel Tower for New York. Is it genius or folly?». *The New Yorker*, 19 Febbraio 2018.

[29] Cfr.: Fairs, (2018).

[30] Cfr.: Wainwright Oliver, 2018. Snapping point: how the world's leading architects fell under the Instagram spell. *The Guardian*, 23 Novembre 2018 https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/nov/23/snapping-point-how-the-worlds-leading-architects-fell-under-the-instagram-spell.

integrante del loro linguaggio architettonico. Sebbene l'architettura sia più che mai un problema tridimensionale lo statuto preminente dell'architettura è ormai quello rappresentativo piuttosto che fisico. Aspetti architettonici come volumetria, spazialità, funzionalità, ecc., che necessiterebbero di rappresentazioni codificate e sottostanno a regole non agevolmente esprimibili in una miniatura fotografica, sono semplicemente esclusi dal processo di comunicazione. Il rischio è che l'univocità comunicativa della rappresentazione implichi la scelta di un'univocità progettuale.
I graffiti ci hanno aiutato nel comprendere meglio come questa affezione nei confronti delle superfici dipinte abbia origini precedenti rispetto ai nuovi muri dipinti sullo stile del Paul Smith Store, e che tale empatia può essere suscitata anche in mancanza di un'articolazione tridimensionale, basandosi solamente sulle caratteristiche formali dell'immagine che generano. E tanto può bastare per garantire alle architetture che si dotano di tale «armatura» il successo mediatico che farà sempre più parte dei *brief* progettuali del futuro.
È ragionevole supporre che esempi come quelli citati non possano che continuare ad aumentare, visto che la tendenza che induce a fotografare facciate delle architetture più esuberanti è anche quella che sta già portando alla disseminazione di vere e proprie *selfie factories* in giro per il mondo: edifici votati a fare da sfondo ad autoscatti, le cui foto infatti risultano solamente in collezioni di immagini scenografiche caratterizzate da aspetti fortemente decorativi.
Ciò che si auspica all'architettura del tempo della condivisibilità è di riflettere sul concetto di superficialità, escludendone le componenti di frivolezza e ammettendone invece le grandi possibilità legate alla superficie come diaframma comunicativo, la cui efficacia è testimoniata tanto dall'ornamento quanto dai graffiti.

Hassel, reports that in the jury of the competition for a new square in Sydney their project obtained success due to its high degree of "instagrammability", unintentionally achieved thanks to the extravagant overlapping of the terraces[30]. According to what the architect says, following this episode, the studio began to take in greater account this parameter and make it part of their architectural language. The pre-eminent statute of architecture is now representative rather than physical; although architecture is more than ever a three-dimensional problem. Architectural aspects such as volumetry, spatiality, functionality, etc., which would require codified representations and are subject to rules that cannot be easily expressed in a photographic miniature, are simply excluded from the communication process. The risk is that the communicative uniqueness of the representation implies a reduction of the design choices for a project.
Graffiti helped us to better understand how this affection for painted surfaces has earlier origins than the new painted walls in the Paul Smith Store style, and that this empathy can be aroused even in the absence of a three-dimensional articulation, basing only on the formal features of the image they generate. And that can be enough to guarantee to the architectures endowed with this "armor" the mediatic success, that will be more and more part of the project briefs. Given that the trend that leads to photograph the most exube
rant architectural façades is also the one that is already leading to the dissemination of real selfie factories around the world, it is reasonable to assume that examples such as those mentioned can only continue to increase: buildings devoted to being the background for self-portraits, whose photos, in fact, result only in collections of scenographic images characterized by highly decorative aspects.
What is hoped for architecture in the era of shareability is that it will be able to reflect on the concept of superficiality, excluding its components of frivolity and admitting instead the great possibilities related to the surface as a communicative diaphragm whose efficacy testified by both ornamentation and graffiti.

Bibliografia - Sitografia
References - Webography

Alison, I. (2015). *i-Revolution: appunti per una storia della mobile photography*. Roma: Postcart.

Arielle, P. (2017). Selfie Factories: the rise of the made-for-Instagram museum, *Wired*, 27 Settembre 2017, https://www.wired.com/story/(verificato il 26/06/19).

Baudrillard, J. (2015). *Lo scambio simbolico e la morte*. Milano: Feltrinelli. Ed. orig. *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Éditions Gallimard, 1976.

Bechtler, C. (2005). *Immagini d'architettura, Architettura d'immagini*. Milano: Postmedia.

Bruno, G. (2016). *Superfici: a proposito di estetica, materialità e media*. Monza: Johan & Levi.

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

Fairs, M. (2018). Creating instagrammable moments "now part of architectural briefs" says Farshid Moussavi, *Dezeen*, 5 Giugno 2018, https://www.dezeen.com/2018/06/05/ (verificato il 26/06/19).

Faletra, M. (2015). *Graffiti. Poetiche della rivolta*. Milano: Postmedia Books.

Hersey, G. (2001). *Il significato nascosto dell'architettura classica. Speculazioni sull'ornato architettonico da Vitruvio a Venturi*. Milano: Paravia-Bruno Mondadori.

Gallese, V., Guerra, M., (2015). *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Necipo-lu, G., Payne, A. (2016). *Histories of Ornament*. Princeton (N.J.): Princeton University Press.

Payne, A. (1999). *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance. Architectural Invention, Ornament and Literary Culture*. Cambridge-New York: Cambridge University Press.

Schacter, R. (2014). *Ornament and Order: Graffiti, Street Art and the Parergon*. Farnham: Ashgate Publishing ltd.

Senaldi, M. (2018). The Instagram Aesthetics, *Artribune*, 31 Ottobre 2018, https://www.artribune.com/progettazione/new-media/2018/10/instagram-estetica-editoriale-marco-senaldi/ (verificato il 26/06/19).

Smargiassi, M. (2011). La rivoluzione della condivisione, *Fotocrazia*, 11 Marzo 2011, http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/ (verificato il 26/06/19).

Vischer, T. (1997). «Representing Architecture». In: Holl, S., Koolhaas, R., Kollhoff, H., Riley, T., Souto De Moura, E., Vischer, T. *Architectures of Herzog & de Meuron*. New York: Peter Bloom Edition, 27.

14 Nuovi media digitali e Street Art: progetto per la memoria e la valorizzazione della via di Mezzo ad Angri

New digital media and Street Art: a project for the memory and enhancement of the Via di Mezzo in Angri

Alessandra Pagliano, Paola Vitolo

Abstract

L'arte urbana è oggetto della richiesta collettiva di migliorare la qualità estetica delle città, in quanto capace di cambiare la percezione di un luogo attraverso la cultura, la creatività e quindi di promuovere impatti positivi sugli spazi costruiti nella comunità locale, riconfigurando la percezione degli spazi. L'arte urbana può sollevare questioni altrimenti inespresse, interpretare il malessere della comunità locale e denunciare il degrado. Nell'ultimo decennio i murales si sono trasformati da opera spontanea di denuncia a installazioni d'arte commissionate dalla pubblica amministrazione. L'artista mette la sua creatività al servizio della comunità locale, diventando una sorta di "facilitatore" per interpretare ed esprimere i sentimenti degli abitanti. È il caso di Angri dove già negli anni Ottanta l'amministrazione locale incoraggiò gli artisti a decorare le stradine del borgo angioino di Via di Mezzo. Un gruppo di venti pittori, coordinati da Gianni Rossi, realizzò una serie di murales su aspetti rappresentativi della realtà locale (paesaggi, ambienti, elementi della cultura popolare e religiosa) o denunciando problemi e aspettative collettive all'indomani del terremoto del 1980. La ricerca presenta un progetto sviluppato con gli studenti del corso di *Visual Expression*, per rilanciare la memoria di questo singolare brano di città e della florida sperimentazione artistica di cui è stato teatro negli anni '80, con un percorso di fruizione e comunicazione coadiuvato dalle nuove tecnologie digitali (ICT).

Parole chiave

Street Art, realtà aumentata, ICT, urban acupunture, Angri.

Abstract

Urban art is the object of the collective demand to improve the aesthetic quality of cities, as it is able to change the perception of a place through culture, creativity and therefore to promote positive impacts on the built spaces in the local community, reconfiguring the perception of places. Urban art can raise otherwise unexpressed issues, interpret the malaise of the local community and denounce degradation. In the last decade murals have evolved from a spontaneous denunciation to commissioned art installations by the public administration. The artist puts his creativity at the service of the local community, becoming a sort of "facilitator" to interpret and express inhabitants' feelings. This is the case of Angri where in the 1980s the local administration encouraged artists to decorate the streets of the Angevin village of Via di Mezzo. A group of twenty painters, coordinated by Gianni Rossi, created a series of murals on representative aspects of the local reality (landscapes, environments, elements of popular and religious culture) or denouncing collective problems and expectations in the aftermath of the 1980 earthquake. The research presents a project carried out with the students of the Visual Expression course, to revitalize the memory of this singular piece of the city and the flourishing artistic experimentation of in the 1980s, by means of a path of fruition and communication aided by new digital technologies (ICT).

Keywords

Street Art, augumented reality, ICT, urban acupuncture, Angri.

Nuovi media digitali per l'arte e l'agopuntura urbana

L'arte urbana è diventata oggetto della richiesta collettiva di migliorare la qualità estetica delle città, come elemento capace di cambiare la percezione di un luogo attraverso la cultura, la creatività e quindi di promuovere impatti positivi sugli spazi costruiti nella comunità locale riconfigurando la percezione degli spazi. Nelle metropoli di oggi l'arte può sollevare questioni che altrimenti sarebbero state inespresse, può interpretare il malessere della comunità locale e denunciare il degrado o l'identità di un luogo perché è in grado di stabilire connessioni intime con i territori e di trasmettere un messaggio emotivo, il cui fine ultimo è un invito alla riflessione. L'arte urbana permette una facile e istintiva diffusione di una coscienza estetica collettiva attraverso l'attribuzione di un valore positivo all'intervento artistico e alla creatività. Partendo dagli elementi fisici dello spazio reale, l'intervento artistico crea solitamente la narrazione di una storia inespressa di quei luoghi e raccontare significa creare empatia con il pubblico e, quindi, significa suscitare emozioni. L'approccio emotivo allo spazio urbano e la percezione della bellezza riescono a toccare le corde emotive delle persone, condizionando il loro comportamento e le loro attività quotidiane in quei luoghi. Nell'ultimo decennio, tra le varie forme di arte urbana la Street Art sta ricevendo una particolare attenzione da parte di studiosi, comunità locali e istituzioni pubbliche, affermando prepotentemente il proprio ruolo nel panorama artistico contemporaneo. Street Art è un termine molto ampio poiché indica numerose e diverse forme di intervento artistico che utilizzano la strada come dominio. Potremmo infatti ascrivere al campo della Street Art, caratterizzata da una forte eterogeneità stilistica, tutte quelle espressioni temporanee ed effimere su superfici più o meno grandi a valenza urbana, rivelatrici di un'attività sociale e comunicativa, che mette in secondo piano l'autorialità dell'artista per divenire espressione pubblica e collettiva. Nasce dunque come forma spontanea di decorazione delle facciate e dei muri cittadini, caratterizzata da un forte impatto visuale, dalla scala monumentale dei soggetti rappresentati, dai forti contrasti cromatici e dalla velocità dei suoi metodi di esecuzione, affidati per la maggior parte alle tecniche di *stencil* e pittura spray direttamente sulla superficie muraria, senza alcun intervento di preparazione del sottofondo. In quanto arte spontanea, ai margini della legalità in quanto atto non commissionato né autorizzato, la Street Art è stata fortemente caratterizzata da tematiche sociali, di denuncia o di protesta e dunque, nonostante spesso appaia su muri isolati di periferie urbane che sembrano avere solo il valore di maestosa tela adatta alla ricezione delle immagini dipinte, è da leggersi sempre in relazione al contesto urbano e sociale da cui trae le sue motivazioni e dal quale non può essere mai decontestualizzata. Le maestose immagini della Street Art agiscono come risposta a una mancanza, prendono piede su quei muri abbandonati senza una riconoscibile funzione, forme architettoniche senza scopo né ruolo alla scala urbana, o semplicemente senza manutenzione, che appaiono come cicatrici di una mappa di degrado urbano. Così i murales adottano quei muri, li trasformano e forniscono loro un ruolo nuovo nello spazio circostante, sottraendoli al degrado. Forma e dimensione sono dunque una risposta spaziale a una latente questione urbana. Molti studiosi hanno infatti sottolineato l'alterazione del significato dell'opera se avulsa o dislocata al di fuori del suo contesto originario poiché si verrebbe in tal modo a interrompere la dialettica con lo spazio urbano. I temi sono invece la messa in evidenza di una dinamica sociale che esprimono con provocatoria immediatezza, e tendono all'affermazione di una denuncia o all'istituzione di una riflessione attraverso l'istanza di dialogo che manifestano alla comunità locale. La Street Art, per immediatezza ed accessibilità, è per sua natura democratica ed egualitaria poiché non c'è alcuna selezione del pubblico, né in termini culturali che economici poiché fruibile da tutti. Lo stesso artista può rivendicarne la paternità artistica ma non la proprietà poiché non possiede le superfici murarie sulle quali ha trasferito, senza autorizzazione, il proprio murale e dunque deve conseguentemente accettare anche la temporaneità dell'opera stessa, destinata a poter essere completamente cancellata per volontà del reale proprietario della superficie muraria. Nell'ultimo decennio, in termini di arte

New digital media for urban art and acupuncture

Urban Art has become the object of the collective demand to improve cities' aesthetic quality, as an element able to change the perception of a place through culture, creativity and, therefore, to promote in the local community several positive impacts by reconfiguring space's perception. In today's cities Art can raise issues that otherwise would have been unexpressed: it can interpret a local community's malaise and denounce the degradation or simply the identity of a place because art is able to establish intimate connections with the territories and to convey an emotional message, whose ultimate goal is an invitation to reflection. Urban Art allows an easy and instinctive diffusion of a collective aesthetic consciousness through the attribution of a positive value to artistic intervention and creativity. Starting from the physical elements of the real space, the artistic intervention usually creates the narration of an unexpressed story of those places. Telling that story means creating empathy with the public and, therefore, it means arousing emotions. The emotional approach to urban space and the perception of beauty manage to touch people's emotional strings, conditioning their behaviour and their daily activities in those places. In the last decade, among the various forms of Urban Art, Street Art is receiving particular attention from scholars, local communities and public institutions, strongly establishing its role in the contemporary art scene. Street Art is a very broad term because it indicates several different forms of artistic intervention that use the street as their domain. We could in fact attribute to the field of street art, characterized by a strong stylistic heterogeneity, all those temporary and ephemeral expressions on large surfaces with urban value, revealing a social and communicative activity, which puts in the background the authoritativeness of the artist to become public and collective expression. It was born as a spontaneous form of decoration of facades and city walls, characterized by a strong visual impact, by the monumental scale of the subjects rep resented, by the strong chromatic contrasts and the speed of its execution methods (for the most part stencil and spray painting techniques) directly on the wall surface, without any intervention of preparation of the background. As spontaneous Art, often not legal because not commissioned or authorized, Street Art has been strongly characterized by social issues, denunciation or protest and therefore, although it often appears on isolated walls of urban suburbs that seem to have only the value of a majestic canvas suitable for receiving painted images, it is always to be read in relation to the urban and social context from which it draws its motivations and from which it can never be decontextualized. The majestic images of Street Art act as a response to a lack, they are placed on those abandoned walls without a recognizable function, architectural forms without purpose or role on the urban scale, or simply without maintenance, which appear as scars in a urban decay map. So, the murals adopt those walls, transform and provide them with a new role in the surrounding space. Shape and dimension of a mural are therefore a spatial response to a latent urban question. Many scholars have in fact pointed out how the meaning of these works is altered if they are avulsed or dislocated outside their original context, as this would interrupt their dialectic with the urban space. Street Art's themes are instead the highlighting of a social dynamic that they express with provocative immediacy, affirming a denunciation or a reflection through the instance of dialogue that they manifest to the local community. Street Art, for immediacy and accessibility, is democratic and egalitarian because there is no selection of the public, neither in cultural nor economic terms because it is accessible to all. The artist himself can claim artistic authorship but not the ownership because he does not own the wall surfaces on which he painted his mural, without permission and, therefore, he must also accept the temporary nature of the work itself, which could be completely erased by the real owner of the wall surface.

* I paragrafi *Nuovi media digitali per l'arte e l'agopuntura urbana* e *Augmenting Angri* sono a cura di Alessandra Pagliano. Il paragrafo *Angri, I "murales" di Via di Mezzo (1982-1983)* è a cura di Paola Vitolo | *Paragraphs* New digital media for urban art and acupuncture *and* Augmenting Angri *are edited by Alessandra Pagliano. Paragraph* Angri, The "murales" in Via di Mezzo (1982-1983) *is edited by Paola Vitolo.*

urbana, è necessario effettuare una distinzione tra la Street Art definita come indipendente e l'arte di strada, commissionata da soggetti pubblici per la decorazione di grandi spazi abbandonati o degradati. Lo street artist infatti realizza «volutamente le proprie opere su superfici di proprietà pubblica o altrui, senza richiedere il previo consenso o darne altrimenti comunicazione, anche ove disporrebbero di fama sufficiente per potersi rivolgere alle istituzioni pubbliche o ai consueti stakeholders del mercato ufficiale dell'arte (collezionisti, agenti, musei)»[1]. Le scienze sociali stanno in questi anni analizzando con grande interesse questa forma di espressione artistica in quanto essa non viene più considerata come un gesto isolato, spontaneo o egocentrico ma piuttosto un fenomeno fortemente caratterizzante il tessuto sociale e urbano di quel luogo. «Rejecting the suggestion that their clandestine creations are accurately dismissed as vandalism, some street artists have reacted by coining the term "brandalism" to suggest the ways in which street art provides a desirable alternative to the existing visual codes and cultures of corporate advertising. In their comprehensive review of the role that street art has played in reclaiming the public in public places, Visconti and colleagues have argued that contemporary street art offers the possibility of new approaches to the production of urban space»[2].

Il grande successo della Street Art ha spinto numerose imprese ad affidare la comunicazione del proprio brand a questa specifica forma d'arte: è il caso dei Fratelli Branca Distillerie che nell'ambito del progetto di restyling della propria ciminiera hanno chiesto al duo Orticanoodles di dipingere la lunga facciata dell'edificio o della *Campari* che ha festeggiato i suoi 110 anni commissionando un murales celebrativo a Sesto San Giovanni a numerosi artisti, tra i quali ricordiamo Nais, TvBoy, Pao, Orticanoodles, ivan, Tawa, Boris Veliz, Imen, Geometric Bang e Seacreative. Oltre alle imprese, anche le associazioni culturali e amministrazioni comunali hanno di recente promosso e commissionato numerose opere d'arte allo scopo di riqualificare periferie e quartieri in condizioni marginali. Si tratta di pratiche urbane ma che agiscono, con interventi mirati alla piccola scala,

In the last decade, in terms of Urban Art, it is necessary to make a distinction between independent Street Art and commissioned Street Art, by public subjects, for the decoration of large abandoned or degraded spaces. In fact, the artist "volutamente le proprie opere su superfici di proprietà pubblica o altrui, senza richiedere il previo consenso o darne altrimenti comunicazione, anche ove disporrebbero di fama sufficiente per potersi rivolgere alle istituzioni pubbliche o ai consueti stakeholders del mercato ufficiale dell'arte (collezionisti, agenti, musei)"[1]. The social sciences are in these years analyzing with great interest this form of artistic expression because it is no longer considered as an isolated, spontaneous or egocentric gesture but, rather, as a phenomenon strongly characterizing the social and urban texture of that place. "Rejecting the suggestion that their clandestine creations are accurately dismissed as vandalism, some street artists have reacted by coining the term "brandalism" to suggest the ways in which street art provides a desirable alternative to the existing visual codes and cultures of corporate advertising. In their comprehensive review of the role that street art has played in reclaiming the public in public places, Visconti and colleagues have argued that contemporary street art offers the possibility of new approaches to the production of urban space"[2].

Street Art's great success has led many companies to entrust their brand communication to this specific form of Art: this is the case of the Branca Distillerie Brothers who, as part of the project to restyle their chimney, asked the Orticanoodles duo to paint the long facade of the building or the *Campari*, which celebrated its 110th anniversary by commissioning a celebratory mural in Sesto San Giovanni to numerous artists, including Nais, TvBoy, Pao, Orticanoodles, ivan, Tawa, Boris Veliz, Imen, Geometric Bang and Seacreative. In addition to enterprises, also cultural associations and municipalities have recently promoted and commissioned numerous artworks with the aim of redeveloping suburbs and neighbourhoods in marginal conditions. These are urban

[1] Vecchio, N. A. (2017), p. 24.

[2] Flessas, T., Mulcahy, T. (2018), p. 237.

concentrate in luoghi sensibili, sui quali agire con pressioni puntuali che finiscano poi per distribuire energia attraverso il tessuto connettivo della città. Jamie Lerner definisce l'insieme di tali azioni "agopuntura urbana"[3], come metafora della millenaria cura estremo orientale, capace di curare la città, intervenendo su uno o più specifici nodi nevralgici della stessa. Si tratta di una serie di interventi di tipo locale, caratterizzati dal basso costo e dai brevi di tempi di realizzazione, differentemente da quelli normati dalla pianificazione tradizionale, con lo scopo di "ridisegnare" la spazialità dei luoghi senza la realizzazione di interventi strutturali e/o architettonici. L'agopuntura urbana «rappresenta una pratica di "pianificazione micro-urbana", in quanto è in grado di agire su piccole aree localizzate in cui la collaborazione delle amministrazioni locali diventa fondamentale per il successo della trasformazione»[4].

In tale ottica si colloca il *MAUA – Museo di Arte Urbana Aumentata*, nato a partire dal progetto *Milano Città Aumentata*, uno tra i 14 vincitori del *Bando alle Periferie* promosso appunto dal Comune di Milano per ripensare e valorizzare i quartieri attorno alla città meneghina (Niguarda e Bovisa, Via Padova, Corvetto e Chiaravalle, Giambellino e Gallaratese). *MAUA* è un museo diffuso lungo le strade della città che permette al pubblico tramite una app e grazie alla realtà aumentata di animare e dare vita a circa 50 murales. Le opere del *MAUA* sono state selezionate dagli abitanti dei quartieri, in una discussione collettiva e partecipata sul significato percepito delle opere e sul loro valore per le strade della città (figg. 1-2). Le nuove tecnologie dell'Informazione e della Comunicazione (ICT) giocano, all'interno della società odierna, un ruolo predominante e sempre più decisivo; negli ultimi trent'anni l'evoluzione costante delle tecnologie informatiche ne ha garantito un diffuso utilizzo in sempre nuovi settori, determinando una trasformazione ai processi mentali dell'utente odierno. La dinamica tra essere umano, artefatti digitali e mondo esterno si declina in quella che il filosofo Gilbert Simondon[5] definisce una "fusione intercategoriale", in cui le dimensioni vengono mantenute insieme da continue interazioni e implicazioni reciproche.

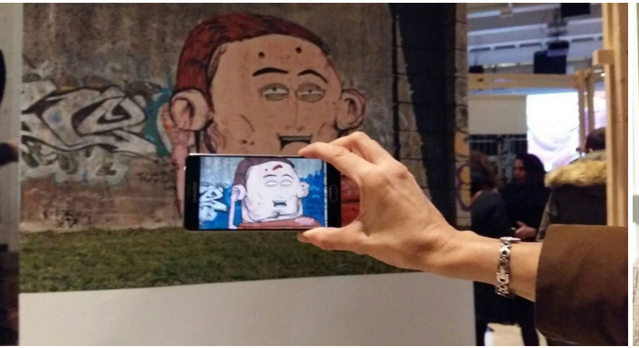
practices, but they act, with small-scale interventions, concentrated in sensitive places, on which to act with punctual pressures that distribute energy through to the urban connective tissue. Jamie Lerner defines the set of such actions as "urban acupuncture"[3], representing a metaphor for the thousand-year-old extreme eastern medicine, able to heal the city by focusing on one or more specific nodes. It is a series of local interventions, characterized by low cost and short construction times, different from those required by traditional planning, with the aim of "redesigning" places without the implementation of structural and/or architectural interventions. Urban acupuncture «rappresenta una pratica di "pianificazione micro-urbana", in quanto è in grado di agire su piccole aree localizzate in cui la collaborazione delle amministrazioni locali diventa fondamentale per il successo della trasformazione»[4].

The *MAUA - Museo di Arte Urbana Aumentata* (Museum of Augmented Urban Art), born from the project *Milano Città Aumentata*, is one of the 14 prize winners of the *Bando alle Periferie*, promoted by the City of Milan to rethink and enhance suburbs around the city of Milan (Niguarda and Bovisa, Via Padova, Corvetto and Chiaravalle, Giambellino and Gallaratese). *MAUA* is a museum spread along the streets that allows the public to augment reality giving life to about 50 murals, through a specific app. The *MAUA* artworks have been selected by the inhabitants, during a collective and participatory discussion on the perceived meaning of each artwork and its value in city's streets (figs. 1-2). New Information and Communication Technologies (ICT) play a predominant and increasingly decisive role in contemporary society; over the last thirty years, information technology's constant evolution has led to its widespread use in new sectors, causing a transformation in the mental processes of today's user. The dynamic between human beings, digital artifacts and the outside world is expressed in what philosopher Gilbert Simondon[5] defines as an "inter-categorial fusion", where

[3] Lerner, J. (2014).

[4] Aciemo, A. (2019), p. 8.

[5] Simondon, G. (2014).



IN ALTO | *ON TOP.*
Figg. 1-2. Murali in Realtà Aumentata, *MAUA - Museo di Arte Urbana Aumentata*, Milano | *Figs. 1-2. Murals with Augmented Reality*, MAUA - Augmented Urban Art Museum, *Milan.*

[6] Iaconesi, S., Persico, O. (2017).

Le opere del *MAUA* sono liberamente fruibili consultando una mappa e scaricando la relativa app di realtà aumentata (AR) per visualizzare, in perfetta sovrapposizione al dipinto murale, contenuti digitali inediti che animano le opere selezionate, interagendo con le forme dipinte e completandone il significato stesso. Il museo open air viene così a creare un innovativo *art-infoscape*[6], sia per le comunità locali che per il circuito turistico connesso, determinando in tal modo un diverso modo di vivere e percepire quei luoghi, caratterizzato dalla narrazione, dalla creatività e dall'aspetto ludico dell'interattività mediata dalle tecnologie digitali. Si tratta essenzialmente di considerare questi interventi di rigenerazione urbana come una pratica di una smart city, ovvero di una "città intelligente", che reinventa sé stessa, che dialoga con i cittadini, che cerca e realizza miglioramenti nell'offerta di servizi senza necessariamente attendere i costosi investimenti stabiliti dalla tradizionale pianificazione.

dimensions are kept together by continuous interactions and mutual implications. The *MAUA*'s artworks are freely accessible by consulting a map and downloading the related augmented reality (AR) app to visualize, in perfect superimposition on the mural, surprising digital contents that animate the chosen artworks, interacting with the painted forms and completing the meaning itself. The open air museum provides an innovative art-infoscape[6], both for local communities and for the connected tourist circuit, thus determining a different way of living and perceiving those places, characterized by a storytelling, by creativity and by the playful interactivity mediated by digital technologies. These urban regeneration interventions can be considered as a practice of a smart city, that reinvents itself, that dialogues with citizens, that searches for and realizes improvements in the services provided without necessarily waiting for the expensive investments established by traditional planning.

Angri, I "murales" di Via di Mezzo (1982-1983)
È noto che quando il fenomeno dell'arte urbana è arrivato al livello della consapevolezza critica si era già manifestato in diverse sfaccettature e articolazioni: non solo nelle sue modalità e nelle sue finalità, ma anche nel rapporto tra l'artista e il pubblico, nonché nella sua capacità di farsi veicolo di istanze collettive oltre che personali. Così, accanto alle iniziative isolate di pittori e *writers*, spesso anonimi, in maniera piuttosto precoce anche gruppi di pittori e intere comunità si sono riconosciuti in forme di rappresentazione "pubblica" dei propri valori e della propria storia, promuovendo progetti imbevuti talvolta di una forte connotazione politica e sociale: tra le principali in Italia si ricordino ad esempio quelle promosse alla fine degli anni Settanta in vari centri della Sardegna[7], e a Diamante (Calabria) a partire dal 1981[8]. In questi anni anche Angri (in provincia di Salerno, Italia) è stata protagonista di un progetto di arte urbana del quale oggi ben poco si conserva ma che ha rappresentato indubbiamente un importante momento di aggregazione culturale e di riflessione del paese sulla sua identità e sulla sua storia. Durante l'estate del 1982 l'Assessorato alla Cultura volle riportare l'attenzione collettiva su una zona del paese di grande valore storico ma afflitta da degrado (le stradine del "borgo medievale" di Via di Mezzo) soprattutto dopo il terremoto nel 1980 (il cosiddetto "terremoto dell'Irpinia") che aveva causato gravi danni e molti morti in una vasta area tra Campania e Basilicata. Ai problemi di tipo sociale ed economico che ne derivarono, si aggiunsero i dibattiti sulla ricostruzione e sulla manutenzione delle aree storiche, che rischiavano di essere cancellate o snaturate nella loro identità urbana e culturale. L'iniziativa dei murales, proseguita nell'estate del 1983 da una seconda campagna decorativa, rispondeva dunque ad una sentita esigenza di riscoperta e valorizzazione del patrimonio artistico e architettonico, oltre che dei talenti artistici locali (alcuni dei quali avrebbero guadagnato negli anni più ampia notorietà) all'epoca riuniti in un attivo gruppo di promozione culturale, il *Centro Zero*, animato dal maestro Gianni Rossi che fu il perno organizzativo anche del progetto di Via di Mezzo[9].

Angri, The "murales" in Via di Mezzo (1982-1983)
Urban Art has become the object of the collective demand to improve cities' aesthet When the phenomenon of Urban Art gained critical awareness, it was already richly and complexly articulated: not only in its modalities and purposes, but also in the relationship between the artist and the public, as well as in its ability to become a vehicle for collective and personal instances. Thus, alongside the isolated initiatives of often anonymous painters and writers, quite early also groups of artists and whole communities recognized themselves in "public" representations of common values and history, promoting projects sometimes characterized by strong political and social connotations: for example, in Italy, the projects realized in the late 19870s in various centers of Sardinia[7] and, starting from 1981, also in the town of Diamante (Calabria)[8]. In those years also Angri (in the province of Salerno, in Campania) was the protagonist of an urban art project. Although quite completely disappeared, the murals undoubtedly represented an important moment of cultural aggregation and reflection of the community on its identity and history. During the summer of 1982 the local Department of Culture decided to bring collective attention back to an area of the town of great historical value, the "medieval village" of Via di Mezzo, afflicted by degradation especially after the 1980 earthquake that had caused serious damages and many deaths in a large area between Campania and Basilicata. In addition to the social and economic problems that derived from the disaster, also critical was the debate on the reconstruction and maintenance of historic areas which risked to being canceled or denaturalized in their urban and cultural identity during the reconstruction process. The murals project in Angri, that continued in the summer of 1983 with a second decorative campaign, therefore responded to the need of rediscovering and enhancing the artistic and architectural heritage of the town, but also of promoting the local artistic talents (some of which would have gained larger notoriety in

[7] Concu, G. (2012).

[8] Cosenza, C. (2010).

[9] Bignardi, M. (1997); Mancini, T. (1997).

Il "borgo" è una zona di indubbio interesse e ancora oggi, nonostante la disordinata crescita edilizia del paese, è facilmente riconoscibile nel tessuto urbano, sia in mappa, sia per il particolare ambiente che lo caratterizza: due strade che si incrociano generando quattro insule, e di conseguenza quattro assi viari denominati secondo l'orientamento rispetto ai punti cardinali (Via di Mezzo Sud, Via di Mezzo Nord, Via di Mezzo Est, Via di Mezzo Ovest), abbastanza anguste da impedire un normale traffico di auto, e che dunque rimangono piuttosto silenziose e appartate a dispetto della loro posizione assai centrale (fig. 3). L'area[10] si estende infatti a ridosso del Castello medievale[11] che domina il centro del paese e degli annessi giardini (entrambi di proprietà del Comune, ospitano il primo alcuni uffici e sale di esposizione, i secondi la Villa Comunale). A partire dal XIII secolo[12] l'area di Via di Mezzo rappresentava il nucleo abitato a ridosso del castello, difeso dal circuito fortificato delle mura e da un fossato. Se quest'ultimo era ancora in parte visibile nel secondo dopoguerra, tracce di strutture fortificate e di torri e alcune porte si riconoscono ancora incastonate negli edifici più recenti. All'interno del borgo medievale (in Via di Mezzo nord) e nelle stradine perimetrali (Via Incoronati e Via Marconi) si vedono, inoltre, alcuni portali e finestre tardomedievali di residenze nobiliari, censite tra i principali esempi di "arte catalana" in Campania[13] e si riconoscono tracce delle tradizionali tipologie abitative: case ad uno o due piani con scale in facciata e loggiati e che affacciano su ampie corti interne, alle quali si accede dalla strada attraverso portoni coperti da volte a botte. La medesima struttura caratterizza il tessuto edilizio delle altre aree storiche, cioè dei quattrocasali che in età medievale e moderna sorgevano nelle campagne attorno al nucleo fortificato (Giudici, Risi, Concilio, Ardinghi).

Poco rimane oggi del progetto angrese di decorazione del borgo angioino. La mancanza di un piano di tutela dei dipinti da parte della stessa Amministrazione che li aveva promossi, ha portato alla loro rapida scomparsa: il rifacimento o il restauro degli edifici ad opera dei privati, the subsequent years) at the time gathered in a cultural association, the *Centro Zero*, animated by master Gianni Rossi, who was also the organizational pivot of the Via di Mezzo project[9].

The "village" is an area of undoubted interest and even today, despite the disorderly growth of the town, it is easily recognizable in the urban plan, both for its peculiar urban configuration and for its specific environment: two roads cross each other generating four *insulae*, and consequently four road axes named according to the orientation with respect to the cardinal points (Via di Mezzo Sud, Via di Mezzo Nord, Via di Mezzo Est, Via di Mezzo Ovest). Those streets, narrow enough to be almost inaccessible to car traffic, are therefore rather quiet and silent despite the very central location of the area[10] (fig. 3) north to the medieval Castle. This latter[11], together with the adjoining gardens created in the Modern Times, are now owned by the Municipality: the Castle houses offices and exhibition halls, the gardens are open to the public. Starting from the 13th century[12] the Via di Mezzo "village" was defended by the fortified circuit of walls and by the moat that surrounded the Castle. If the circuit of the moat was still partially visible after the Second World War, traces of fortified structures and towers and some city gates can still be seen embedded in the modern buildings. Inside the medieval area (in Via di Mezzo Nord) and in the perimetric streets (via Incoronati and via Marconi) some portals and windows of late medieval noble residences are still preserved, and are considered among the main examples of "Catalan art" in Campania[13]. Traces of traditional housing typologies can be also recognized: edifices with one or two floors with stairs on the façades and loggias overlooking large internal courtyards which can be accessed from the streetthrough doors covered by barrel vaults. The same configuration characterizes the buildings of other historical areas: four "villages" or borghi (Giudici, Risi, Concilio, Ardinghi) built in the Middle Ages and in the Modern times in the countryside around the fortified nucleus.

[10] Di Ruocco, G. (2007); Cordella, F. (2017).

[11] Cordella, F. (2017), pp. 70-78.

[12] Pastore, V. (1985); Vitolo, G. (1997).

[13] Di Ruocco, G. (2007).

l'incuria e l'esposizione esterna li hanno quasi del tutto cancellati. Non poco ha pesato su questo infelice esito dell'iniziativa la mancanza di fondi sufficienti a finanziare l'utilizzo di tecniche di preparazione delle superfici adeguate a consentire la conservazione dei murales. Di conseguenza, ne restano pochi relativamente intatti (la Very little remains today of the Via di Mezzo murals project. The lack of sufficient funds to support the use of suitable techniques for the preparation of the wall surfaces and for the long-term conservation of the paintings, the lack of an official plan for their protection, the reconstruction or restoration of private buildings,

IN ALTO | *ON TOP*.
Fig. 3. Il "borgo medievale" di Via di Mezzo da Google Maps | *The "Medieval village" (Via di Mezzo) in Angri from Google Maps.*

Campagna angrese di Raffaele Alfano, *Angri 24-9-1421* di Giovanni Padovano, il gruppo familiare di Paolo Signorino in Via di Mezzo nord e *Folklore angrese* di Giovanni Padovano in Via di Mezzo Ovest), e ancora meno quelli interamente preservati (*Degradimigrazione* di Umberto De Angelis e la *Veduta di Via di Mezzo Nord* di Sabato Orso, entrambe in via di Mezzo nord), mentre il *San Giovanni Battista* di Giovanni Precenzano (Via di Mezzo Ovest) è stato ridipinto in tempi recenti (figg. 4-8). Foto storiche e il catalogo dei murals realizzati nel 1982 ci consentono oggi di recuperare almeno la meoria del progetto[14].
Gli artisti della prima campagna decorativa (Elio Alfano, Raffaele Alfano, Umberto de Angelis, Gianfranco Duro, Gerardo Jovino, Mario Lanzione, Giovanni Padovano, Vincenzo Precenzano, Gianni Rossi, Alberto Silvestri, Ernesto Terlizzi) e quelli della seconda nel 1983 (Vittorio Miranda, Francesca Mainardi, Paolo Signorino, Sabato Orso, Mario Carotenuto, Nicola della Corte, Vittorio De Luca, Giovanni Padovano) hanno trasformato le quattro stradine del borgo in una galleria a cielo aperto rappresentando, senza un progetto comune, "quadri" di diversa estensione e con vari soggetti che si inserirono in maniera diversa nella morfologia delle pareti: talvolta sfruttando strumentalmente la presenza di porte e finestre (come fecero ad esempio Elio Alfano, Alberto Silvestri, Gianni Rossi), altre volte creandone di finte a scopo espressivo (Mario Lanzione), ma per lo più lavorando su superfici libere tra le aperture. L'unica donna che ha partecipato all'iniziativa, Francesca Mainardi e Mario Lanzione hanno creato un'integrazione illusoria del murale con il contesto reale: il primo che rappresenta un'ampia vista sulla strada con case tipiche, la seconda inserendo il telaio di una finestra finta nella parete in ordine per denunciare l'abbandono delle case storiche del centro. Nella varietà di tecniche, stili e linguaggi proposti, gli artisti si sono fatti portavoce del disagio collettivo e personale nei complicati anni post-terremoto, oppure hanno rappresentato gli elementi dell'identità angrese (la vocazione agricola, le devozioni, le tradizioni, un episodio storico), o hanno fissato momenti di

the neglect and the exposure to atmospheric agents, led them to a rapid disappearance. As a result, just a few murals remain today relatively intact (*Campagna angrese* by Raffaele Alfano, *Angri 24-9-1421* by Giovanni Padovano, the family group by Paolo Signorino in via di Mezzo Nord and *Folklore angrese* by Giovanni Padovano in Via di Mezzo Ovest), and even less are those entirely preserved (*Degradimigrazione* by Umberto De Angelis and the *View of Via di Mezzo Nord* by Sabato Orso, both in Via di Mezzo Nord), while *San Giovanni Battista* by Giovanni Precenzano (in Via di Mezzo Ovest) has been repainted in recent times (figs. 4-8). Historical photos and the catalog of the first tranche of works allow us to recover at least the memory of the project[14].
The artists of the first decorative campaign of 1982 (Elio Alfano, Raffaele Alfano, Umberto de Angelis, Gianfranco Duro, Gerardo Jovino, Mario Lanzione, Giovanni Padovano, Vincenzo Precenzano, Gianni Rossi, Alberto Silvestri, Ernesto Terlizzi) and those participating in the second one in 1983 (Vittorio Miranda, Francesca Mainardi, Paolo Signorino, Sabato Orso, Mario Carotenuto, Nicola della Corte, Vittorio De Luca, Giovanni Padovano) transformed the four streets of the village into an open-air gallery. Without a common project, they created "paintings" of different extensions and with various subjects inserted in different ways in the morphology of the walls: sometimes instrumentally exploiting the presence of doors and windows (Elio Alfano, Alberto Silvestri, Gianni Rossi) mostly working on free surfaces between the openings. The only woman participating in the initiative, Francesca Mainardi, and Mario Lanzione were the only artists who created an illusive integration of the murals with the real context: the first one representing a wide street view with typical houses, the second one inserting the frame of a fake window in the wall in order to denounce the abandonment of the historic houses of the center. In the variety of techniques, styles and languages proposed, the artists made themselves the spokesman for the collective and personal unease in the complicated post-earthquake

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 4. Gianni Rossi, *Potere e Realtà*, Angri, Via di Mezzo Est (foto 1982) | *Gianni Rossi, Potere e Realtà (Power and Reality) Angri, Via di Mezzo est (photo 1982).*

A PAG. 294 | *ON PAGE 294:*
Fig. 5. Raffaele Alfano, *Paesaggio campestre*, Angri, Via di Mezzo Nord | *Raffaele Alfano, Coutryside landscape, Angri, Via di Mezzo Nord.*

[14] Jovino, N., Rossi, G. (1982).

vita quotidiana e squarci urbani. Infine, nell'incrocio delle quattro stradine, campeggia ancora, al di sopra della fontana, la strofa di una poesia di Giovanni Marra (poeta locale), dipinta su finta pergamena che evoca l'antichità del posto e delle due tradizioni.
Animatori del contesto artistico in un periodo a lungo termine, Elio Alfano, Umberto De Angelis e Gianni Rossi, hanno espresso il travaglio simbolico di una generazione che si trova ad affrontare i processi sociali ed economici in corso.

years, or represented the symbols of the local identity (the agricultural vocation, the religious devotions, the traditions, historical events), or focused on moments of daily life and urban views. At the crossroads of the four streets, the verse of a poem by Giovanni Marra (a local poet) evokes the antiquity of the place and its traditions; it still stands above the fountain, painted on fake parchment.
Animators of the artistic context in a long-term period, Elio Alfano, Umberto De Angelis and Gianni Rossi, expressed

A PAG. 296 | *ON PAGE 296*
Fig. 6. Giovanni Padovano, *Folklore ad Angri*, Angri, Via di Mezzo Ovest | *Giovanni Padovano*, Folklore in Angri, *Angri, Via di Mezzo Ovest*.

IN ALTO | *ON TOP*
Fig. 7. Umberto De Angelis, *Degradimigrazione*, Angri, Via di Mezzo Nord (a sinistra) | *Umberto De Angelis*, Degradimigrazione, *Angri, Via di Mezzo Nord (on the left)*.
Fig. 8. Umberto De Angelis, *Degradimigrazione*, Angri, Via di Mezzo Nord (foto 1982) (a destra) | *Umberto De Angelis*, Degradimigrazione, *Angri, Via di Mezzo nord (photo 1982) (on the right)*.

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 9. Elio Alfano, *Ci è concesso solo sognare*, Angri, Via di Mezzo Ovest (foto 1982) | *Elio Alfano*, Ci è concesso solo sognare, *Angri, Via di Mezzo nord (photo 1982)*.

A PAG. 299 | *ON PAGE 299*:
Figg. 10-12. Banner in Realtà Aumentata per il murale *Potere e Realtà* di Gianni Rossi: per la corretta visualizzazione dei contenuti digitali scaricare l'app Artivive e inquadrare le tre immagini del banner; l'immagine dipinta è stata suddivisa in piani paralleli lungo la profondità dello spazio così da rendere tridimensionale e dunque esplorabile la profondità della scena ritratta dall'artista; un fotogramma dell'animazione in Realtà Aumentata sovrapposta all'immagine che funge da marker per l'attivazione dei contenuti digitali | *Banner in Augmented Reality for the mural* Power *and Reality by Gianni Rossi. To display digital content in AR download the app Artivive and frame, one at a time, the three images in the strip; the painted image has been divided into parallel planes along the depth of the space so as to make the painted scene three-dimensional and therefore explorable; a frame of the animation in Augmented Reality superimposed on the image that works as a marker used to activate the digital content.*

Nel suo murale in Via di Mezzo, Alfano (*Ci è concesso solo sognare* - fig. 9) rappresentò, in optical style con onde parallele, un'aspirazione catartica delle infinite trasformazioni e un ritorno alle origini attraverso l'immagine di una donna che emerge dal mare, si trasforma in un uccello e si tuffa di nuovo nelle acque. De Angelis (*Degradimigrazione*) ha legato la sua creazione al contesto del paese, esprimendo rammarico per la modernità che distrugge la memoria storica dei luoghi e forza gli abitanti ad abbandonare i ritmi tradizionali e le consuetudini. Gianni Rossi (*Potere e realtà*) ha denunciato più specificamente i processi economici che sfruttano le risorse locali, in un meccanismo nel quale i rappresentanti del potere politico sono lontani, anonimi e imperturbabili.

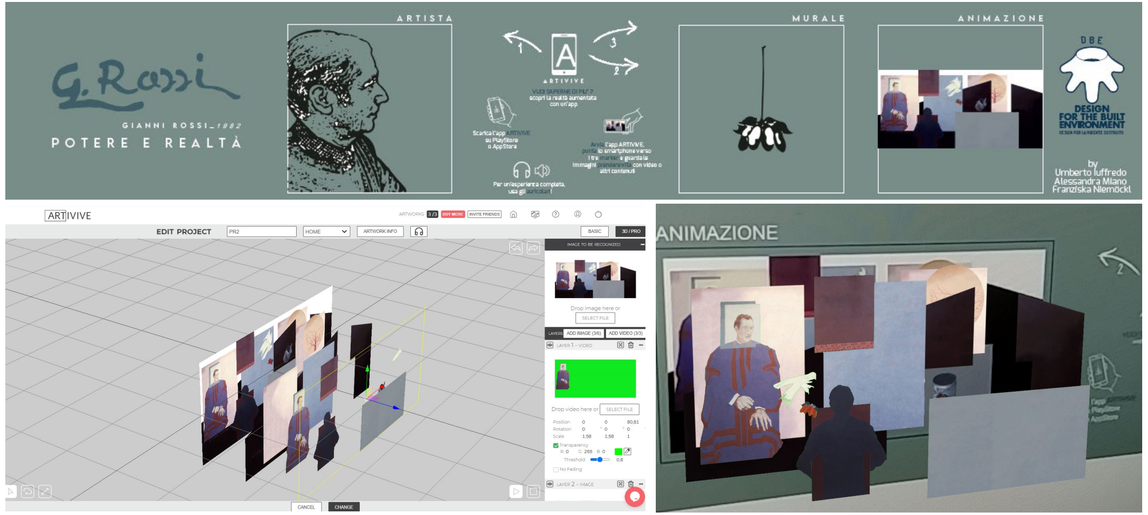
Augmenting Angri

La ricerca presenta gli esiti di un progetto sviluppato, per il centro storico della città di Angri, con la collaborazione degli studenti del corso integrato di *Visual Expression*, tenuto dalle autrici all'interno del Corso di Laurea Magistrale di *Design for the Built Environment*: l'obiettivo è stato quello di preservare la memoria di questo singolare brano di città e della florida sperimentazione artistica di cui è stato teatro negli anni '80, mediante la progettazione di un percorso di fruizione e comunicazione coadiuvato dalle nuove tecnologie digitali dell'informazione e della comunicazione (ICT) (figg. 10-20).
Gli studenti sono stati indotti a ragionare sul potere evocativo di ciascun murale per ricostruire la dinamica della storia da essi narrata. Le scene ritratte nelle immagini pittoriche sono la rappresentazione di un attimo, che rimane eternamente bloccato e che l'artista sottrae a una lunga sequenza di gesti, posizioni, variazioni suggerite e lasciate intendere dalla stessa tensione del gesto cristallizzato. L'artista blocca il tempo della scena ritratta in un istante sospeso e dilatato, allontanato dal normale sviluppo temporale, congelato in un istante di fissità: in tal modo l'autore espande l'attimo per esplorarlo e poi riconsegnarlo al normale scorrere degli eventi. Ciascuna immagine è stata analizzata per

the symbolic travail of a generation facing the social and economic processes underway. In his mural in Via di Mezzo (*We are only allowed to dream*, fig. 9) Alfano represented, in optical style with parallel waves, a cathartic aspiration of the endless transformations and the return to origins through the image of a woman who emerges from the sea, turns into a bird and dives back into the waters. De Angelis (*Degradimigrazione*) expressed regret for the modernity that destroys the historical memory of the places and forces the inhabitants to abandon the traditional rhythms and customs. Gianni Rossi (*Power and reality*) denounced more specifically the economic processes that exploit local resources, in a mechanism in which the representants of political power are distant, anonymous and imperturbable.

Augmenting Angri

The research presents the outcomes of a project developed for the historical centre of the city of Angri, in cooperation with the students of the integrated course of *Visual Expression*, held by the authors in the Master's Degree Course of *Design for the Built Environment*: the aim was to preserve the memory of this singular piece of the city and of the flourishing artistic experimentation of the 80s, through the design of a path of fruition and communication assisted by the new digital information and communication technologies (ICT) (figs.10-20).
The students have been led to think about the evocative power of each mural to reconstruct the dynamics of the narrated story. The scenes portrayed in the pictorial images are the representation of a single moment, which remains eternally frozen because the artist removes it from a long sequence of gestures, positions, variations suggested by the same tension of the crystallized gesture. The artist blocks the time of the portrayed scene in an suspended and expanded instant, removed from the normal temporal evolution, frozen in a fixed instant: in this way, the author expands the moment to explore it and then he gives it back to the normal course of events. Each image has been analyzed for its ability to suspend



la sua capacità di sospendere il tempo, rendendo perenne un'espressione, un gesto accennato, un soffio di vento, uno sguardo fugace, un'espressione del volto. Se dunque il compito della pittura è quello di far emergere alcuni aspetti della realtà ritratta con una comunicazione istintuale e inconscia e, quindi, altrimenti inafferrabile, il progetto per la memoria e la valorizzazione dei murales ad Angri si basa sulla volontà di narrare la storia di quel gesto, di quella configurazione sospesa, o ancora di sviluppare in altro *medium*

time, isolating an expression, a hinted gesture, a breath of wind, a fleeting glance, a facial expression. If, therefore, the task of painting is to bring out certain aspects of the reality portrayed with an instinctual and unconscious communication, the project for the memory and enhancement of the murals in Angri is based on the desire to tell the story of that gesture, of that suspended scene, or even to develop the storytelling of the artwork itself in another medium. Thus, the actions, the position of the objects

lo *storytelling* dell'opera stessa. Così le azioni, la posizione degli oggetti, gli sguardi sono stati interpretati secondo una lettura in divenire della sequenza temporale dalla quale l'istante ritratto è stata sottratto, lasciando nuovamente libero il tempo di scorrere intorno a quell'attimo sospeso. Le fugaci animazioni progettate per dare vita alla scena dipinta sono variazioni lievi della configurazione ritratta, un'espansione di quell'attimo. Mutuando alcune definizioni dal testo di Mark Titmarsh: «Expanded paintings could be simply defined as a painting plus something else. As a result, it is a kind of paintings that moves out beyond the easel and the physical limitation of the image to investigate how far painting can go in spatial and temporal dimension»[15].
Ma la lettura delle immagini trasposte lungo i muri del borgo angrese è stata condotta anche attraverso un'altra categoria interpretativa della scena dipinta, ovvero quella della spazialità che regola le reciproche posizioni e distanze degli oggetti, degli sfondi, delle architetture e delle figure umane che in esse si trovano ad agire. «Since then new digital media and the related concepts of information space have forced another rethinking of the camera obscura model of perspectival vision towards a decentred multi-layered quantum of sensory experience»[16]. Lo spazio prospettico del dipinto diviene nuovamente esplorabile al di là del punto di vista scelto dall'artista grazie alla realtà aumentata e all'interazione che tale tecnologia digitale genera con l'osservatore consentendogli di entrare nello spazio ritratto nell'immagine pittorica grazie a alla spazialità restituita al murales nello

and the glances themselves have been interpreted according to an evolving reading of the time sequence from which the portrayed instant has been subtracted, leaving time free again to flow around that suspended moment. The fleeting animations designed to bring the painted scene to life are slight variations of the painted scene, as an expansion of that moment. Borrowing some definitions from Mark Titmarsh's text: "Expanded paintings could be simply defined as a painting plus something else. As a result, it is a kind of paintings that moves out beyond the easel and the physical limitation of the image to investigate how far painting can go in spatial and temporal dimension"[15].
But the reading of the painted images along the walls of the Angrian village was also carried out through another interpretative category, namely the space, that regulates the reciprocal positions and distances between objects, backgrounds, architectures and human characters acting there. "Since then new digital media and the related concepts of information space have forced another rethinking of the camera obscura model of perspectival vision towards a decentred multi-layered quantum of sensory experience" [16]. The painted perspective space becomes once again explorable beyond the point of view chosen by the artist thanks to augmented reality and the interaction that this digital technology generates with the observer, allowing him to enter the portrayed space thanks to the spatiality given back to the mural

IN ALTO | *ON TOP:*
Figg. 13-14. Banner in Realtà Aumentata per il mural *Degradimigrazione* di Umberto De Angelis. Per la corretta visualizzazione dei contenuti digitali scaricare l'app Artivive e inquadrare le tre immagini del banner (a sinistra); un fotogramma dell'animazione in Realtà Aumentata sovrapposta all'immagine che funge da marker per l'attivazione dei contenuti digitali (a destra) | *Figs. 13-14. Banner in Augmented Reality for the mural* Degradimigrazione *by Umberto De Angelis. To display digital content in AR download the app Artivive and frame, one at a time, the three images in the strip (on the left); a frame of the animation in Augmented Reality superimposed on the image that works as a marker for the activation of digital content (on the right).*

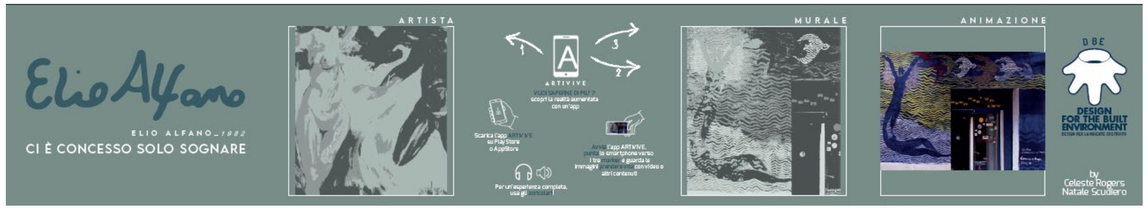
[15] Titmarsh, M. (2017), p. 109.

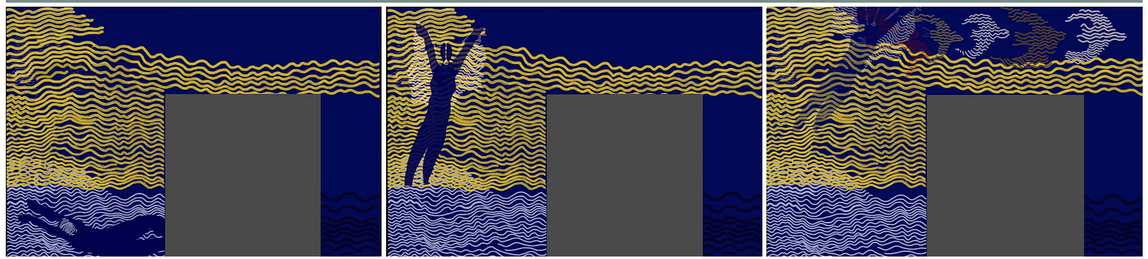
[16] AA.VV. (2009), p. 326.

spazio virtuale. La Realtà aumentata (*Augmented Reality_AR*) sovrappone i contenuti dello spazio virtuale alla realtà dello spazio fisico, integrandolo con elementi aggiuntivi. Utilizzando *tablet*, *smartphone*, *Google glass*, ecc. si ha un incremento della percezione sensoriale mediante informazioni aggiuntive che si mischiano con immediata efficacia con ciò che ci circonda e che sarebbe normalmente percepibili dai nostri sensi. Questa tecnologia ha un potenziale molto elevato nell'ambito della valorizzazione culturale perché crea un'interazione unica e innovativa tra l'utenza e il bene mai sperimentata prima d'ora, e per questo motivo risulta essere un grande strumento di attrazione. «The technology provides a high degree of realism, due to a combination between reality and virtual information, and information that cannot be caught by the senses. Hence, augmented reality makes cultural heritage more appealing for visitors»[17]. Vengono così a generarsi spazi di convivenza ibrida e multimodale, in cui l'esperienza diretta, fisica e irrinunciabile della visita diviene un percorso interattivo di conoscenza assistita e implementata dall'esperienza attraverso informazioni, spazi e oggetti digitali integrati, in una realtà mista, a quelli reali. A tal fine è necessario annullare, in fase di progettazione del percorso comunicativo, la dicotomia tra spazio fisico e spazio digitale: la nostra vita dell'ultimo decennio testimonia la nostra capacità di vivere in entrambi, spesso anche contemporaneamente. Per ciascun murales è stata predisposta una sottile fascia orizzontale da collocarsi in prossimità del murales o di quelle poche tracce che ancora ora sono visibili: ciascuna striscia contiene tre immagini opportunamente predisposte per essere *markers* di attivazione dei contenuti aumentati. Scansionando, con l'applicazione open-source *Artivive*, il *marker* opportunamente predisposto l'osservatore può vedere apparire sul proprio dispositivo due tipi di contenuti digitali: brevi clip video narranti la vita e la poetica dell'artista cui ci si pone al cospetto, un'animazione della storia cristallizzata nell'immagine dipinta (ovvero il suo *storytelling* grafico) e un modello tridimensionale realizzato secondo piani paralleli al quadro prospettico che, al pari di una scenografia dipinta, restituisce all'immagine prospet-

in the virtual dimension. Augmented Reality_AR superimposes additional digital contents on the framed physical space, thus integratingand augmenting it. Using tablets, smartphones, *Google glass*, there is an increase in sensory perception through additional information that are able to mixes with immediate effectiveness with the surrounding that would normally be perceptible by our senses. This technology has a very high potential in the field of cultural enhancement because it creates a unique and innovative interaction between the user and the asset, never experienced before, and for this reason it is a great tool of attraction. "The technology provides a high degree of realism, due to a combination between reality and virtual information, and information that cannot be caught by the senses. Hence, augmented reality makes cultural heritage more appealing for visitors"[17]. Thus, spaces of hybrid and multimodal cohabitation are generated, in which the direct, physical and indispensable experience of the visit becomes an interactive path of knowledge assisted and implemented by the experience through information, spaces and digital objects integrated, in a mixed reality, with the real ones. To this end it is necessary to cancel, in the planning phase of the communicative path, the dichotomy between physical and digital space: our life of the last decade testifies our ability to live in both, even simultaneously. For each mural a thin horizontal strip has been designed to be placed near the mural, or near the few traces that are still visible, in Via di Mezzo: each strip contains three images properly set as markers for the activation of digital superimposed contents in AR. By scanning, with the open-source application *Artivive*, the properly prepared marker the observer can see two types of digital content appearing on his device: a short video clips narrating artist's life and poetics, an animated story of the painted image (i.e. his graphic storytelling) and a three-dimensional model made according to parallel planes, like a painted scenography, which gives the perspective image three digital dimensions and a spatial depth. In this way, G.

[17] AA.VV. (2009), Techa (2008), p. 326.

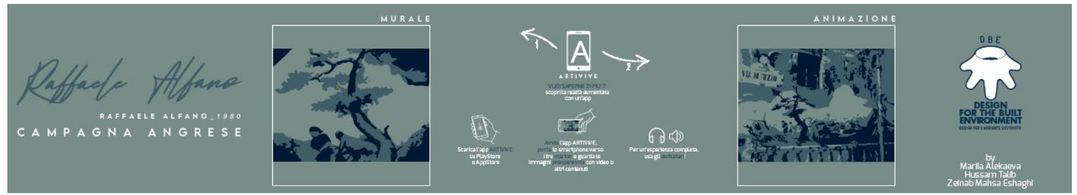


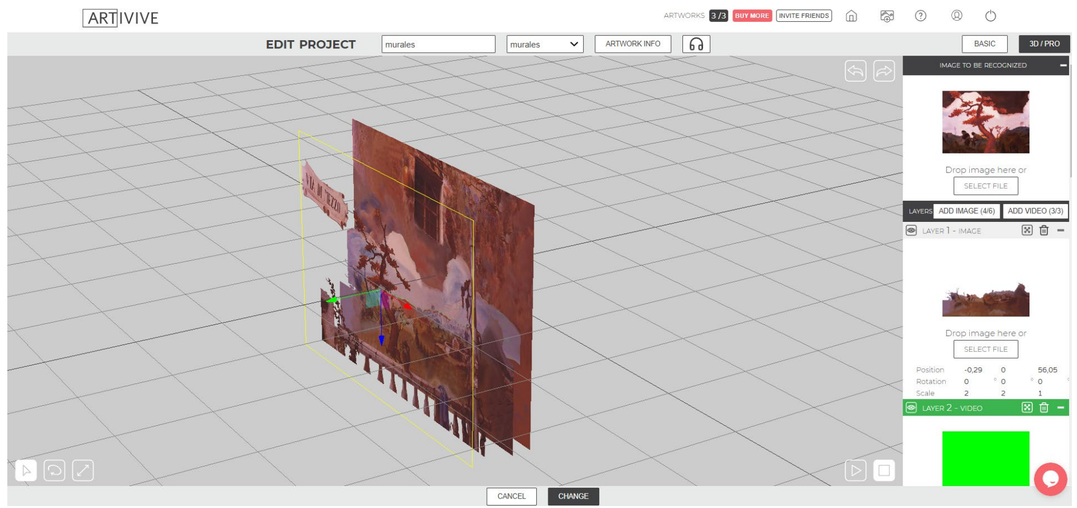


IN ALTO | *ON TOP.*
Fig. 15. Banner in Realtà Aumentata per il murale *Ci è concesso solo sognare* di Elio Alfano. Per la corretta visualizzazione dei contenuti digitali scaricare l'app Artivive e inquadrare le tre immagini del banner | *Banner in Augmented Reality for the mural* Ci è concesso solo sognare *by Elio Alfano. To display digital content in AR download the app Artivive and frame, one at a time, the three images in the strip.*
Fig. 16-18. *Ci è concesso solo sognare*: alcuni fotogrammi dell'animazione in Realtà Aumentata che apparirà sovrapposta al marker contenuto nel banner | Ci è concesso solo sognare: *some frames of the animation in Augmented Reality superimposed on the image that works as a marker for the activation of digital content.*

tica una reale tridimensionalità e profondità spaziale. In tal modo, il murales *Potere e Realtà* di G. Rossi, per la sua naturale composizione di pannelli bidimensionali regolari a tinte piatte si trasforma in una ritrovata spazialità digitale scandita dal ritmo dei piani paralleli scaglionati lungo la profondità dello spazio, come quinte di uno spazio scenico tra le quali si svolgono dinamicamente le azioni cristallizzate nel dipinto, come il volo della colomba che porta nel becco il grappolo di pomodori, simbolo della fertile produzione del tessuto agricolo locale e unica traccia ancora visibile oggi lungo il muro. L'interpretazione animata del murale parte dall'apparizione silenziosa della sagoma

Rossi's mural *Potere e Realtà* (Power and Reality), for its natural composition of regular two-dimensional panels in flat colours, has been transformed into a digital space characterised by the rhythm of parallel planes set along the depth of the space, like on a theatrical stage scenic. Actions take place across those panels, like the dove's flight, with a tomatoes' bunch in its beak, as a symbol of the fertile production of local agricultural fabrics which is the only trace still visible today along the wall. The animated interpretation of the mural starts from the silent appearance of the artist's dark silhouette, which enters the scene with the canvas to portray a powerful





scura dell'artista, che entra in scena con la tela per ritrarre un uomo di potere, raffigurato come figura simbolica e non come personaggio reale attraverso una veloce alternanza di volti che ripropongono le immagini di uomini e regnanti che hanno governato o esercitato potere in diverse epoche, da Cesare Augusto a Napoleone, da Lorenzo de medici a Cavour. La colomba invece entra in scena portando nel becco il grappolo di pomodori che, lasciato cadere nella lattina, entrerà nella produzione non virtuosa del circolo industriale.
Una denuncia verso gli inevitabili scarti residuali della frenetica produzione della società consumistica e verso il degrado urbano da essi prodotto viene rappresentato dalla discarica di automobili ammassate nell'immagine ritratta da Umberto De Angelis: le uniche forme di movimento (e di vita) nel desolante cumulo di rottami in precario equilibrio sono i movimenti dei cofani e degli sportelli in cerca di un assestamento statico, e il volo degli uccelli in cerca di aree più naturali e salubri. Il tema della metamorfosi prende vita nel mural di Elio Alfano in uno spazio senza profondità, animato dall'effetto ottico del moto ondoso già suggerito dalle note applicazioni della optical art all'ottica e agli effetti percettivi dovuti alla fisiologia della visione umana: la trasformazione dunque si dipana nel tempo dell'animazione, sottolineando l'unicità del soggetto e della cornice spaziale nelle differenti fasi della sua mutazione, dalla profondità delle acque fino al volo. I tre lavori qui presentati con maggiore dettaglio sono solo una piccola parte dell'installazione urbana che ha vinto il bando *Open Call Street Art 2020*, finanziato dall'Ambasciata del Regno dei Paesi Bassi e il Consolato Generale di Milano. La mostra, in programma ad Angri nell'Ottobre 2020, vuole combinare la memoria dell'esperimento artistico del 1982-3 e il progetto di valorizzazione degli studenti napoletani con la realizzazione di un nuovo murale, ad opera dell'artista turco-neerlandese Dünya Atay, che si farà port voce di un messaggio di mediazione culturale, di dialogo tra nazioni ma anche sintesi di valori universali e di riscoperta identitaria in un quartiere popolare del paese, limitrofo al centro storico, afflitto da gravi problemi sociali.

man, represented as a symbolic figure and not as a real person through a rapid alternation of faces showing images of men and rulers who have reigned or held the power in different epochs, from Caesar Augustus to Napoleon, from Lorenzo de Medici to Cavour. The dove, on the other hand, enters the scene carrying the bunch of tomatoes in its beak, which, when dropped into the can, will enter the non-virtuous industrial circle.
A complaint against the inevitable residual waste of the frenetic production of consuming society and against the urban degradation they produce is represented by the car dump, in the mural by Umberto De Angelis: the only movement (and life) in the desolate pile of wreckage in precarious equilibrium are the movements of bonnets and car doors in search of static accommodation, and the flight of birds in search of more natural and healthy areas. The metamorphosis topic comes to life in Elio Alfano's mural, in a space without perspective depth, animated by the optical effect of the wave motion already suggested by the well-known Optical Art effect due to the human vision physiology. The transformation therefore develops gradually during the animation's time, underlining the uniqueness of the subject and the spatial context in which the different mutation phases take place, from the depth of the water to the flight in the sky. The three works presented here with more detail are only a small part of the urban installation that won the *Open Call Street Art 2020*, funded by the Embassy of the Kingdom of the Netherlands and the General Consulate in Milan. The exhibition, scheduled in Angri in October 2020, wants to combine the memory of the 1982-3 artistic experiment and the valorisation project of Neapolitan students with the implementation of a new mural by the Turkish-Netherlands artist Dünya Atay, who will be the spokesperson of a culturalmediation message, a dialogue between nations but also a synthesis of universal values and a rediscovery of identity in a popular area of the city, adjacent to the historical centre, afflicted by serious social problems.

A PAG. 303 | *ON PAGE 303*:
Fig. 19. Banner in Realtà Aumentata per il murale *Campagna angrese* di Rafaele Alfano. Per la corretta visualizzazione dei contenuti digitali scaricare l'app Artivive e inquadrare le tre immagini del banner | *Banner in Augmented Reality for the mural* Campagna angrese *by Rafaele Alfano. To display digital content in AR download the app Artivive and frame, one at a time, the three images in the strip.*
Fig. 20. Via di Mezzo: l'immagine dipinta è stata suddivisa in piani paralleli lungo la profondità dello spazio così da rendere tridimensionale e dunque esplorabile la profondità della scena ritratta dall'artista | *Via di Mezzo: the painted image has been divided into parallel planes along the depth of the space so as to make the depth of the scene portrayed by the artist three-dimensional and, therefore, explorable.*

Bibliografia - Sitografia
References - Webography

AA.VV. (2009), Techa (2008). Technologies exploitation for the cultural heritage advancement. In *Proceedings of the conference and Catalog of technologies*. Roma: Gangemi.

Acierno, A. (2019). Agopuntura e urbanistica tattica nella rigenerazione delle città. TRIA - Territori della ricerca su insediamenti e ambiente, n. 23, *Agopuntura urbana & art infoscape*, v. 12.

Bignardi, M. (1997). La situazione artistica degli anni Ottanta: nuove esperienze, nuove aperture. In M. Bignardi (ed.), *Angri territorio di transiti*. Napoli: Electa, pp. 97-109.

Cimmelli, V. (1984). Angri e il suo castello nei secoli XVI-XVIII. In *Supplemento al nr. 7 di "Angri'80"*, 29 settembre 1984, pp. 6-7.

Concu, G. (2012). *Murales. L'arte del muralismo in Sardegna*. Nuoro: Imago.

Cordella, F. (2017). Le fortificazioni di Angri: note di storia e architettura. In A. Braca e S., Vanacore (ed.), *Il ritorno del bianco marmo nelle statue della Collegiata di Angri*. Sant'Egidio del Monte Albino: Editrice Gaia, pp. 65-85.

Cosenza, C. (2010). Un paese dipinto: l'"operazione murales". *Calabria letteraria*, 58, 4/6, 2010, pp. 81-85.

Di Ruocco, G. (2007). Lo 'spazio concluso' dell'architettura catalana ad Angri. In V. Iannizzaro (ed.), *L'architettura di età aragonese nell'Italia centro-meridionale. L'Età aragonese nell'architettura di Campania meridionale, Basilicata e Calabria*. Roma: Aracne.

Falcone, A. (1985). *Campania felice, Campania nucerina, Angri medievale*. Cava dei Tirreni: Paes Editore.

Flessas, T., Mulcahy, L. (2018). Limiting Law: Art in the Street and Street. In *the Art. Law, Culture and the Humanities*, vol. 14(2), pp. 219-24.

Iaconesi, S., Persico, O. (2017). *Digital urban acupunture*. Springer: Switzerland.

Jovino, N., Rossi, G. (eds.). (1982). *I murales di Via di Mezzo*. Angri.

Lerner, J. (2014). *Urban Acupuncture*. Washington: Island Press.

Mancini, T. (1997). Aspetti della cultura artistica legati all'esame di alcuni monumenti angresi. In M, Bignardi (ed.), *Angri territorio di transiti*. Napoli: Electa, pp. 45-52.

Simondon, G. (2014). *Sulla tecno-estetica*. Milano: Mimesis.

Pagliano, A. (2019). Esperimenti artistici di agopuntura urbana, TRIA - Territori della ricerca su insediamenti e ambiente, n. 23, *Agopuntura urbana & art infoscape*, v. 12.

Pastore, V. (1980). *Angri dalla preistoria ai nostri giorni*. Cava dei Tirreni: Arti Grafiche Palumbo & Esposito.

Titmarsh, M. (2017). *Expanded Painting: Ontological Aesthetics and the Essence of Colour*. London: Bloomsbury Publishing Plc.

Vecchio, N. A. (2017). *A chi appartiene la città? Sulla dialettica fra street art e diritto*. Padova: Primiceri editore.

Vitolo, G. (1997). Organizzazione del territorio e vicende del popolamento. In M. Bignardi (ed.), *Angri territorio di transiti*. Napoli: Electa, pp. 35-43.

Wendt, S., Barragán, P. (2011). *When a Painting Moves, Something Must be Rotten!*. Milano: Edizione Charta.

15 Dal textile design alla Street Art: l'arte urbana di Camille Walala
From textile design to Street Art: the urban works of Camille Walala

Alice Palmieri

Abstract
Le forme d'arte visiva presenti nello spazio pubblico rientrano nella categoria della Street Art che assume forme sempre più articolate, passando dall'azione di un disegno sul muro a gesti ricchi di significato che rivolgono l'attenzione allo spazio nella sua complessità, attraverso episodi di libera espressione di artisti che agiscono solitamente fuori dalle regole. Negli ultimi anni, avendo riscontrato il potenziale di questi interventi, si è diffusa la consuetudine tra le autorità locali di incaricare gli artisti richiedendo opere su commissione, riconoscendo loro la capacità di valorizzare l'immagine della città. Assistiamo a un cambiamento dell'opinione pubblica che riconosce una qualità estetica alla Street Art e non la considera più come un'attività illecita, ma l'apprezza come espressione artistica consolidata e positiva. Tali riflessioni trovano conferma nella produzione artistica di Camille Walala: francese, laureata in *textile design* e con un suo studio a Londra, ha un linguaggio grafico riconoscibile grazie all'audace uso del colore e dei *pattern* che applica attraverso una rappresentazione astratta, geometrica ed emozionale. Il paper offre la lettura di alcune opere recenti, inserendole nello scenario della città contemporanea e analizzando il modo in cui l'artista declina le questioni estetiche, il rapporto con l'architettura e la nuova veste degli *street artists*, che non agiscono più in modo eversivo ma diventano veicolo di una nuova rigenerazione urbana.

Parole chiave
Pattern design; arte urbana; rigenerazione urbana; colore; modelli grafici.

Abstract
The forms of visual art present in public space belong to the category of Street Art which takes on increasingly articulated forms, passing from the action of a drawing on the wall to gestures rich in meaning that turn the attention to space in its complexity, through episodes of free expression by artists who usually act outside the rules. In recent years, having found the potential of these interventions, there has been a widespread custom among local authorities to commission artists to work on assignment, recognizing their ability to enhance the image of the city. We are witnessing a change in public opinion that recognizes an aesthetic quality to Street Art, no longer considers it as an illegal activity, but appreciates it as a consolidated and positive artistic expression. These reflections are affirmed in Camille Walala's production: graduated in textile design, in 2009 she founded her studio in London, she has a recognizable artistic character thanks to the bold use of colour and graphic patterns that she applies through an abstract, geometric and emotional representation. The paper offers a reading of some of her works, inserting them in the scenario of the contemporary city and analysing how the artist declines aesthetic issues, the relationship with architecture and the new look of street artists, who do not act in a transgressive way but become precious tools for a new urban regeneration.

Keywords
Pattern design; urban art; urban regeneration; colour; graphic patterns.

Introduzione

Nella città contemporanea, lo spazio pubblico è il luogo dell'esperienza percettiva: è l'ambito destinato al movimento, alla socialità, al vivere collettivo, allo scambio di sensazioni. Camminare, attraversare una piazza, percorrere la città non è solo un'attività motoria, ma significa cogliere le strutture di comunicazione, la cultura del luogo, l'identità locale, i codici territoriali. La città è l'ambiente percepito attraverso il senso cinestetico, «legato al movimento e alla posizione del corpo nello spazio: ne deriva la percezione della distanza e della tridimensionalità, non statica, ma dinamica poiché connessa all'azione»[1]. La sensazione del paesaggio urbano si traduce nella capacità di mappare e di elaborare le sollecitazioni visivo-percettive attraverso processi che portano a comprendere i luoghi e ad appropriarsene, individuando gli elementi che costituiscono la città attraverso l'analisi morfologica degli spazi. I fattori in gioco nella relazione sensoriale dello spazio pubblico sono quindi declinati attraverso gli elementi fisici che caratterizzano i luoghi (percorsi, arredi, pareti, pavimentazioni…) e originano determinati stimoli sensoriali (visivi, olfattivi, tattili, uditivi, cinetici…). Pertanto i comportamenti che assumiamo nello spazio cittadino derivano dalla nostra capacità di lettura dell'ambiente e dalle reazioni soggettive agli input esterni. La Street Art si colloca in questo quadro in quanto parte viva e mutevole, di quelle azioni sul territorio volte a innescare un processo percettivo che attraverso la visione invita alla lettura di determinati aspetti urbani e sociali della città. Non è un caso, che spesso i *murales* e gli interventi artistici sollevino questioni critiche ed enfatizzino problematiche locali, cercando di diventare veicolo di denuncia e riqualificazione di aree urbane degradate, a volte dimenticate. La concretezza fisica dello spazio pubblico è costituita da muri, strade, volumi, superfici che possono diventare creative, e in cui prende forma la realtà quotidiana della città, fatta di segni e di gesti connessi ai comportamenti collettivi, alla fruizione dello spazio urbano e ai relativi momenti di socializzazione e condivisione. È interessante quindi provare a comprendere le dinamiche che generano

[1] Appiano, A. (1993), p. 7.

Introduction

In the contemporary city, the public space is the place of perceptive experience: it is the setting for movement, sociality, collective living and exchange of sensations. Walking, crossing a square, moving through the city is not only a physical activity; it also means catching the communication structures, the culture of the place, the local identity and the territorial codes. The city is the environment perceived through the kinaesthetic sense, "linked to the movement and position of the body in space: the perception of distance and three-dimensionality that derives not from a non-static but a dynamic experience because it is connected to the action"[1]. The sensation of the urban landscape translates into the ability to map and process visual-perceptive solicitations through processes to understanding places and appropriating them, identifying the elements of the city through the morphological analysis of spaces. The sensation of the urban landscape translates into the ability to map and elaborate visual-perceptive solicitations through processes that lead to understanding places and appropriating them, identifying the elements that make up the city through the morphological analysis of spaces. The factors at issue in the sensorial relationship of public space are then declined through the physical elements that characterize the places (paths, furniture, walls, floors...) and give rise to certain sensory stimuli (visual, olfactory, tactile, auditory, kinetic...). Therefore the behaviours we assume in the city space derive from our ability to read the environment and from subjective reactions to external inputs. Street Art is included in this framework as a living and changing part of those actions on the territory aimed at triggering a perceptive process that through vision invites the reading of specific urban and social aspects of the city. It is no coincidence that murals and artistic interventions often raise critical issues and emphasize local problems, trying to become a vehicle for complaint and redevelopment of degraded urban areas, sometimes forgotten. The physical concreteness of public space is made up of walls, streets, volumes, surfaces that can become creative, and in which the daily reality of the city takes shape, made up of signs and gestures connected to collective behaviour, the fruition of

le azioni sul territorio, che si possono tradurre in trasformazioni temporanee o permanenti, effimere, estetiche, ludiche, artistiche, critiche… rimanendo sempre in contatto con l'essenza dei luoghi, per vedere la realtà, elaborare concetti e introdurre dei cambiamenti.

La percezione di uno spazio urbano produce una reazione positiva quando l'uomo s'identifica con l'ambiente e con i suoi caratteri distintivi, quando il *genius loci* sopravvive alle modifiche dei diversi assetti funzionali e conferisce un carattere indelebile ai paesaggi. «Il genius loci non abita un luogo dalla sua nascita, al contrario è una forza inventiva che lo ricrea, che ne rielabora le condizioni, ogni qualvolta è chiamata ad agire su di esso; lavora sulla sua identità, in quanto mette a profitto le sue capacità relazionali per far dialogare le tante alterità. La figura del genio del luogo, come metafora per orientare la trasformazione dei territori urbani della contemporaneità, si carica così di un vertiginoso intreccio di potenzialità, di significati e di piste interpretative»[2]. La città contemporanea in questo senso, appare soggetta a continue sollecitazioni di trasformazione, tra visioni generate dall'alto e pratiche attuate dal basso, in cui si intrecciano letture ed elementi differenti che riguardano i caratteri ambientali, la memoria storica, gli usi sociali… la Street Art si inserisce in questa eterogeneità di scenari, fornendo la sua interpretazione di estetica dello spazio collettivo, talvolta come un'azione di indisciplinata resistenza, altre volte come strumento creativo per reinventare la città. In molti casi è utilizzata per lanciare messaggi sociali, anche di rottura o di denuncia; altre volte si pone l'obiettivo di generare delle riflessioni in chi osserva, in maniera più indiretta, emblematica e subliminale; in altre occasioni ancora è espressione del 'bello' in quanto tale, in un moto artistico puramente estetico. Questo ultimo tipo di linguaggio nasce solitamente su commissione, quando gli artisti ricevono l'incarico di abbellire, impreziosire e riqualificare gli spazi urbani pubblici.

Il carattere comune e fondante è la collettività, per cui ogni artista lascia segni diffusi, espressioni molteplici di un significato unico: la città diventa quindi quinta scenografica di una narrazione ad episodi.

urban space and the relative opportunities for socialization and sharing. It is therefore interesting to try to understand the dynamics that generate actions on the territory, which can be translated into temporary or permanent transformations, ephemeral, aesthetic, playful, artistic, critical ... always remaining in close contact with the essence of the places, to see the reality, to develop concepts and to introduce changes.

The perception of an urban space produces a positive reaction when people identify with the environment and its distinctive features, when the *genius loci* survives the changes of the different functional structures and gives an indelible character to the landscapes. "The genius loci has not inhabited a place since its birth, on the contrary it is an inventive force that recreates it, that re-elaborates its conditions, every time it is called to act on it; it works on its identity, as it makes use of its relational capacities to bring the many otherness into dialogue. The figure of the genius of the place, as a metaphor to guide the transformation of contemporary urban territories, is thus charged with a dizzying interweaving of potentialities, meanings and interpretative paths"[2].

The contemporary city, in this sense, appears to be subject to continuous transformations, between visions generated from above and practices implemented from below, in which different elements are interwoven that relate to environmental characters, historical memory, social uses... Street Art fits into this heterogeneity of scenarios, providing its interpretation of aesthetics of collective space, sometimes as an action of undisciplined resistance, other times as a creative tool to reinvent the city. In many cases it is used to send out social messages, even of rupture or denunciation; other times it aims to generate reflections in the observer, in a more indirect, emblematic and subliminal way; in other occasions it is still an expression of 'beauty' as such, in a purely aesthetic artistic movement. This last type of language is usually created on commission, when artists are commissioned to embellish, embellish and redevelop public urban spaces.

The common and founding character is the community, so each artist leaves widespread signs, multiple expressions of a unique meaning: the city thus becomes the scenic backdrop for an episodic narration.

[2] Lambertini, A. (2013), p. 7.

La legittimazione della Street Art

Rientrano quindi nella categoria Street Art le forme d'arte visiva realizzate in luoghi pubblici. La dottrina statunitense ritiene che la Street Art sia caratterizzata essenzialmente da tre elementi: la realizzazione in contesti urbani; la generale assenza di autorizzazione da parte del titolare del supporto su cui l'opera è creata; la collocazione in un luogo visibile al pubblico e liberamente accessibile dalla collettività[3]. La Street Art, infatti, almeno nella sua matrice primordiale, nasce come strumento per riprendersi spazi sociali: una riappropriazione artistica e politica (nell'accezione più ampia del termine) del territorio. L'aspetto della rivendicazione dei luoghi non può essere trascurato, poiché motiva la natura di queste forme di manifestazione, difficilmente conciliabili con il tentativo di irreggimentarle in spazi assegnati e determinati (così come previsto da alcune normative locali) da quella stessa autorità rispetto alla quale si vorrebbe rappresentare estraneità e dissenso. Si tratta di episodi di libera espressione di artisti che agiscono nei contesti urbani, solitamente operando fuori dalle regole e realizzando rappresentazioni che possono diventare veicolo di denuncia sociale e di temi attuali messi in luce proprio da queste raffigurazioni che trovano spazio in zone degradate o in edifici abbandonati, con la precisa intenzione di coinvolgere la coscienza collettiva. In origine queste opere prendevano forma esclusivamente per iniziativa spontanea, erano trasgressive e intenzionalmente fuori legge.

Negli ultimi anni però, avendo compreso che la Street Art esprime un notevole potenziale quale strumento (di non difficile attuazione) di riqualificazione e rigenerazione urbana, si è diffusa la consuetudine tra le autorità locali di incaricare gli artisti richiedendo opere su commissione. In questo modo rimane vivo il significato e la capacità di valorizzare l'immagine della città, ma le opere di Street Art sono interpretate come azioni sul territorio volte alla promozione del tessuto urbano. Assistiamo così ad un cambiamento dell'opinione pubblica che riconosce una qualità estetica in questa forma d'arte e non la considera più come un'attività illecita, ma l'apprezza come espressione artistica

The legitimation of Street Art

The category Street Art therefore includes visual art forms created in public places. U.S. doctrine believes that Street Art is essentially characterized by three elements: the realization in urban contexts; the general lack of authorization by the owner of the support on which the work is created; the placement in a place visible to the public and freely accessible by the community[3]. Street Art, in fact, at least in its primordial matrix, was born as a tool to take back social spaces: an artistic and political (in the broadest sense of the term) re-appropriation of the territory. The aspect of the claim of places cannot be neglected, since it motivates the nature of these forms of manifestation, which are difficult to reconcile with the attempt to regiment them in spaces assigned and determined (as provided for by some local regulations) by that same authority to which one would like to represent extraneousness and dissent. These are episodes of free expression by artists who act in urban contexts, usually operating outside the rules and creating representations that can become a vehicle for social denunciation and current issues highlighted by these very representations that find space in degraded areas or abandoned buildings, with the precise intention of involving the collective consciousness. Originally these works took shape exclusively by spontaneous initiative, they were transgressive and intentionally outlawed.

In recent years, however, having understood that Street Art expresses a considerable potential as a tool (not difficult to implement) of urban regeneration, it has become common practice among local authorities to commission artists to work on assignment. In this way the meaning and ability to enhance the image of the city remains alive, but street art works are interpreted as actions on the territory aimed at promoting the urban fabric. We are thus witnessing a change in public opinion that recognizes an aesthetic quality in Street Art and no longer considers it as an illegal activity, but appreciates it as a consolidated and positive artistic

[3] Saltarelli, A. (2017).

consolidata e positiva, rispecchiando l'attuale cultura visuale che punta sul coinvolgimento degli occhi e utilizza lo sguardo per cambiare la percezione dei luoghi. Infatti la maggior parte delle esperienze di arte urbana affidano alla rappresentazione grafica il compito di stimolare i processi di rigenerazione cittadina attraverso un linguaggio estetico. In questo modo le opere creano una relazione tra spazio pubblico e fruitori attraverso il disegno che diventa parte del dialogo tra architettura e uomini.

L'arte urbana di Camille Walala

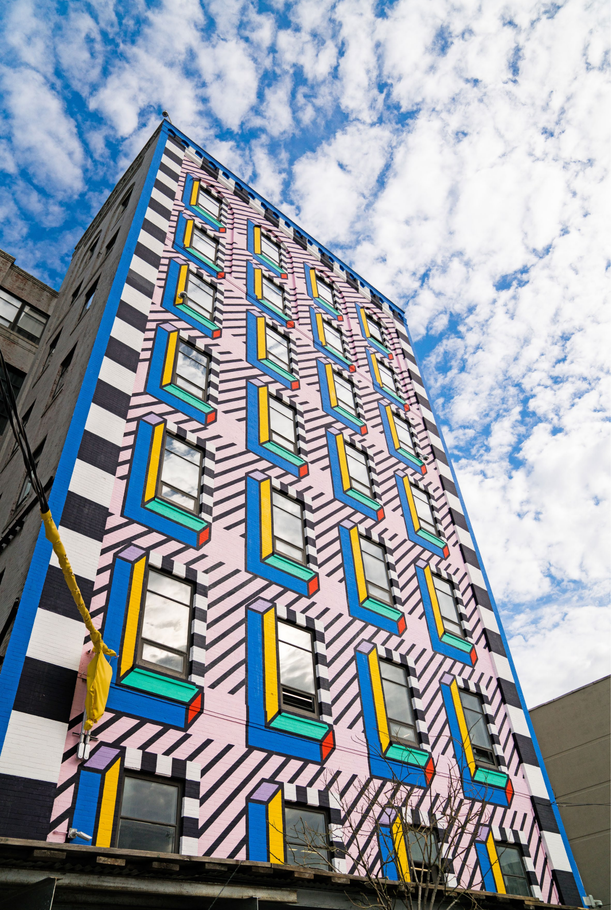
Tra le opere contemporanee degli artisti che lavorano abitualmente su commissione e operano con l'obiettivo di riqualificare lo spazio collettivo, rientra la produzione artistica della giovane Camille Walala. Laureata in *textile design* presso l'Università di Brighton, ha fondato il suo studio a East London nel 2009, e da allora ha ampliato la sua attività passando dal lavoro su base tessile alla direzione artistica di grandi installazioni, dall'arredamento d'interni a grandi progetti d'arte civica. La sua formazione è riconoscibile grazie all'audace uso del colore e dal modo in cui riesce ad utilizzare la tecnica grafica, indipendentemente dalla forma e dalla superficie su cui va a disegnare. L'obiettivo preposto è creare stupore e meraviglia, attraverso una rappresentazione non figurativa, ma fortemente astratta, geometrica ed emozionale. In rapporto alla città e all'architettura, si è confrontata con superfici piane (come nel prospetto di *Industry City* o nell'attraversamento stradale di *Better Bankside*), con arredi urbani tridimensionali e con volumetrie complesse in cui riesce a sperimentare effetti immersivi sorprendenti, come avviene nel progetto di riqualificazione della stazione di rifornimento gas, ormai in disuso, *Walala Pump & Go*. Da questo repertorio d'interventi di arte urbana realizzati su diversa scala, emerge un tema ormai diffuso e comune a tutti gli interventi di Street Art che non nascono da una componente spontanea, ma affrontano opere di grandi dimensioni e che quindi richiedono un'attenta progettazione preliminare per coordinare la manodopera e le attrezzature impiegate al fine di realizzare correttamente il disegno elaborato dall'artista. Per Camille Walala il cambiamento di scala e

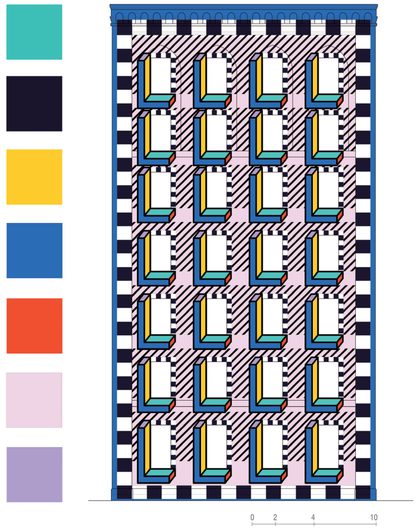
expression, reflecting the current visual culture that focuses on involving the eyes and uses the gaze to change the perception of places. In fact, most urban art experiences entrust graphic representation with the task of stimulating the processes of city regeneration through an aesthetic language. In this way the works create a relationship between public space and users through the art of drawing that becomes part of the dialogue between architecture and people.

Urban art by Camille Walala

The artistic production of the young Camille Walala is included among the contemporary artworks of the artists who habitually work on commission and operate with the aim of upgrading the collective space. After graduating in textile design at the University of Brighton, she founded her studio in East London in 2009 and since then she has expanded her activity from textile-based work to the artistic direction of large installations, from interior design to major civic art projects. Her training is recognizable thanks to the daring use of colour and to the way she uses the graphic technique, regardless of the shape and surface on which she draws. The aim is to create surprise and wonder, through a representation that is not only figurative, but also strongly abstract, geometrical and emotional. In relation to the city and the architecture, she has dealt with flat surfaces (as in the permanent mural at *Industry City* or in the street crossing at *Better Bankside*), with three-dimensional urban furnitures and with complex volumes in which she was able to experience surprising immersive effects, as in the redevelopment project of the gas station, now disused, *Walala Pump & Go*.

Looking at this repertoire of Urban Art interventions carried out on different scales, it is clear that all Street Art interventions (that do not arise in a spontaneous way) now have to deal with large works and therefore require careful preliminary design to coordinate the manpower and equipment used in order to correctly realize the design elaborated by the artist. For Camille Walala the





A SINISTRA | *ON THE LEFT*:
Fig. 1. *Industry City*: la facciata inquadrata dal marciapiede sottostante in una visione quasi deformata dalla prospettiva, seppur molto verosimile | Industry City: *the facade shot from the sidewalk below in a vision almost deformed by perspective, although very realistic.*

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 2. *Industry City*: ridisegno del prospetto con restituzione dei colori e estrapolazione della palette grafica utilizzata | Industry City: *redesign of the prospectus with restitution of colours and extrapolation of the graphic palette used.*

la variazione di superficie (soprattutto immaginando di passare dalla texture di un tessuto al disegno di una facciata) è stata un'occasione per riflettere sul supporto della rappresentazione, consolidando il suo rigoroso metodo di lavoro. Quando si è confrontata con i prospetti degli edifici, per prima cosa ha esaminato gli elementi architettonici, valutando quali rendere parte del disegno e ideando *murales* di grande effetto in cui la componente estetica non poteva prescindere dalla scansione dello spazio architettonico. Inoltre l'abituale schema di lavoro, che si serve del *pattern design*, le consente di spaziare su ogni tipo di superficie. La produzione grafica Walala fa evidentemente riferimento all'*Optical Art*, movimento di arte astratta nato intorno agli anni Sessanta e sviluppatosi poi negli anni Settanta del Novecento. Tra i principali riferimenti ci sono Bridget Riley e Victor Vasarely, che attraverso l'accostamento di particolari motivi astratti e sfruttando le potenzialità colore, mettono in scena illusioni ottiche bidimensionali. L'ispirazione di Camille Walala nasce quindi da una corrente artistica essenzialmente grafica, basata su una rigorosa definizione del metodo operativo, che si serve di griglie modulari e verifica l'effetto finale attraverso collage e composizioni cromatiche.

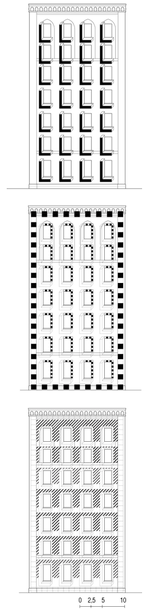
Non solo facciate

La maggior parte delle opere di Street Art trova posto sui muri, su superfici verticali di edifici tendenzialmente non in buono stato e nel caso delle opere su commissione, l'obiettivo è quello di riqualificare *in primis* l'architettura, con un conseguente effetto benefico dello spazio pubblico circostante. Tra i progetti di Camille Walala che si rapportano ai fronti urbani, quello più ambizioso è *Industry City* a Brooklyn, New York (fig. 1). Realizzato nel 2018, il progetto si presenta come un murale che trasforma una delle facciate di un edificio storico attraverso uno schema di colori e modelli, iconici dell'artista. Influenzata dall'architettura originale e dal disegno degli elementi costruttivi, Walala ha scelto una tavolozza di tonalità rosa, gialle, rosse e blu per accentuare le cornici delle finestre creando un'illusione tridimensionale (fig. 2), e ha optato per delle sequenze di geometrie quadrate (alternatamente bianche e nere) (fig. 3) che si sovrappongono al

change of scale and surface variation (especially imagining passing from the texture of a fabric to the design of a façade) has been an opportunity to reflect on the support of representation and to consolidate her rigorous working method. When she deals with façades, she first examines the architectural elements, evaluating which ones to make part of the design in order to create impressive murals in which the aesthetic component do not ignore the scansion of the architectural space. In addition, the usual working layout, which makes use of 'pattern design' allows her to span any type of surface. Walala's graphic production evidently refers to Optical Art, a movement of abstract art borned around the 1960s and then developed in the 1970s. Among the main references are Bridget Riley and Victor Vasarely, who, through the combination of particular abstract motifs and by exploiting the potential of colour, stage two-dimensional optical illusions. Camille Walala's inspiration therefore comes from an essentially graphic artistic current, based on a rigorous definition of the operative method, which uses modular grids and verifies the final effect through collages and chromatic compositions.

Not only facades

Most of the Street Art works are placed on the walls, on vertical surfaces of buildings that tend not to be in good condition and in the case of works on commission, the aim is first of all to revamp the architecture in order to get a consequential beneficial effect on the surrounding public space. Among Camille Walala's projects that relate to urban fronts, the most ambitious one is *Industry City* in Brooklyn, New York (fig. 1). Realized in 2018, the project consists in a mural that transforms one of the facades of a historic building through a pattern of colours which is an iconic language of the artist. Influenced by the original architecture and the design of the building elements, Walala chosed a palette of pink, yellow, red and blue shades to accentuate the window frames by creating a three-dimensional illusion (fig. 2), and she opted for sequences of square geometries (alternating black and



IN ALTO | ON TOP:
Fig. 3. *Industry City*: la reiterazione di tre elementi essenziali definisce il modello grafico: il disegno della profondità delle finestre, la successione di quadrati bianchi e neri e il tratteggio obliquo | Industry City: *the repetition of three essential elements defines the graphic model: the drawing of the depth of the windows, the succession of white and black squares and the oblique hatching.*

volume, talvolta ignorando la morfologia dei singoli elementi architettonici, altre volte enfatizzandola. L'intervento, commissionato da WantedDesign (una piattaforma dedicata alla promozione del design e della comunità creativa locale e internazionale), ha un'altezza di circa quaranta metri e occupa completamente il fronte di un palazzo di sette piani nella città post-industriale di Brooklyn. Dal punto di vista della comunicazione del processo creativo è interessante sapere che il regista newyorkese Romain Thomassin ha seguito l'artista per tutta la durata del progetto, documentando la sua ispirazione, i suoi riferimenti e la metodologia di lavoro. Il risultato è stato un breve documentario in cui Thomassin mostra le fasi di progetto e i riferimenti culturali di Camille Walala, che rimandano allo stile *memphis* degli anni Ottanta e motivano l'utilizzo di figure geometriche multicolori incorniciate da sottili linee nere per creare un effetto tridimensionale.

Il murale presenta la reiterazione di alcuni elementi ripetuti, ripetibili e riconoscibili anche in altre opere dell'artista, sottolineando l'attitudine a lavorare con geometrie precise e semplici, per ottenere un impatto visivo forte e deciso. In questo si riconosce la formazione come *textile designer*, abituata a lavorare con pattern e combinazioni assemblabili in sequenza. In particolare, in questo prospetto è possibile individuare tre componenti essenziali: il disegno della profondità delle finestre, la successione di quadrati bianchi e neri e il tratteggio obliquo. L'architettura è la matrice del disegno e questo progetto è rappresentativo di quei casi in cui l'artista cerca vocazione nel luogo, aspirando a quel *genius loci* che rielabora le condizioni ambientali ricercando la trasformazione (fig. 4). La relazione con la morfologia dell'edificio si attesta nell'equilibrio tra pieni e vuoti, in cui le aree complanari e continue sono trattate con campiture e tratteggi obliqui, mentre le profondità delle finestre sono esasperate da un gioco tridimensionale multicolore.

Il colore è l'altro tratto distintivo delle opere di Camille che utilizza tinte accese, perseguendo il suo obiettivo di restituire varietà e vivacità cromatiche a superfici e volumi attraverso un contrasto di colori puri. Infatti nelle *palette* delle opere firmate Walala ricorrono, quasi immancabilmente, una gamma

white) that overlapped the volume, sometimes by ignoring the morphology of the individual architectural elements, sometimes by emphasizing them. The intervention was commissioned by WantedDesign (a platform dedicated to the promotion of design and the local and international creative community) and it is about forty meters high and completely occupies the front of a seven-story building in the post-industrial city of Brooklyn. From the creative process communication point of view, it is interesting to know that New York director Romain Thomassin followed the artist throughout the project, documenting her inspiration, references and working methodology. The result was a short documentary in which Thomassin shows the project phases and cultural references of Camille Walala, which he recalls the "memphis" style of the 1980s. This style is formed by the use of multi-coloured geometric figures framed by thin black lines to create a three-dimensional effect. The mural presents the reiteration of some repeated elements, recognizable in other works of the artist, it emphasizes the ability to work with precise and simple geometries, to achieve a strong and decisive visual impact. In this we can recognize the training as a textile designer, accustomed to working with patterns and compositions that can be assembled in sequence. In particular, in this façade it is possible to identify three essential components: the design of the depth of the windows, the succession of black and white squares and the oblique hatching. Architecture is the matrix of the drawing and this project is representative of those cases in which the artist seeks vocation in the place, aspiring to that *genius loci* that re-elaborates environmental conditions seeking transformation (fig. 4). The relationship with the morphology of the building is attested by the balance between solids and voids, in which the coplanar and continuous areas are treated with oblique backgrounds and dashes, while the depths of the windows are exasperated by a three-dimensional multi-coloured play. Colour is the other distinguishing feature of Camille's work that uses bright paints,

A PAG. 314 | *ON PAGE 314*:
Fig. 4. *Industry City*: una foto dell'intervento dal fronte opposto, mostra la relazione tra i prospetti originali e quello oggetto di intervento da parte di Camille Walala | Industry City: *a photo of the intervention from the opposite front, shows the relationship between the original facades and the one that Camille Walala was working on.*

A DESTRA | *ON THE RIGHT*:
Fig. 5. *Better Bankside*: una visuale ad altezza d'uomo dell'attraversamento | Better Bankside: *a view at human height of the crossing.*

di pigmenti saturi e il bianco e il nero che si alternano in un contrasto molto efficace. A proposito di questo contrasto, che definiamo chiaroscurale, Johannes Itten scrive: «Luce e buio, chiaro e scuro, in quanto contrasti polari, sono di fondamentale importanza per la vita dell'uomo e della natura. In pittura, il bianco e il nero rappresentano l'estremo punto di contrasto chiaroscurale»[4]. Questa la ragione per cui l'alternanza cromatica conferisce forza alla rappresentazione: il nero è necessario per regolare la luminosità dei colori e il bianco è indispensabile per conferire alle tinte la loro forza fisica. Ne consegue che le geometrie regolari usate in questa opera, che vedono sequenze di quadrati oppure tratteggi di linee (inclinate solitamente a 45°), emergono con una forza indescrivibile. Altrettanto rilevante è la relazione che si determina con il resto del quadro cromatico infatti «se si separano i colori con linee nere o bianche, essi acquistano un risalto maggiore: la loro capacità di irradiazione e di reciproca influenza è definitivamente bloccata, ogni colore acquista così un valore reale, concreto»[5]. Questa pratica emerge chiaramente nel prospetto di *Industry City*, in cui la separazione tra le differenti campiture è accentuata da marcate linee nere. Il resto della palette di colori utilizzata presenta inoltre un contrasto di colori puri, creato dall'accostamento di tinte al più alto punto di saturazione, in questo caso il blu, il giallo e il rosso, che rappresentano il massimo grado di tensione. L'effetto ottenuto è un impatto visivo energico e deciso, perseguendo pienamente l'obiettivo originario dell'artista. Infine in questo murale ritroviamo anche delle tonalità di rosa e lilla, che richiamano i colori del tramonto che, come dichiara la stessa Camille Walala, è un momento di luce particolarmente suggestivo in quel frammento di città: «Il sito è immerso nei colori più belli al tramonto e questo ha ispirato la mia tavolozza per il progetto»[6].
Una gamma di colori molto simile (che potremmo considerare un marchio distintivo dell'artista) era già stata adoperata nell'intervento *Better Bankside*, un attraversamento realizzato in occasione dell'evento *Colourful Crossings*, diventato una commissione annuale volta a sperimentare colore e design a *Southwark Street*, nel cuore di Bankside (fig. 5). Nel 2016

pursuing her goal of restoring chromatic variety and liveliness to surfaces and volumes through a contrast of pure colours. In fact, a range of saturated pigments and black and white, alternating in a very effective contrast, are almost invariably present in the palettes of Walala's works. About this contrast, which we can call dark-light, Johannes Itten writes: "Light and dark, as polar contrasts, are of fundamental importance for the life of man and nature. In painting, black and white represent the extreme point of chiaroscuro contrast"[4]. This is the reason why the chromatic alternation gives power to the representation: black is necessary to adjust the brightness of colours and white is indispensable to give colours their physical strength. Consequently the regular geometries used in this work, which see sequences of squares or dashes of lines (usually inclined at 45°), emerge with an indescribable force. Equally relevant is the relationship that is determined with the rest of the chromatic picture, in fact "if we separate the colours with black or white lines, they acquire a greater prominence: their capacity of irradiation and mutual influence is definitively blocked, each colour thus acquires a real, concrete value"[5]. This practice clearly emerges in the façade of *Industry City*, where the separation between the different fields is accentuated by marked black lines. The rest of the colour palette used also presents a contrast of pure colours, created by the juxtaposition of paints at the highest saturation point, in this case blue, yellow and red, which represent the highest degree of tension. The effect obtained is an energetic and decisive visual impact, fully pursuing the artist's original purpose. Finally, in this mural we also find shades of pink and lilac, which recall the colours of the sunset which, as Camille Walala herself states, is a particularly suggestive moment of light in that fragment of the city: "The site is bathed in the most beautiful colours at sunset, which has inspired my palette for the project"[6].
A very similar range of colours (which we might consider a distinctive mark of the artist) had already been used in

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 6. Alcuni oggetti di design prodotti su progetto grafico di Camille: un abito della collezione elaborata per Gorman Fashion, la copertina dell'agenda *Tribal Pop Art Organizer* e un set di cartoline firmato Walala | *Some design objects produced on Camille's graphic project: a dress from the collection elaborated for Gorman Fashion, the cover of the diary* Tribal Pop Art Organizer *and a set of postcards signed by Walala.*

[4] Itten, J. (2002), p. 37.

[5] Ibidem, p. 34.

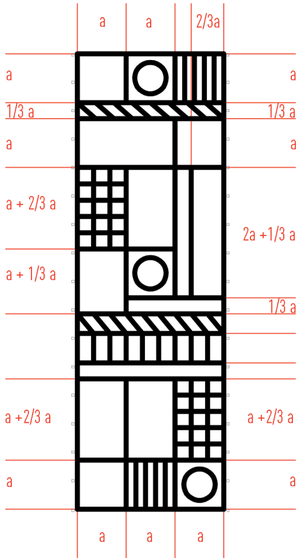
[6] Zetterler, Press Releases, aprile 2018.

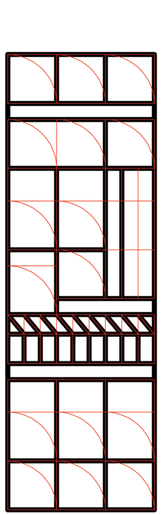
l'artista Camille Walala è stata incaricata di creare un progetto nell'ambito del London Design Festival, su finanziamento della *Transport for London* che promuove un programma per migliorare la qualità degli spostamenti e degli spazi di condivisione nelle strade londinesi. Cambia quindi completamente il supporto: non più una facciata, ma una superficie orizzontale, un fondo nero e una striscia di strada da reinventare, lunga circa dieci metri. La questione cromatica pone qui una riflessione sulle campiture, in questo caso infatti, le linee nere che contraddistinguono la partizione della superficie, assumono il significato di un vuoto, un ritaglio da cui idealmente emerge l'asfalto sottostante. Il tema della carreggiata come spazio per la collettività diventa costituente dell'opera, in una maniera completamente diversa da quella in cui la facciata interagiva con il murale. Riporto una bellissima citazione del 1998 di Hans van Dijk che evidenzia l'importanza (a volte sottovalutata) del manto stradale: «L'asfalto è un paesaggio. In linea di principio è senza fine, perché ci porta nei luoghi più lontani... l'asfalto è semplicemente lì. Raramente c'è stato un manto stradale che ha influenzato il comportamento quotidiano di così tanti in un modo a cui pochi sono portati a pensare. È nero, grigio o rosso, è fresco o sbiadito, è pulito o intriso di olio e benzina. In bianco, giallo, rosso o di altri colori, vi sono scritte strisce, frecce, attraversamenti o altri segni. [...] L'asfalto e i suoi disegni dirigono la frenetica coreografia della vita metropolitana. È un sistema che è stato attentamente concepito, disegnato e allestito. E funziona, giorno dopo giorno»[7]. Il tema della strada, del calpestio, del piano orizzontale che è costantemente davanti ai nostri occhi, ma quasi mai protagonista della visione dello spazio urbano, diventa in questo caso, l'elemento che amplifica il senso delle linee e dei tratteggi neri. La forma rettangolare che costituisce il campo di intervento è frammentata dall'artista in una tassellazione di elementi lessicali, che partendo da un modulo quadrato (di lato 'a' - figg. 7-8) definisce altri poligoni regolari ad esso proporzionali. L'area è suddivisa in tre fasce longitudinali su cui s'innestano geometrie quadrate, rettangolari e fasce trasversali che attraversano l'intero disegno. Una struttura nascosta emerge riconoscendo

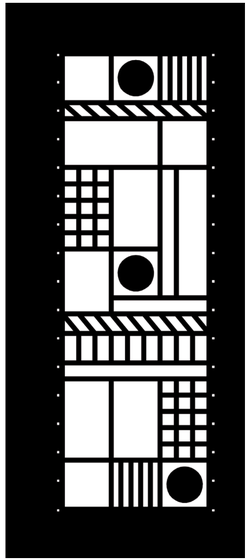
A PAG. 319 | *ON PAGE 319*.
Fig. 7. *Better Bankside*: dal ridisegno dell'intervento emerge il modulo quadrato (di lato 'a') che proporziona il tutto. A queste geometrie si affianca un'inversione cromatica che racconta il rapporto di pieni e vuoti in relazione al manto stradale (a sinistra) | Better Bankside: *from the redesign of the intervention emerges the square module (on the 'a' side) that proportion the whole. These geometries are flanked by a chromatic inversion that recounts the relationship between full and empty spaces and the road surface (on the left).*

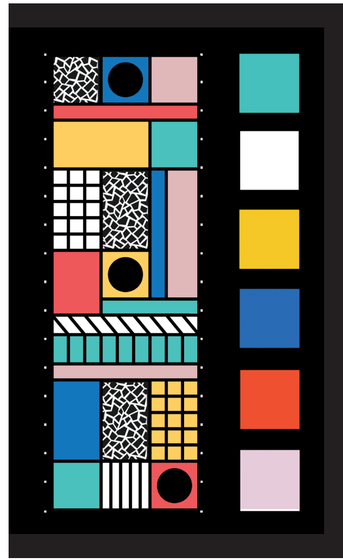
[7] cfr. AA.VV. (2005), p. 254.

the *Better Bankside* intervention, a walk-through made for the *Colourful Crossings* event, which became an annual commission to experiment with colour and design in Southwark Street, in the heart of Bankside (fig. 5). In 2016 artist Camille Walala was commissioned to create a project as part of the London Design Festival, funded by 'Transport for London' which promotes a programme to improve the quality of travel and sharing spaces on London's streets. So the support changes completely: no longer a high façade, but a horizontal surface, a black background and a strip of street to be re-experienced, about ten metres long. The chromatic issue here poses a reflection on the backgrounds, in this case in fact, the black lines that distinguish the partition of the surface, become a void, a cutout from which the underlying asphalt emerges. The theme of the roadway as a space for the community becomes a constituent part of the work, in a completely different way in which the façade interacted with the mural. In a 1998 suggestive statement Hans van Dijk highlights the (sometimes underestimated) importance of the road surface: "Asphalt is a landscape. In principle it is endless, for it leads us to the farthest places... asphalt is just there. Rarely has there been a road surface that has influenced the daily behaviour of so many in a way that few are required to think about. It is black, grey or red, it is fresh or faded, it is clean or soaked in oil and petrol. In white, yellow, red or other colours, stripes, arrows, zebra crossings or other signs are put on it. [...] The asphalt and its tattoos direct the hectic choreography of metropolitan life. It is a system that has been carefully conceived, designed and laid out. And it works, day after day"[7]. The theme of the street, the walking, the horizontal plane that is constantly under our eyes, but almost never the protagonist of the vision of urban space and, in this case, it is the element that amplifies the sense of the black lines and dashes, iconic of the Walala. The rectangular shape that constitutes the field of intervention is fragmented by the artist into a tassellation of lexical elements, which starting from





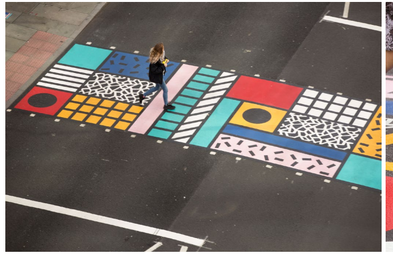




la componente quadrata, che diventa misura del resto. Anche in questo caso si riconosce la formazione legata al tessile e al design, definendo un *pattern* che in diverse scale e combinazioni è proposto dall'artista anche in altre occasioni, per esempio nella copertina dell'agenda *Tribal Pop Art Organizer* oppure nella collezione disegnata per *Gorman Fashion* (fig. 6). La caratteristica progettuale di *Better Bank-*

a square module (side 'a' - cfr. figs. 7-8) defines other regular polygons proportional to it. The area is divided into three longitudinal bands on which square, rectangular and transverse geometries are grafted, crossing the entire design. A hidden structure emerges recognizing the square component, which becomes a measure of the rest. In this case too, one recognizes the formation

IN ALTO | *ON TOP*.
Fig. 8. *Better Bankside*: ridisegno geometrico e campiture che ripropongono il quadro cromatico dell'opera. La palette estrapolata richiama evidentemente quella utilizzata per *l'Industry City* (a destra) | Better Bankside: *geometric redesign and fields that reproduce the chromatic picture of the work. The extrapolated palette evidently recalls the one used for* Industry City *(on the right).*



side è quella di un approccio in cui le ordinarie visuali sono stravolte e oltre alla questione delle grandi dimensioni (che si riscontra anche nelle facciate) l'artista è chiamata a lavorare su una prospettiva a quadro orizzontale, immaginando la percezione mutevole durante l'attraversamento, che rivela il disegno "passo dopo passo" (figg. 9-10). Lo studio della prospettiva è ancor più articolato nel progetto *Walala Pump & Go* in cui Camille è chiamata a disegnare su un volume complesso, in una rappresentazione anamorfica che diventa quasi una modellazione, una proiezione del murale su piani differenti. Negli ultimi anni, la *Justkids* (una piattaforma artistica multidisciplinare e guidata da donne, che fornisce servizi di design, di curatela e di produzione per l'arte pubblica e privata) ha curato e finanziato allestimenti d'arte in luoghi inaspettati nel panorama cittadino di Fort Smith, in Arkansas, arricchendo la comunità e il paesaggio urbano. Nel 2019, l'artista francese si è unita al progetto *The Unexpected* trasformando una stazione di servizio d'epoca in disuso in un'entusiasmante opera d'arte pubblica. «Amo questa tela, è stato emozionante fare qualcosa di veramente audace, che si distingue su una scala più grande. Abbiamo avuto una grande squadra di persone che ha lavorato con noi per alcuni giorni, la maggior parte di loro erano locali di Fort Smith che sono venuti ad aiutarci ed è stata un'incredibile esecuzione

linked to textiles and design, defining a pattern that in different scales and combinations is also proposed by the artist on other occasions, for example on the cover of the *Tribal Pop Art Organizer* diary or in the collection designed for 'Gorman Fashion' (fig. 6). The design feature of *Better Bankside* is that of an approach in which the ordinary views are distorted and in addition to the question of large dimensions (which is also found in the facades) the artist is called upon to work on a horizontal picture perspective, imagining the changing perception during the crossing, which reveals the drawing 'step by step' (figs. 9-10).The study of perspective is even more articulated in the project *Walala Pump & Go* in which Camille is invited to draw on a complex volume, in an anamorphic representation that becomes almost a modeling, a projection of the mural on different planes. In recent years, *Justkids* (a multidisciplinary, women-driven art platform that provides design, curating and production services for public and private art) has curated and financed art installations in unexpected places in the urban landscape of Fort Smith, Arkansas, enriching the community and the urban landscape. In 2019, the French artist joined the *The Unexpected* project, transforming a disused vintage gas station into an exciting

A PAG. 320 | *ON PAGE 320*.
Fig. 9. *Better Bankside*: vista dall'alto che restituisce la visione d'insieme dell'attraversamento | Better Bankside: *view from above that gives an overview of the crossing.*

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 10. *Better Bankside*: vista dall'alto e particolari | Better Bankside: *from a bird's-eye view and details.*

[8] Camille Walala, Press Releases, novembre 2019.

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 11. Dal profilo 'Facebook' di Camille Walala: gamma dei pantoni utilizzati per uno dei suoi lavori | *From Camille Walala's 'Facebook profile': range of pantones used for one of her works.*

A PAG. 323 | *ON PAGE 323:*
Fig. 12. *Walala Pump and Go:* la pensilina della vecchia stazione di rifornimento è stata disegnata in tutte le sue superfici, comprese intradosso ed estradosso della copertura (in alto) | Walala Pump and Go: *the shelter of the old filling station has been designed in all its surfaces, including intrados and extrados of the roof (on top).*
Fig. 13. *Walala Pump and Go:* dettaglio della facciata del distributore di gas; visione d'insieme dall'alto che mostra i volumi e la pavimentazione oggetto dell'intervento; disegni esecutivi e modello tridimensionale per la visualizzazione dei pattern (in basso da sinistra) | Walala Pump and Go: *detail of the gas station facade; overview showing the volumes and the flooring that are the subject of the intervention; executive drawings and three-dimensional model for the visualization of patterns (on the bottom from left).*

[9] Camille Walala, Press Releases, novembre 2019.

del progetto»[8] afferma Walala raccontando l'esperienza in Arkansas. L'obiettivo di queste operazioni è di riconsegnare valore economico e sociale ad architetture dismesse o degradate attraverso interventi di Street Art, processo di valorizzazione che in questo progetto Camille mette in atto riallestendo la stazione di servizio e marchiandola con il suo tipico stile eclettico pop tribale (figg. 11-13). «Lo stile audace e giocoso dell'artista valorizza incredibilmente lo spazio costruito e l'architettura, creando luoghi sociali accoglienti. Dopo cinque anni di curatela dei diversi progetti visivi a Fort Smith, ho imparato che una parte importante dell'ideazione di un posto piacevole e positivo è la creazione di una comunità e un senso di riscoperta della bellezza che c'è, in città, da sempre, e il lavoro di Camille fa proprio questo»[9] ha espresso la responsabile di *Justkids*, Charlotte Dutoit.
In generale nelle opere su grandi superfici e ancor più, quando la rappresentazione è immaginata per un volume complesso, la programmazione delle fasi di lavoro e della messa in opera deve necessariamente essere veicolata da disegni esecutivi, bozzetti e quando necessario, reticoli di punti. Come emerge dalla piccola intervista alla fine dell'articolo, in questo progetto Camille ha utilizzato un modello tridimensionale digitale per governare le diverse *texture*, in particolare quelle riprodotte sul calpestio e sull'intradosso della copertura che propongono particolari visuali e forniscono effetti mutevoli a seconda della distanza e della posizione nello spazio dei fruitori. Nei lavori su commissione o nelle installazioni come *Walala Pump & Go* è richiesto l'ausilio di più collaboratori e l'utilizzo di carrelli, piani elevatori o ponteggi per raggiungere le grandi altezze. Dalle foto fornite dallo Studio Walala possiamo vedere come nelle fasi di attuazione l'artista abbia partecipato personalmente alla realizzazione e allo stesso tempo ha coordinato la direzione dei lavori (figg. 14-16). Alcune delle persone che hanno contribuito all'esecuzione sono abitanti del posto, confermando l'obiettivo sociale di *Justkids* che mira alla restituzione alla collettività di spazi marginali o inutilizzati, ma comunque appartenenti al paesaggio urbano locale. Un'ultima riflessione su quest'opera riguarda nuovamente l'utilizzo del colore che

public artwork. "I love this canvas, it was exciting to do something really bold, that stands out on a bigger scale. We had a great team of people working with us for a few days, most of them were locals from Fort Smith who came to help and it has been an amazing execution of the project"[8] mentioned the artist who enjoyed her time in Arkansas. The scope of these operations is to consign economic and social value back to disused or degraded architecture through Street Art interventions, a process of valorisation that in this project Camille puts into action by rearranging the service station and branding it with its typical eclectic tribal pop style (figs. 11-13). "The artist's bold and playful style incredibly enhances built space and architecture, creating welcoming social spaces. After five years of curating diverse visual projects in Fort Smith, I learned that a big part of good place-making is creating community and a sense of re-discovery of the beauty that is there, in the city, all along, and Camille's work does just that"[9] expressed Justkids curator Charlotte Dutoit.
Generally, in works on large surfaces and even more so, when the representation is imagined for a complex volume, the planning of the phases of work and implementation must necessarily be conveyed by executive drawings, sketches and, when necessary, grids of points. As emerges from the small interview at the end of the article, in this project Camille has used a digital three-dimensional model to govern the different textures, in particular those reproduced on the trampling and on the intrados of the roof, which proposes particular visual details and provide changing effects depending on the distance and position in the space of the users. In works on commission or in installations such as *Walala Pump & Go*, the help of several collaborators is required as well as the use of trolleys, lift tables or scaffolding to reach great heights. From the photos provided by Studio Walala we can see how in the execution phases the artist personally participated in the realization and at the same time coordinated the direction of the works (figs. 14-16). Some of the people who contributed to the performance are local inhabitants,

qui è ridotto all'essenza: bianco e nero (si ripresenta il contrasto chiaroscurale), blu, giallo e rosa. Quest'ultimo è usato su poche superfici e fondamentalmente nasce dalla combinazione del rosso e del bianco, quindi nuovamente possiamo parlare di contrasto di colori puri, che appare molto deciso nell'affiancamento del blu e del giallo, mentre diventa più tenue e morbido quando si inserisce la tonalità rosa.
Questo itinerario narrativo ha descritto tre opere significative di Camille Walala che raffrontano la diversa percezione di superfici sensibilizzate con colori e pattern, ma soprattutto invitano a riflettere sulla relazione fisica tra lo sguardo di chi osserva e la posizione del piano della rappresentazione, che non sempre coincide con una facciata, ma può essere un pavimento o un intero volume. La visione in movimento e la direzione della visuale alterano completamente le nostre reazioni agli stimoli, pur rimanendo i codici di comunicazione coerenti nel loro linguaggio: in questo senso la produzione Walala offre un particolare repertorio di allestimenti pubblici di cui fare esperienza.

Una piccola intervista con Camille Walala
La comunicazione oggi passa dal web, anche la divulgazione della Street Art che per definizione è fatta di fisicità, materie, texture, superfici, pigmenti… e abbraccia rumori, suoni, odori della città… La condivisione avviene tramite la rete e anche in

confirming the social objective of *Justkids* which aims to return marginal or unused spaces to the community, but still belonging to the local urban landscape. A final reflection on this work concerns once again the use of colour, which here is reduced to its essence: black and white (the contrast between light and dark), blue, yellow and pink. The latter is used on a few surfaces and basically comes from the combination of red and white, so once again we can talk about the contrast of pure colours, which appears very strong in the combination of blue and yellow, while it becomes softer and smoother when the pink shade is inserted.
This narrative itinerary has described three significant works by Camille Walala that compare the different perception of surfaces sensitized with colours and patterns, but above all invite us to reflect on the physical relationship between the viewer's eyes and the position of the plane of representation, which does not always coincide with a façade, but can be a floor or an entire volume. The moving vision and the direction of the view completely alter our reactions to stimuli, while remaining consistent in their language: in this sense the Walala production offers a particular repertoire of public installations to experience.

IN ALTO | *ON TOP.*
Fig. 14. *Walala Pump and Go*, fasi di esecuzione: Camille Walala personalmente ha curato il progetto, la realizzazione e la direzione dei lavori | Walala Pump and Go, *execution: Camille Walala personally oversaw the project, the realization and the direction of the works.*

questo caso, ha consentito di accorciare le distanze. Un contatto diretto con Camille e i suoi collaboratori, fatto di scambi di mail e di prezioso materiale fotografico concesso, ha reso possibile una piccola intervista per conoscere l'opinione autografa dell'artista. Poche domande per indagare alcuni fondamentali aspetti di una produzione creativa strutturata e personale, di cui si riconoscono la formazione e le attitudini estetiche. Ringraziando lo studio Walala per la gentile collaborazione, riporto la breve intervista concessa.

AP: *La prima cosa che vorrei chiederti riguarda la tua formazione, legata al disegno di moda. Quanto influisce il tuo bagaglio culturale, legato alla disciplina del design, e quindi alla produzione di piccoli oggetti e tessuti, nel tuo lavoro di oggi come street artist? L'approccio ai colori, alla geometria, alle texture… quanto attingi dal tuo percorso di studi?*

CW: "Lavoro con i *pattern*, le forme e le composizioni come se lavorassi con i tessuti. Quando faccio *murales*, un certo disegno può sembrare completamente diverso a seconda della variazione di scala. Per le facciate, che quindi hanno dimensioni molto grandi, ho riscontrato spesso che una composizione più semplice ed essenziale ha un impatto visivo molto più audace e incisivo".

AP: *Questo processo creativo si riconosce in molti dei tuoi lavori, per esempio nella facciata Industry City.*
In quell'intervento di riqualificazione, qual è stato il tuo rapporto con la committenza? Quale è la tua opinione sulla trasformazione della street art, che non è più un'azione trasgressiva e illecita, ma sempre più spesso viene legittimata e utilizzata come strumento di rigenerazione, architettonica e urbana?

CW: "Per *Industry City* sono stato contattata dalla committenza dopo aver avuto una chiacchierata informale. Hanno apprezzato il mio lavoro e mi hanno chiesto di abbellire uno dei loro edifici a New York. È stato un evento abbastanza positivo, come artista ho iniziato a lavorare illegalmente quindici anni fa… Mi è piaciuta l'adrenalina che ne è scaturita e avevo già la convinzione che la Street Art fosse un modo incredibile per rendere l'arte accessibile a tutti e che avesse il potere di ringiovanire le zone più degradate. Sono contenta che adesso ci sia più apertura verso gli *street artists*. Questo tipo di commissioni aiutano la categoria a guadagnarsi da vivere con la loro arte. Tutti possono trarre beneficio da questi progetti, soprattutto la comunità, nel senso più ampio".

A little interview with Camille Walala

Communication today passes through the web, even the diffusion of street art, which by definition is made up of physicality, materials, textures, surfaces, pigments… and embraces noises, sounds, smells of the city… Sharing takes place through the web and even in this case, it has made it possible to shorten distances. A direct contact with Camille and her collaborators, made of e-mail exchanges and precious photographic material, allowed a small interview to know the artist's autograph opinion. A few questions to investigate some fundamental aspects of a structured and personal creative production, whose backgrounds and aesthetic attitudes are recognized. Thanking the Walala studio for the kind collaboration, I report the short interview granted.

AP: *The first thing I'd like to ask you is about your background in fashion design. How much does your cultural background, linked to the discipline of design, and therefore to the production of small objects and fabrics, influence your work today as a street artist? The approach to colors, geometry, textures… how much do you get from your studies?*

CW: "I work with patterns, shapes and compositions as if I was working with textiles. When doing murals, a certain pattern can feel completely different depending on the scale. For wall murals, I've often found a simpler composition will have a much bolder and stronger visual impact".

AP: *This creative process can be recognized in many of your works, for example in the Industry City facade. In that upgrade, what was your relationship with the client? What is your opinion on the transformation of street art, which is no longer a transgressive and illegal action, but is increasingly legitimized and used as a tool of regeneration, architectural and urban?*

CW: "For Industry City I got approached after doing a talk. They liked my work and asked me to embellish one of their buildings in NY. Quite a good thing, as an artist I started working illegally 15 years ago… I did like the adrenaline from it and I had the conviction already that street art was an incredible way to make art accessible for everyone and had the power to rejuvenate neglected areas. I'm glad that there is more openness for artists now. These kinds of commissions help artists to make a living with their art. Everyone can benefit from these projects, especially the wider community".

AP: *For the preliminary design of your works, I would like to ask you how in the experience of 'Walala Pump and Go' you related to multiple surfaces simultaneously and on different planes, in a sort of three-dimensional representation. What method did you use to govern the different layers in order to have the overall effect you wanted?*

CW: "I play with scales a lot and 3D programmes so I can see in advance how it's going to look like. It's a wonderful tool to use when you have a lot of 3D elements to paint. I also work quite physically a lot, with different sketchbooks for collaging and painting. But these digital tools help plan things out too, and see how it works with the architecture".

AP: *In the case of 'queensbridge primary school' what was it like to approach the urban dimension and the children's dimension at the same time?*

CW: "This one was one of my favourite projects to date as I wanted to do something unexpected for a playground. I was thinking about how you often see kids drawing on the playground. I wanted to respond to that, and help the kids think about abstract art and bold shapes. I was nervous to see if they were going to like what I had in mind and I was amazed by their questions and opinions when we discussed it. The kids had a great instinct for art which I always admire. They loved bold triangles and black and white stripes more than I thought!"

AP: *Camille, thank you for your availability and for your time. I have great admiration for your work, which provides a lot of inspiration.*

CW: "I thank you for your interest in my work. You're certainly covering topics that are very close to my heart!"

AP: *Per quanto riguarda la progettazione preliminare alle tue opere, vorrei chiederti come nell'esperienza di 'Walala Pump and Go' ti sei rapportata alle molteplici superfici contemporaneamente e su piani diversi, in una sorta di rappresentazione tridimensionale. Quale metodo hai utilizzato per governare i diversi layers, in modo da avere l'effetto complessivo che desideravi?*

CW: "Sperimento molto con variazioni di scala e con i programmi 3d, così posso vedere in anticipo come sarà. È uno strumento meraviglioso da usare quando si hanno numerosi elementi tridimensionali da dipingere. Lavoro anche molto manualmente, con diversi album di schizzi per fare collage e schizzi. Ma questi strumenti digitali aiutano anche a pianificare le cose e a vedere come funziona il mio disegno in rapporto all'architettura".

AP: *Nel caso della scuola 'Queensbridge primary school' com'è stato approcciarsi alla dimensione urbana e alla dimensione dei bambini contemporaneamente?*

CW: "Questo è stato uno dei miei progetti preferiti fino ad oggi, perché volevo fare qualcosa d'inaspettato per un playground. Stavo pensando a come spesso i bambini disegnano nei parchi giochi. Volevo rispondere a questo, e aiutare i bambini a pensare all'arte come astrazione e alle forme più ardite. Ero nervosa di capire se a loro sarebbe piaciuto quello che avevo in mente e sono rimasta stupita dalle loro domande e dalle loro opinioni quando ne abbiamo discusso. I ragazzi hanno un grande istinto per l'arte, che ho sempre ammirato. Amavano i triangoli e le strisce bianche e nere più di quanto pensassi!"

AP: *Camille, ti ringrazio per la disponibilità e per il tempo che mi hai dedicato. Ho grande ammirazione per il tuo lavoro che fornisce vari spunti di riflessione.*

CW: "Ringrazio te per l'interesse mostrato per il mio lavoro. Stai sicuramente trattando degli argomenti che mi stanno molto a cuore!"

IN ALTO | *ON TOP.*
Fig. 15. *Walala Pump and Go*, fasi di esecuzione : alcune persone del posto hanno contribuito alla realizzazione del progetto | Walala Pump and Go, *execution : some local people have contributed to the implementation of the project.*

IN ALTO | *ON TOP.*
Fig. 16. *Walala Pump and Go*, fasi di esecuzione: Camille Walala a lavoro | Walala Pump and Go, *execution: Camille Walala at work.*

[10] Cirafici, A. (2008), pp. 98-99.

Conclusioni

Le opere messe in scena dallo Studio Walala mostrano come molte azioni di Street Art rivelino una grande capacità di adattarsi agli edifici e definirsi come un valore aggiunto all'essenza del luogo. La percezione di questi coloratissimi "dipinti" resta impressa nell'immaginario collettivo attraverso un linguaggio espressivo immediato e incontenibile, così come obiettivo intenzionale dell'artista che riferendosi a Londra, la sua città adottiva, ha manifestato il desiderio e (forse) l'ambizione di modificare il quadro cromatico di un paesaggio urbano tanto grigio in cui le piacerebbe "incontrare dei colori". Altrettanto importante è il disegno geometrico di una struttura disposta alla base della rappresentazione e intesa come «sistema di relazioni tra gli elementi di base della composizione: forma, linea, spazio, volume, colore, texture. […] Struttura geometrica, dunque, ma anche e massimamente struttura percettiva»[10]. Il significato dei modelli grafici è quindi quello di rendere sensibili alla percezione le superfici su cui l'artista va ad agire, in un dialogo tra le parti che diventa sostanza dell'opera.
La riqualificazione visiva a scala urbana per Camille passa quindi attraverso le tinte accese che collaborando con i pattern, si amalgamano con le architetture in un processo di rigenerazione estetica dei luoghi. La lettura di questi lavori e l'analisi critica, resa in parte attraverso il ridisegno, hanno attivato una ricerca di valori formali e connessioni che consentono di individuare il legame tra le rappresentazioni artistiche e il contesto urbano.

Ringraziamenti

Ringrazio sinceramente lo studio Walala che, nonostante le difficoltà del momento, ha mostrato una grande disponibilità e collaborazione. In particolare, Camille, per aver avuto sempre modi gentili nei miei confronti e Chris Hayes, per la cortese collaborazione e per aver concesso l'utilizzo del materiale fotografico.

Conclusions

The works staged by Studio Walala show how many street art actions reveal a great ability to adapt to buildings and define themselves as an added value to the essence of the place. The perception of these colourful "paintings" remains impressed in the collective imagination through an immediate and boundless expressive language, as well as the intentional aim of the artist who, referring to London, her adoptive city, has expressed the desire and (perhaps) the ambition to modify the chromatic picture of such a grey urban landscape in which she would like to "meet colours". Also important is the geometric design of a structure arranged at the base of the representation and intended as a "system of relationships between the basic elements of the composition: shape, line, space, volume, color, texture. […] Geometric structure, therefore, but also and maximally perceptual structure" (Cirafici 2008, pp. 98-99). The meaning of the graphic models is therefore to make the surfaces on which the artist goes to act sensitive to perception, in a dialogue between the parts that becomes the substance of the work. The visual redevelopment on an urban scale for Camille therefore passes through the bright colours that, by collaborating with the patterns, blend with the architecture in a process of aesthetic regeneration of places. The reading of these works and the critical analysis, rendered in part through redesign, have triggered a search for formal values and connections that make it possible to identify the link between artistic representations and the urban context.

Acknowledgments

I sincerely thank the Walala Studio which, despite the difficulties of the moment, has shown great willingness and cooperation. In particular Camille, for having always had kind ways towards me and Chris Hayes, for the friendly cooperation and for allowing the use of the photographic material.

Bibliografia - Sitografia
References - Webography

AA.VV. (2005). *Sense of the City: An Alternative Approach to Urbanism*. Edited by Mirko Zardini. Montreal: Lars Müller, 2005, 352 pp. ISBN: 0920785735.

Appiano, A. (1993). *Comunicazione visiva. Apparenza, realtà, rappresentazione*. Torino: Utet Libreria, 1993, 220 pp. ISBN: 8877502312.

"Camille Walala transforms vintage gas station into a colorful new landmark in Fort Smith, Arkansas". (2019). Press Releases.

Campos, C. (2011). *Mille soluzioni grafiche. Graffiti e street art*. Modena: Logos, 2011, 322 pp. ISBN: 9788857601779.

Cirafici, A., Fiorentino, C. C., Lagnese, G. (2008). *Messa in scena. Forme della narrazione/rappresentazione*. Foggia: Claudio Grenzi Editore, 2008, 206 pp. ISBN: 9788884312457.

Garofalo, V. (2019). *Rappresentazioni nella città. Arte urbana a Palermo*. Palermo: 40due Edizioni, 2019, 112 pp. ISBN: 9788898115471.

Itten, J. (2002). *Arte del colore*. Ediz. Ridotta. Milano: Il Saggiatore, 2002, 94 pp. ISBN: 9788842816379.

Lambertini. A. (2013). *Urban Beauty! Luoghi prossimi e pratiche di resistenza estetica*. Bologna: Compositori, 2013, 254 pp. ISBN: 9788877948113.

Saltarelli, A. (2017). *Street art e diritto: un rapporto ancora in via di definizione*. 10 Businessjus, pp. 20.

Walala, C. (2020). Walala [website]. Retrieved June 11, 2020 from https:// frwww.camillewalala.com/

Zerlenga, O. (2017). *Imaging Naples Today. The Urban-Scale. Construction of the Visual Image*, in Proceedings 2017,1, 922. MDPI publisher.

Zettler (2018). "WALALA x WANTEDDESIGN. Camille Walala unveils her biggest mural to date. Press Releases.

16 Street Art e Urban Art: le scale urbane come luoghi per originare scenari suggestivi
Street Art and Urban Art: urban stairways as places to create suggestive scenarios

Daniela Palomba

Abstract
Il saggio propone un itinerario attraverso opere di *Street Art* e di *Urban Art* che scelgono quale supporto per le proprie rappresentazioni le scale urbane. Singolari tele, che condizionano fortemente le scelte, le tecniche e i metodi che gli artisti impiegano per le loro rappresentazioni. Si propone una lettura dei fenomeni individuando tre macrocategorie. La prima riguarda quelle forme d'arte che si realizzano nella temporalità, nella provvisorietà. Forme d'arte urbane effimere, capaci di originare spettacoli fascinosi che individuano anche nel loro carattere di transitorietà, la loro forza. Rientrano, invece, nella seconda categoria, forme d'arte visuali compiute con la tecnica del collage con materiale ceramico. Nell'ultima rientrano tutte quelle forme di *Street Art* che vedono quale mezzo espressivo privilegiato il dipinto, il murales realizzato con pitture, bombolette spray, ecc. La *Street Art* è una forma d'arte che ha trasformato gli schemi canonici e convenzionali su come godere e fruire di un'opera d'arte. Si è sovvertito il modo con cui ci si relaziona all'arte, il modo con cui godere e arricchirsi di forme d'arte visuali. Completano il saggio alcune sperimentazioni atte a verificare ed indagare gli artifici proiettivi che sono necessari per realizzare opere realistiche e graficamente compiute.

Parole chiave
Street Art, Urban Art, scale dipinte, anamorfosi, percezione.

Abstract
The essay proposes an itinerary through works of *Street Art* and *Urban Art* that choose urban steps as a support for their representations. Singular canvases, which strongly influence the choices, techniques and methods that artists use for their representations. A reading of the phenomena is proposed by identifying three macro-categories. The first regards those forms of art that are realized in temporality, provisionally. Ephemeral urban art forms, capable of giving rise to fascinating spectacles that also identify their strength in their nature of transience. On the other hand, the second category includes visual art forms made with the collage technique using ceramics. The latter includes all those forms of *Street Art* that are paintings, murals made with paints, spray cans, etc. as a privileged means of expression. *Street Art* is an art form that has transformed canonical and conventional schemes on how to enjoy a work of art. The way in which art is related to has been subverted, the way in which to enjoy and use visual art forms. The study is completed with some experiments aimed at verifying and investigating the perceptual tricks that are necessary to create realistic and graphically completed works.

Keywords
Street Art, Urban Art, painted stairs, anamorphosis, perception.

Introduzione

Un 'fenomeno' quello della Street Art, che si caratterizza ormai per una storia decennale che si è guadagnata e/o appropriata di spazi ad ogni latitudine e longitudine del Pianeta. Una storia che ha visto mutare e diversificare non solo i 'linguaggi' ma anche la percezione e la fruizione di una tale realtà. Linguaggi universali in cui il primitivo impulso è da individuare nella volontà di dichiarare un 'messaggio', una protesta, una provocazione, sempre più spesso legato a tematiche sociali e di attualità. L'*Arte di strada* è considerata ormai alla stregua di 'vere e proprie opere d'arte', delle opere che possono essere godute da tutti e che per loro natura si trovano sotto gli occhi di tutti. La difficoltà e/o la diffidenza nel riconoscere in queste forme di espressione valori alti, sta cedendo il passo al moltiplicarsi di iniziative che vanno da azioni volte alla loro tutela e valorizzazione, a progetti di ricognizione e catalogazione digitale delle opere, nonché allo stanziamento di fondi per la loro diffusione[1]. L'idea che si sta consolidando è quella che riconosce in questi interventi, un grande potenziale. Non solo opere capaci di contribuire ad attivare processi di rigenerazione urbana, ma in grado di puntare a fini più alti, quelli di una rigenerazione culturale. Il valore iconico di molte di queste opere, che talvolta si qualificano per le loro notevoli dimensioni, genera dei processi e dei valori identitari singolari. Contesti privilegiati per tali manifestazioni sono state di consueto *le periferie*. *Non luoghi* diventati gallerie a cielo aperto, luoghi che non sono solo palcoscenici per le *rappresentazioni*, ma contribuiscono e concorrono, con le loro tipicità, a far vivere le opere stesse.

Gli spazi urbani diventano sempre più spesso luoghi privilegiati per forme, sempre più diverse, di espressioni, installazioni e manifestazioni artistiche.

Il linguaggio dell''arte pubblica' si manifesta in molteplici forme e attraverso molteplici mezzi. Si è assistito in questi decenni ad una evoluzione e ad un moltiplicarsi di forme d'arte che individuano nello spazio pubblico un efficace supporto per espressioni creative. Forme di comunicazione visiva che vanno dall'uso della pittura spray, agli stencil e agli sticker, dai dipinti murali ai poster, dalle più differenti installazioni che vedono anche l'impiego di materiali diversi e/o innovativi.

Introduction

Street Art has become a 'phenomenon' with a ten-year history that has earned and/or appropriated spaces at every latitude and longitude of the planet. A story that has seen not only the 'languages' change and diversify, but also the perception and use of this reality. Universal languages in which the primitive impulse is to be identified in the desire to declare a 'message', a protest, a provocation, that is linked to social and current issues. *Street Art* are now considered veritable works of art, works that can be enjoyed by all and which by their nature are there for all to see. The difficulty and/or distrust in attributing high values to these forms of expression is giving way to the multiplication of initiatives ranging from actions aimed at their protection and enhancement, to projects for the digital recognition and cataloguing of the works as well as the allocation of funding for their dissemination[1]. The idea that is being consolidated is the one that recognizes a significant potential in these interventions. Not only works capable of contributing to activating processes of urban regeneration, but capable of aiming for higher goals, those of cultural regeneration. The iconic value of many of these works, which sometimes qualify due to their considerable size, generates singular identity processes and values. The *peripheries* have usually been privileged contexts for such events. *Non places* that have become open-air galleries, places that are not only stages for *performances*, but contribute and compete, with their typical features, to bring the works themselves to life. Urban spaces are becoming the privileged places for increasingly varied forms of expressions, installations and artistic manifestations.

The language of 'public art' manifests itself through both multiple forms and means. In recent decades, there has been an evolution and multiplication of art forms that identify public spaces an effective support for creative expressions. Forms of visual communication ranging from the use of spray paint, stencils and stickers, from wall paintings to posters, from the most diverse installations that also use different and/or innovative materials.

[1] Nella seconda metà del 2020 due regioni, la Puglia prima e il Lazio poi hanno approvato delle proposte di Legge in materia di *Disposizioni per la valorizzazione, promozione e diffusione della Street Art* | *In the second half of 2020, two regions, first Puglia followed by Lazio, approved legislative proposals on* Disposizioni per la valorizzazione, promozione e diffusione della Street Art.

In questo saggio si vogliono indagare espressioni di arte urbana che hanno scelto quale 'supporto' per le proprie creazioni, in luogo delle pareti, delle scale urbane, dai più semplici e piccoli sistemi di collegamento a quelle più monumentali e grandiose. Esempi che si originano in contesti diversi e con finalità diverse.

Le scale urbane come luoghi delle rappresentazioni

Gradinate, scalinate, pedamentine, cordonate, scale monumentali, hanno da sempre rappresentato, nel disegno delle città, degli artefatti che se da una parte si propongono quale mezzo funzionale a garantire il collegamento, la connessione tra parti di contesti urbani, dall'altra hanno spesso rappresentato dei sistemi che hanno fortemente caratterizzato e segnato l'immagine dei luoghi. Punti strategici dei contesti in cui si collocano che suggeriscono ed offrono molteplici percezioni e punti di osservazione dei luoghi. Le scalinate sono esse stesse artefatti di cui godere, se si pensa alle opere di singolare bellezza e caratterizzate da suggestive e affascinati soluzioni architettoniche, ma consentono anche di offrire molteplici 'spettacoli' quando sono scelte come luogo delle *rappresentazioni*.

Al fine di proporre una classificazione delle forme d'arte urbana, si ricordano alcuni esempi in cui il linguaggio scelto si riconduce a forme effimere e temporanee di installazioni. Tra i primi esempi, si riporta in realtà, un intervento legato ad una antica tradizione popolare, che risale alla seconda metà dell'Ottocento, e che vede i gradini della scalinata di Santa Maria del Monte di Caltagirone ospitare centinaia di lumini sapientemente disposti che, accesi, danno 'luce' ad un disegno caratterizzato da temi floreali, ornamentali o religiosi (figg. 1-2). Le immagini si ricompongono osservando la scala dal basso, dalla Piazza Municipio, e nella sua totalità. La Greco[2] ricorda che già nel 1795 si ha notizia di una illuminazione della scalinata realizzata con una 'macchina' piramidale creata dall'architetto Natale Bonaiuto, ma che solo nella seconda metà del secolo XIX Padre Benedetto Papale darà il via ad una iniziativa spettacolare, che ancora oggi si ripete, quella della *luminaria*. In occasione della

This paper wants to investigate the expressions of urban art that have chosen as a 'support' for their creations, in place of walls, urban stairs, from the simplest and smallest connection systems to the more monumental and grandiose ones. Examples that originate in different contexts and with different purposes.

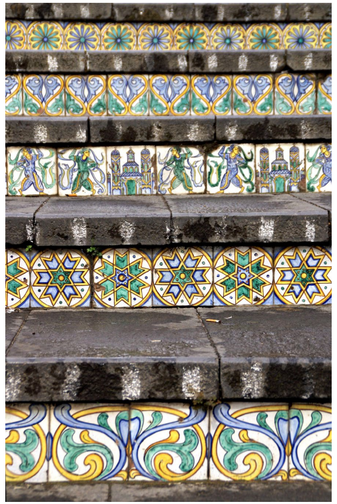
Urban steps, as places of representation

When designing cities, steps, stairways, pedamentine, cordonata, monumental stairs have, on the one hand, always had the function of connecting parts of urban contexts, while on the other, they have often represented systems that have strongly characterized and marked the image of places. Strategic points of the contexts in which they are placed that suggest and offer multiple perceptions and points of observation of the places. Steps are not only to be enjoyed, when thinking of the works of singular beauty, often characterized by suggestive and fascinating architectural solutions, but they also allow to offer multiple 'shows' when they are chosen as a venue for *performances*.

In order to propose a classification of urban art forms, it is worth mentioning some examples in which the chosen language is traced back to ephemeral and temporary forms of installations. Among the first examples, there is an intervention linked to an ancient popular tradition, which dates back to the second half of the nineteenth century, and which sees the steps of Santa Maria del Monte in Caltagirone hosting hundreds of cleverly arranged candles which, when lit, 'light' up a picture with floral, ornamental or religious themes (Figs. 1-2). The images are recomposed by observing the steps from below, from Piazza Municipio, and in their entirety. Greco[2] recalls that as early as 1795, there are reports of the lighting of the steps with a pyramidal 'machine' created by the architect Natale Bonaiuto, but that only in the second half of the nineteenth century did Father Benedetto Papale found a spectacular initiative, which today is still repeated, that of the *luminaria*. On the occasion of the patronal feast of St. James[3], thousands of ''coppi', cones made from opaque

A PAG. 330 E IN ALTO | *ON PAGE 330 AND ON TOP*
Figg. 1-2. Scala di Santa Maria del Monte a Caltagirone illuminata dalle lumere ad olio in occasione della festa di S.Giacomo | *Figs. 1-2. Steps of Santa Maria del Monte in Caltagirone illuminated by oil lamps on the feast of St James.*

[2] Greco, V. (2014).



IN ALTO | *ON TOP*
Figg. 3-4-5. Decorazione floreale della scala di Caltagirone | *Figs. 3-4-5. Floral decoration of the Caltagirone stairs.*
Fig. 6. Particolare della scala di Santa Maria del Monte con il dettaglio delle maioliche policrome (a destra) | *Detail of the stairs of Santa Maria del Monte with polychrome majolica tiles (on the right).*

festa patronale di S. Giacomo[3] migliaia di 'coppi', artefatti di forma cilindrica realizzati impiegando dei fogli rossi, verdi o bianchi, opachi e trasparenti, avvolgono ciotoline in terracotta riempite di sabbia su cui sono poggiate le *lumere* ad olio. La luce viene qui impiegata come strumento creativo per decorazioni dal grande fascino e dalla grande suggestione. Il rito dell'accensione dei lumini, unitamente al godimento della figurazione che lentamente si realizza e prende forma sotto gli occhi degli spettatori, contribuisce alla definizione di un momento di grande intensità fatta di

and transparent red, green or white sheets, are wrapped around terracotta bowls filled with sand upon which oil *lamps* are placed. Light is used here as a creative tool for decorations with great charm and suggestion. The rite of lighting the candles, together with the enjoyment of the figuration that slowly takes shape under the gaze of the spectators, contributes to the defining of a moment of intensity made of religious emotions and feelings. At the Museum of Ceramics in Caltagirone, there are 47 drawings by the monk Paulotto of the monumental staircase. They

[3] La festa patronale di S. Giacomo ricorre il 24 e 25 luglio. La stessa modalità di illuminazione della scala è, più di recente, ripetuta anche il 14 e 15 agosto | *The patronal feast of St. James is on 24 and 25 July. The same lighting of the staircase is, more recently, also repeated on 14 and 15 August.*

emozioni e sentimenti religiosi. Presso il Museo della Ceramica di Caltagirone, si conservano 47 disegni realizzati dal monaco paolotto per la monumentale scalinata. Si tratta di rappresentazioni realizzate su carta da disegno su fondo nero e che trovano verosimilmente ispirazione nei motivi decorativi dello 'sfilato siciliano'. Ma la scala di Caltagirone non si ricorda solo per la *luminaria* ma, in occasione del mese mariano, diventa palcoscenico per accogliere splendide infiorate realizzate con lo stesso principio. La scalinata è addobbata con centinaia di piante dalle differenti infiorescenze che, sapientemente disposte, compongono un imponente tappeto floreale lungo circa 130 metri caratterizzati da motivi arabeschi e floreali (figg. 3-4-5). Ma la scala deve essere considerata essa stessa un''opera d'arte urbana'. Costruita all'inizio del seicento, sarà più volte rimaneggiata fino alla sua ricostruzione resasi necessaria a seguito dei bombardamenti del secondo conflitto mondiale. Al 1952 risale il suo rifacimento in pietra lavica e l'idea di decorare con maioliche policrome le alzate dei gradini ad opera di Antonino Ragona. Un'unica rampa, priva di pianerottoli di riposo, costituita di 142 gradini[4], due dei quali non decorati. Si individuano dieci settori ciascuno composto di 14 gradini caratterizzati da decorazioni rappresentative del gusto delle civiltà che hanno rappresentato la storia della Sicilia o, piuttosto, riferiti al linguaggio di un secolo (fig. 6). A partire dagli Arabi nel X secolo, per passare al periodo normanno-svevo, all'angioino-aragonese, al chiaramontano, allo spagnolo, al rinascimentale, al barocco, al settecento e fino al novecento[5]. Il tema dell'effimero qualifica anche le opere della street artist francese Mademoiselle Maurice che impiega per le sue creazioni artefatti realizzati in carta. Migliaia di origami colorati, dalle misure e forme più diverse, rappresentano gli elementi compositivi delle sue opere, utilizzati per comporre strepitose figurazioni. A Angers in Francia, in occasione dell'Artaq Festival del 2013, l'artista realizza tre opere, ma forse la più suggestiva è rappresentata dal grande arcobaleno di carta spiegato sulla lunga scalinata che conduce alla cattedrale di Saint-Maurice. Qui giochi visivi tridimensionali sono creati da girandole, uccelli, fio-

are on drawing paper on a black background and are probably inspired by the decorative motifs of the 'Sicilian fashion show'. The Caltagirone steps are not only known for the *luminaria* but, on the occasion of the Marian month, they are the stage to splendid flower decorations made with the same principle. The steps are decorated with hundreds of plants with different inflorescences which, wisely arranged, make up an imposing floral carpet about 130 metres long with arabesque and floral motifs (figs. 3-4-5). The steps should be considered an 'urban work of art'. Built at the beginning of the seventeenth century, they were remodelled several times until they were reconstructed following the Second World War bombings. Their reconstruction in lava stone dates back to 1952, with Antonino Ragona's idea of decorating the risers of the steps with polychrome majolica. A single flight, without any landings, consisting of 142 steps[4], two of which are undecorated, divided into ten parts each consisting of 14 steps featuring decorations representative of the taste of the civilizations that have characterized the history of Sicily or, rather, referring to the language of a century (fig.6). Starting with the Arabs in the 10th century, moving on to the various periods: Norman-Swabian, Angevin-Aragonese, Chiaramonte, Spanish, Renaissance, Baroque, 18th century, up to the twentieth century[5].
The ephemeral theme also defines the works of the French street artist Mademoiselle Maurice who uses paper for her creations. Thousands of coloured pieces of origami, of the most diverse sizes and shapes, represent the compositional elements of her works and are used to create amazing figurations. In Angers, France, on the occasion of the 2013 Artaq Festival, the artist created three works, but perhaps the most striking was the large rainbow made of unfolded paper on the long set of steps leading to Saint-Maurice cathedral. Three-dimensional visual games were created by pinwheels, birds, flowers, cranes and boats made of paper that cover the edges, risers and treads of the steps, leaving a sinuous central passage free (figs. 7-10). From green to blue, passing

[4] Il primo progetto della scala risale al 1606 ad opera dell'architetto Giuseppe Ciacalone che realizzò una scala articolata su 150 gradini in arenaria. Al 1844 risalgono i lavori di restauro, ad opera di Giambattista Coniglio, che si resero necessari a causa delle gravi condizioni di degrado in cui versava la gradonata. Con questo intervento il numero di gradini si ridesse a 142 | *The first project of the steps dates back to 1606 by the architect Giuseppe Ciacalone who created a stairway articulated on 150 sandstone steps. The restoration works by Giambattista Coniglio date back to 1844, which were necessary due to the serious conditions of decay in which the steps fell. With this intervention the number of steps was reduced to 142.*

[5] Amore, M., Platania Amore, S. (2019).

IN ALTO | *ON TOP*
Figg. 7-8-9-10. Mademoiselle Maurice, installazioni con origami per la scala che conduce alla cattedrale di Saint-Maurice, 2013, Angers, Francia | *Figs. 7-8-9-10. Mademoiselle Maurice, origami installations for the steps leading up to Saint-Maurice Cathedral, 2013, Angers, France.*

ri, gru e barche realizzate in carta che ricoprono i bordi, le alzate e le pedate della scalinata, lasciando libero però un sinuoso passaggio centrale (figg. 7-10). Dal verde all'azzurro, passando per il giallo, l'arancione il rosso e il rosa, i colori accesi e brillanti scelti per gli origami sono realizzati dall'artista unitamente ai bambini delle scuole locali, agli adulti e ai residenti di centri ricreativi di Angers. Un progetto di inclusione e partecipazione sociale che ha visto il coinvolgimento dei cittadini già con mesi di anticipo rispetto al festival durante i quali sono stati realizzati circa 30.000 origami necessari per le tre opere. La carta, doverosamente

through yellow, orange, red and pink, the bright and lively colours chosen for the origami elements were made by the artist together with the children from the local schools, adults and residents of recreational centres of Angers. A project of social inclusion and participation that saw the involvement of citizens months before the festival during which about the 30,000 pieces of origami necessary for the three works were made. Paper, dutifully recycled, is the medium through which the artist transmits her messages, a fragile material that expresses the fragility of life. Mademoiselle Maurice's works are characterized

IN ALTO | *ON TOP*
Figg. 11-12-13. Néle Azevedo, *Minimum Monument*, 2005 | *Figs. 11-12-13. Néle Azevedo,* Minimum Monument, *2005.*

riciclata, è il mezzo attraverso il quale l'artista trasmette i suoi messaggi, un materiale fragile che esprime la fragilità della vita. Le opere di Mademoiselle Maurice si caratterizzano per le figurazioni romantiche e delicate, foriere di messaggi di pace, di inni alla gioia e di tolleranza. La diversità delle forme degli origami, dei colori, delle dimensioni rispecchia la molteplicità dei caratteri che qualificano l'umanità[6]. La volontà di creare opere effimere, interpreta il pensiero dell'artista secondo la quale «nell'arte, proprio come nella vita, la maggior parte delle cose cambia costantemente e dura per un breve periodo di tempo»[7]. L'artista francese rivolge un costante sguardo ai tema della natura e dell'ambiente, impiega per i suoi origami carta riciclata, e spesso riutilizza parti di suoi lavori per realizzare e/o completare nuove installazioni.
Ma le scale diventano scenari privilegiati anche per le opere dell'artista brasiliana Néle Azevedo che realizza sculture di ghiaccio per sensibilizzare l'umanità sui pericoli del riscaldamento globale e sui mutamenti climatici. Scalinate di importanti città del mondo, da San Paolo a Parigi, da Berlino a Firenze, sono scelte per accogliere le sue opere impermanenti. *Minimum Monument* (figg. 11-13), nota anche come *Melting Men,* è una installazione realizzata impiegando

by romantic and delicate figures, heralds of messages of peace, hymns to joy and tolerance. The diversity of the shapes, colours and sizes of the origami pieces reflects the multiplicity of the characters that characterize humanity[6]. The desire to create ephemeral works interprets the artist's thought according to which "in art, just like in life, most things change constantly and last for a short period of time"[7]. The French artist, who constantly looks at the theme of nature and the environment, uses recycled paper for her origami works, and often reuses parts of previous works to create and/or complete new installations.
Steps are also the privileged scenarios for the works of the Brazilian artist Néle Azevedo who creates ice sculptures to raise awareness of the dangers of global warming and climate change. Stairways of important cities around the world, from São Paulo to Paris, Berlin to Florence, are chosen to accommodate her impermanent works. *Minimum Monument* (figs. 11-13), also known as *Melting Men,* is an installation made by using hundreds of ice men, small sculptures about 20 centimetres high, sitting on the steps of squares or monuments. A work that finds its foundations on the contrasts read in relation

[6] Mademoiselle Maurice, (2019).

[7] Lee, P., (2016).

centinaia di omini di ghiaccio, piccole sculture alte circa 20 centimetri, seduti sui gradini delle piazze o dei monumenti. Un'opera che trova i suoi fondamenti sulle contrapposizioni lette in relazione all'idea classica di scultura. In luogo di un materiale resistente, il ghiaccio, al posto del monumentale, la piccola dimensione, al posto dell'eternità la scelta dell'effimero, del provvisorio. Il ghiaccio, materiale deteriorabile, raffigura la particolarità del momento e la labilità dell'esistenza. Lo sciogliersi delle sculture sotto i raggi solari simboleggia da una parte le trasformazioni, i cambiamenti della vita dell'individuo, dall'altra l'indifferenza che l'uomo assume verso i temi del *climate change*. Anche se per un breve periodo lo scenario urbano, interessato dalla installazione, cambia. I gradini si trasformano in un luogo dell'attesa, della riflessione, del compimento dell'evento, che si realizza con il consumarsi e con la scomparsa dell'opera. Si intrecciano e si generano sentimenti di stupore e meraviglia verso uno scenario singolare, ma anche sentimenti di nostalgia e angoscia generati dalla distruzione, dalla scomparsa, dal decadimento. «La poetica di Néle Azevedo si colloca nell'arte della vita, intesa come insieme di momenti tutti diversi, vissuti con predisposizioni contrastanti da parte di ogni individuo. L'esistenza del singolo diventa microcosmo, appiattito dall'incombente presenza del macrocosmo che è (rappresentato dal)la massa»[8].
Sempre nell'ambito delle opere che si realizzano nella dimensione della temporalità rientrano tutte quelle che vedono l'impiego dei poster e dei collage. Rilevante esponente di questa tecnica è l'artista francese JR che nel 2008 realizza nella favelas Moro de Providencia, di Rio de Janeiro, il progetto *Women are Heroes*[9]. Specificità del linguaggio di JR è quello di realizzare collage fotografici in bianco e nero, che raffigurano, di frequente, gigantografie di volti. Nell'ambito del programma brasiliano, JR persegue un progetto che vede nell'arte un possibile mezzo, uno strumento per innescare processi di cambiamenti e modificazioni sociali. L'obiettivo è quello «di portare l'arte nei luoghi più improbabili, creare con le comunità locali progetti così grandi che

to the classical idea of sculpture. Rather than a resistant material, ice, rather than the monumental, a small size, rather than eternity the choice of the ephemeral, the temporary. Ice, a perishable material, represents the particularity of the moment and the frailty of existence. The melting of the sculptures under the sun's rays symbolizes, on the one hand, the transformations, changes in the life of the individual, on the other, the indifference that man assumes towards the themes of *climate change*. Even if for a short time, the urban scenario affected by the installation changes. The steps are transformed into a place for waiting, reflection, for the fulfilment of the event, which is achieved with the consummation and disappearance of the work. Feelings of amazement and wonder are intertwined and generated towards a singular scenario, along with feelings of nostalgia and anguish generated by destruction, disappearance and decay. "Néle Azevedo's poetics are placed in the art of life, understood as a set of all different moments, lived with contrasting predispositions by each individual. The existence of the individual becomes a microcosm, flattened by the looming presence of the macrocosm which is (represented by) the mass"[8].
All those works that use posters and collages can also be included in the context of the works that are created in the dimension of temporality. A significant exponent of this technique is the French artist JR who in 2008 created the *Women are Heroes*[9] project in the favelas of Moro de Providencia, Rio de Janeiro. The specificity of JR's language is to create black and white photographic collages, which frequently depict blow-ups of faces. As part of the Brazilian program, JR pursues a project that sees art as a possible means, a tool for triggering processes of social change and modification. The goal is "to bring art to the most unlikely places, to create such large projects with local communities that they will force people to question themselves. Attempting, in areas of tension such as the Middle East or Brazil that are at the centre of attention, to create images that offer other points

A PAG. 337 | *ON PAGE 337*.
Figg. 14-15. JR, *Women are Heroes*, Escadaria Providência, Moro de Providencia, Rio de Janeiro, 2008 (a sinistra e al centro) | *Figs. 14-15. JR*, Women are Heroes, *Escadaria Providência, Moro de Providencia, Rio de Janeiro, 2008, (on the left and on the center)*.
Fig. 16. JR, *Inside Out Project*, Escadaria Providência, 2016 (a destra) | *JR*, Inside Out Project, *Escadaria Providência, 2016 (on the right)*.

[8] Maini, D., (2014).

[9] Women Are Heroes, Brazil (2008).

forzeranno le persone ad interrogarsi. Tentare, nelle zone di tensione come il Medio Oriente o il Brasile che sono al centro dell'attenzione, di creare immagini che offrono altri punti di vista che quelli riduttivi dei media globali»[10]. *Women are Heroes* è una installazione dedicata alle donne del luogo, vittime di una società povera in cui i diritti e la dignità umana sono negati e dimenticati (figg. 14-15). JR fotografa gli occhi e le donne che vivono a Moro de Providencia e realizza 40 enormi stampe che colloca sui muri delle favelas. Nell'ambito di questo intervento artistico, dal grande impatto visuale e concettuale, JR sceglie di posizionare la foto di una donna, il cui volto è segnato dalle rughe e dalla vita, sulla Escadaria Providência[11], una ripida e lunga scalinata. L'immagine, fortemente espressiva e dallo sguardo ipnotico, racconta la storia della protagonista, ma al contempo è l'immagine della forza e del coraggio delle donne brasiliane. L'immagine fotografica è scomposta sulle varie alzate che, osservate a distanza, restituiscono l'unicità del ritratto. Contribuiscono ad annullare le deformazioni percettive e la visione frammentaria dell'immagine sia il rapporto tra alzata e pedata, in cui quest'ultima, minore, degenera in una immagine fortemente scorciata, ma anche la possibilità di godere dell'immagine da un punto di osservazione distante ed elevato, grazie ai salti di quota che caratterizzano la Ladeira do Barroso, la via che conduce alla scalinata.

Verosimilmente l'immagine fotografica, originariamente integra, viene tagliata e ridotta in fasce che vanno a rivestire le alzate dei gradini. Nel rispetto delle aspettative dell'artista, dopo alcuni giorni dalla sua realizzazione, l'opera ha iniziato il suo lento processo di sgretolamento, un processo naturale frutto del continuo e costante uso della *escadaria*. Nel 2011 JR con i proventi del premio *TED price*, che premia iniziative con le quali si *'wish to change the world'*, finanzierà il progetto *Inside Out Project*, un progetto d'arte partecipativo globale che trasforma i messaggi di identità personale in opere d'arte. L'idea si fonda sulla possibilità che qualunque individuo o gruppo di persona possa veicolare un messaggio attraverso la propria immagine da esporre nel luogo in cui vive. Laboratori sparsi in tutto il mondo stampano i ritratti fotografici, mezzo per condividere e comunicare le storie delle persone ritratte e esposte nelle proprie città. Nel 2016, nell'ambito di *Inside Out Project*, la *Escadaria Providência* sarà nuovamente rivestita da immagini fotografiche (fig. 16). Questa volta sono ritratti i volti dei ragazzi dell'associazione *Casa Amarela de la Providência*[12], decine di fotografie volute dai ragazzi della comunità in segno di gratitudine verso l'artista francese che, con le sue iniziative, ha dato luogo alla nascita di fondazioni culturali volte ad organizzare e promuovere attività artistiche, sociali ed educative.

Le stampe utilizzate per rivestire e ricoprire i gradini di scalinate pubbliche e urbane sono state anche impiegate come strumento suggestivo e seducente per promuovere eventi. Si ricorda la gigantografia del volto di Salvator Dalì che fu utilizzata, nel 2005, per rivestire la scalinata del Philadelphia Museum of Art in occasione della mostra dedicata all'artista spagnolo (fig. 17). Qui l'immagine iconica dell'artista, in bianco e nero, risalta su un tappeto di colore rosso che delimita il ritratto. Anche qui l'immagine si ricompone scegliendo un punto di osservazione distante dalla scalinata, al fine di ridurre visivamente la presenza delle pedate e ricercare la massima integrità della figurazione. In questo caso, la presenza di cinque pianerottoli di riposo, rivela in alcuni punti la discontinuità dei piani orizzontali che influiscono sulla visione e sulla percezione dell'immagine.

Una variante del tema si individua anche nelle immagini dalle figurazioni intensamente colorate che sono state ideate e realizzate per rivestire le scalinate della città siciliana di Noto in occasione di un tradizionale evento che si ripropone annualmente, l'*Infiorata*. Diverse scalinate urbane sono state rivestite, sull'alzata, da figurazioni che interpretano il tema scelto per ispirare l'infiorata. Da scritte a prati fioriti con gigantesche margherite, papaveri o gerbere, all'immagine stilizzata della Basilica di San Nicolò, dal disegno di un sentiero che conduce ad un castello, all'immagine della statua della libertà. Quest'ultima, realizzata in occasione della quarantesima edizione, interpreta il tema dei Siciliani in America (figg. 18-20). Verso l'icona americana 'migrano' delle farfalle che simboleggiano il dono della propria cultura e sapienza. Diverse le figurazioni dedicate anche al tema femminile. Il 2018 è stato l'anno

of view than the reductive ones of the global media"[10]. *Women are Heroes* is an installation dedicated to local women, victims of a poor society in which human rights and dignity are denied and forgotten (figs. 14-15). JR photographed the eyes and women who live in Moro de Providencia and created 40 huge prints that he placed on the walls of the favelas. As part of this artistic intervention, with a great visual and conceptual impact, JR chose to place the photo of a woman, whose face was marked by wrinkles and life, on the Escadaria Providência[11], a steep and long stairway. The image, highly expressive and with a hypnotic gaze, told the story of the protagonist, but at the same time, it was the image of the strength and courage of Brazilian women. The photographic image was broken down on the various elevations which, observed from a distance, restored the uniqueness of the portrait. Both the relationship between the riser and tread, in which the latter is minor, degenerates into a strongly foreshortened image, but also the possibility to enjoy the image from a distant and elevated observation point contribute to cancelling the perceptual deformations and fragmentary view of the image, which are due to the rises in altitude that characterize the Ladeira do Barroso, the road that leads to the steps.

Probably the photographic image, originally intact, was cut and reduced into bands that cover the risers of the steps. In compliance with the artist's expectations, a few days after its creation, the work began its slow process of crumbling, a natural process resulting from the continuous and constant use of the *escadaria*. In 2011, JR with the proceeds of the *TED price* award, which rewards initiatives which 'wish to change the world', he financed the *Inside Out Project*, a global participatory art project that transforms messages of personal identity into works of art. The idea is based on the possibility that any individual or group of people can convey a message through their own image to be exhibited in the place where they live. Laboratories all over the world print photographic portraits, a means to share and communicate the stories of the people portrayed and exhibited in their cities. In 2016, as part of the *Inside Out Project*, the *Escadaria Providência* was once again covered with photographic images (fig. 16). This time the faces of the children of the *Casa Amarela de la Providência*[12] community were portrayed, dozens of photographs wanted by the community children as a gesture of gratitude to the French artist who, with his initiatives, gave rise to the birth of cultural foundations aimed at organizing and promoting artistic, social and educational activities.

Prints used to cover the steps of public and urban stairways have also been used as a suggestive and seductive tool to promote events. It is worth remembering the blow-up of the face of Salvator Dalì which was used, in 2005, to cover the staircase of the Philadelphia Museum of Art on the occasion of the exhibition dedicated to the Spanish artist (fig. 17). The iconic image of the artist, in black and white, stood out on a red carpet that bordered the portrait. It was recomposed by choosing an observation point distant from the stairway, in order to visually reduce the presence of the treads and seek the utmost integrity of the figuration. In this case, the presence of five landings revealed in some points the discontinuity of the horizontal planes that affected the view and perception of the image.

A variant of the theme is in the images with intensely coloured figures that were designed and created to cover the steps of the Sicilian city of Noto on the occasion of the annual event known as the *Infiorata*. Several urban stairways were covered, on the riser, with figures that interpret the chosen theme. Ranging from quotes to flowery meadows with gigantic daisies, poppies or gerberas, a stylized image of the Basilica of San Nicolò, a path leading to a castle and a representation of the Statue of Liberty. The latter, created on the occasion of the 40th edition, interpreted the theme of Sicilians in America (figs. 18-20). Butterflies 'migrate' towards the American icon, symbolizing the gift of their own culture and wisdom. Several figures are also dedicated to the female theme. 2018 was the year dedicated to China and Asia, with

[10] Bousteau, F. (2009).

[11] Scala della Provvidenza | *Providence Steps.*

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 17. Immagine di Salvator Dalì sulla scalinata del Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 2005 | *Picture of Salvator Dalì on the steps of the Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 2005.*

[12] Casa Amarela, (2011).

dedicato alla Cina e all'Asia e sulle scalinate dell'antica Noto sono comparsi ritratti di donne decorate o avvolte da manti di rose e da motivi decorativi ispirati alla cultura orientale. Draghi, pesci e farfalle colorate arricchiscono le figurazioni (figg. 21-23). Ancora una volta la tecnica impiegata è quella di rivestire con fasce in carta o in materiale plastico le sole alzate. Le figurazioni, spesso non sempre riconoscibili in una visione ravvicinata, si ricostruiscono e compaiono osservando le scalinate ad una adeguata distanza.

Installazioni permanenti

In questo singolare itinerario condotto per le scale di tutto il Mondo, si ricordano alcuni esempi, diventati celebri, in cui la tecnica e il materiale impiegato sono quelli del collage realizzato con materiale ceramico. Numerosi gli esempi di scale coloratissime frutto dell'ingegno di artisti che hanno interpretato temi figurativi piuttosto che astratti. Annoverate tra gli esempi più spettacolari vi è la scala realizzata a Rio de Janeiro, tra i quartieri Lapa e Santa Teresa, dall'artista cileno Jorge Selarón. L'*Escadaria Selarón* (figg. 24-25) si compone di 250 gradini rivestiti, sulle alzate, da oltre duemila mattonelle colorate. Un intervento ecclettico e singolare che ha visto il suo ideatore lavorarci per oltre vent'anni. I colori privilegiati sono quelli della bandiera brasiliana, il verde, il giallo e il blu che vengono impiegati in modo alterno sui gradini. L'artista desiderava, con questa sua opera, omaggiare e celebrare appunto il popolo brasiliano. Le pareti che delimitano la scalinata sono invece rivestite da un mosaico di mattonelle di un colore rosso intenso, costellato da motivi decorativi, scritte e dal simulacro di una grande bandiera brasiliana. Gran parte delle mattonelle impiegate sono stata recuperate quale materiale di scarto dai cantieri di Rio, per questo motivo di sovente si trovano anche degli esemplari decorati ed unici, che sono stati collocati cercando l'abbinamento cromatico più opportuno. Per questa singolare opera, che diventerà una ossessione per Selarón, l'artista dipinge oltre 300 esemplari che raffigurano anche una donna africana incinta.
La cultura Latina individua nell'uso dei colori accesi, brillanti e gioiosi, un mezzo che qualifica fortemente la vita e i luoghi di questi popoli. Anche ad Asunción, la capitale del

portraits of women decorated or wrapped in cloaks made of roses and decorative motifs inspired by the oriental culture on the stairways of ancient Noto. Dragons, fish and coloured butterflies enriched the figures (figs 21-23). Once again, the technique used covered only the risers with paper or plastic strips. The figures, often not always recognizable up close, were reconstructed and appeared by looking at the steps from a distance.

Permanent installations

In this singular itinerary of the stairways of the whole world, it is worth recalling some examples, which have become famous, in which the techniques and material used are those of collages made with ceramics. There are numerous examples of colourful stairways, fruit of the ingenuity of artists who have interpreted figurative rather than abstract themes. One of the most spectacular examples is the stairway created in Rio de Janeiro, between the Lapa and Santa Teresa districts, by the Chilean artist Jorge Selarón. The *Escadaria Selarón* (figs. 24-25) has 250 steps covered, on the risers, by over two thousand coloured tiles. An eclectic and singular intervention that saw its creator work on it for over twenty years. The chosen colours are those of the Brazilian flag, green, yellow and blue which are used alternately on the steps. With this work, the artist wanted to pay homage to and celebrate the Brazilians. The walls that delimit the stairway are covered with a mosaic of deep red tiles, studded with decorative motifs, quotes and the simulacrum of a large Brazilian flag. Most of the tiles used were waste material from the Rio shipyards, for this reason there are also some decorated and unique pieces, which have been placed looking for the most appropriate chromatic combination. For this unique work, which became an obsession for Selarón, the artist painted over 300 examples depicting a pregnant African woman.
Latin culture uses bright, lively and joyful colours, a means that strongly defines the lives and places of its people. In Asunción, the capital of Paraguay, in the Barrio

A PAG. 340 | *ON PAGE 340:*
Figg. 18-23. Le scale della città di Noto, allestite in occasione del tradizionale evento dell'Infiorata | *The steps of the town of Noto, set up for the traditional Infiorata event.*

IN ALTO | *ON TOP*:
Figg. 24-25. Jorge Selarón, Dettagli della *Escadaria Selarón*, Rio de Janeiro (a sinistra e al centro) | *Figs. 24-25. Jorge Selarón, Details of Escadaria Selarón, Rio de Janeiro (on the left and on the center).*
Fig. 26. Laura Godì, scalinata San Jerónimo, Barrio Loma San Jerónimo, Asunción, Paraguay, 2015 (a destra) | *Laura Godì, steps San Jerónimo, Barrio Loma San Jerónimo, Asunción, Paraguay, 2015.*

A PAG. 343 | *ON PAGE 343*:
Fig. 27. Aileen Barr e Colette Crutcher, Scalinata *16th Avenue Tiled Steps*, San Francisco, 2003-2005 | *Aileen Barr e Colette Crutcher, 16th Avenue Tiled Steps, San Francisco, 2003-2005.*

Paraguay, nel Barrio Loma San Jerónimo, uno dei quartieri più antichi della città, si ricorda un singolare intervento artistico. Qui nel 2015 l'artista Laura Godí realizza un rivestimento a mosaico per i 45 gradini della scalinata di San Jerónimo (fig. 26). L'idea è quella di creare un paesaggio fatto di casette variopinte, dall'immagine iconica delle case dai tetti a spiovente che rievocano quelle del luogo, e sullo sfondo, un limpido cielo azzurro realizzato sui gradini più alti.
L'ultimo tra gli esempi che vogliamo ricordare in questa tipologia, è la lunga scalinata *16th Avenue Tiled Steps* realizzata tra il 2003 e il 2005 a San Francisco (fig. 27). Ideatori della bellissima e suggestiva figurazione sono Aileen Barr e Colette Crutcher che hanno coinvolto, per la realizzazione dell'opera, l'intero quartiere. 163 i gradini rivestiti da un mosaico di piastrelle colorate che disegnano sinuose spirali che investono la scalinata quasi completamente. Quelli rappresentati sono il mondo marino popolato di pesci, conchiglie e coralli e, nella parte mediana, compaiono anche prati costellati da infinite varietà di fiori. La composizione termina con la duplice figurazione della notte prima e del giorno poi. Un cielo blu intenso stellato, su cui è disegnata una grande luna realizzata con mattonelle dalla superficie riflettente e che con il buoi, danno vita a suggestive rappresentazioni luminose. Domina la composizione l'immagine del sole realizzato sull'ultima tratto della rampa dove le alzate sono tutte caratterizzate da toni caldi e accesi nelle variante dei rossi, degli arancioni e dei gialli. Tre progetti, quelli ricordati, che rappresentano esempi di arte partecipata e nei quali si è visto, a vario titolo, l'intervento e il coinvolgimento dei cittadini.

Loma San Jerónimo, one of the oldest neighbourhoods in the city, there is a singular artistic intervention. In 2015, the artist Laura Godí created a mosaic covering the 45 steps of the San Jerónimo stairway (fig. 26). The idea was to create a landscape made up of colourful houses, with the iconic image of the houses with sloping roofs that evoke those of the place, and in the background, a clear blue sky created on the highest steps.
The last of the noteworthy examples is the long *16th Avenue Tiled Steps* stairway built between 2003 and 2005 in San Francisco (fig.27). The artists behind the beautiful and evocative figuration are the Irishwomen Aileen Barr and Colette Crutcher who involved the entire neighbourhood in its creation. 163 steps covered with a mosaic of coloured tiles draw sinuous spirals that almost completely cover the stairway. They represent the marine world populated by fish, shells and corals and, in the middle part, there are meadows dotted with infinite varieties of flowers. The composition ends with the double figuration of night followed by day. An intense starry blue sky, with a large moon made from tiles with a reflective surface, in contrast to the dark, give life to suggestive luminous representations. The composition is dominated by the image of the sun created on the last stretch of the ramp where the risers have warm and bright tones with variations of reds, oranges and yellows. These three projects represent examples of participatory art, which, in one way or another, had the participation and involvement of citizens.

Figurazioni dipinte
Numerosi *street artists* si sono cimentati nel realizzare le loro creazioni dipingendo sulle scalinate delle città di tutto il Mondo. I temi soni i più diversi. Dai più semplici motivi giocati sulle gradazioni cromatiche volte a simulare arcobaleni, in cui ogni gradino è dipinto di un colore diverso, passando per temi geometrici ed astratti, a vedute, motivi figurativi e ritratti. In tutte è comune la volontà di generare un sentimento di stupore, di sorpresa, di meraviglia. Di sovente si individuano interventi in cui il messaggio da veicolare è un messaggio di pace, di speranza. La scala realizzata a Istanbul da Huseyin Cetinel nel 2013, nel quartiere di Findikli, fu dipinta dei colori della pace, dei colori dell'arcobaleno (fig.28). Assunta a simbolo della protesta contro il governo di Recep Tayyip Erdogan, darà il via al moltiplicarsi di interventi analoghi realizzati in altri punti della capitale. Dal grande impatto visivo, la lunga scala fu distrutta nel 2015 per essere poi ricostruita dal Comune che realizzerà una scala le cui alzate sono state rivestite con piastrelle colorate, placando, così, le proteste che la distruzione della scala avevano originato.
Un'altra 'scala della Pace', è stata realizzata da un gruppo di giovani studenti, componenti del collettivo Jood, che hanno deciso di veicolare il loro messaggio e auspicio dipingendo i gradini della scala più lunga della loro città, Dayr Atiyah, in Siria (fig. 29). Ancora una volta gli abitanti del quartiere sono stati partecipi nel realizzare un'opera che, significativamente, ha modificato l'immagine dei luoghi, di luoghi purtroppo fortemente segnati da guerra e violenza. Sei i colori scelti per dipingere

Painted figurations
Numerous *street artists* have tried their hand at creating their works by painting on the stairways of cities all over the world, with the most varied themes. Ranging from the simplest motifs played on chromatic gradations aimed at simulating rainbows, in which each step is painted a different colour, to geometric and abstract themes, as well as views, figurative motifs and portraits.
All of them share the common goal of wanting to generate a feeling of amazement, surprise, and wonder. The most noteworthy interventions are those in which the message to be conveyed is one of peace and hope. The stairway built in Istanbul by Huseyin Cetinel in 2013, in the Findikli neighbourhood, was painted in the colours of peace, the colours of the rainbow (fig.28). Taken as a symbol of the protest against the government of Recep Tayyip Erdogan, it led to numerous similar interventions being carried out in other parts of the capital. With a stunning visual impact, the long stairway was destroyed in 2015 to then be rebuilt by the local authorities with risers covered with coloured tiles, thus appeasing the protests that had originated from its destruction.
Another 'stairway of Peace' was created by a group of young students, members of the Jood collective, who decided to convey their message by painting the steps of the longest stairway in their city, Dayr Atiyah, in Syria (fig. 29). Once again, the inhabitants of the neighbourhood were involved in creating a work that significantly changed the image of the

IN ALTO | *ON TOP*
Fig. 28. Huseyin Cetinel, scalinata arcobaleno nel quartiere di Findikli, Istanbul, 2013 (a sinistra) | *Huseyin Cetinel, rainbow staircase in the Findikli district, Istanbul, 2013 (on the left).*
Fig. 29. Jood, scala della pace, Dayr Atiyah, Siria (a destra) | *Jood, stairway of Peace, Dayr Atiyah, Siria (on the right).*

le alzate dei gradini che definiscono un motivo decorativo, una trama, con la quale riuscire a tessere legami di fratellanza e di pace. Un intervento che cerca di mostrare un'altra faccia di una realtà, di una generazione, che ha vissuto e conosciuto ingiustizie, repressioni e che spera in un futuro diverso.
Horst Glaesker è l'artista tedesco che nel 2006 realizza un altro esempio di stupefacente scala 'arcobaleno' nella città di Wuppertal (figg. 30-31). La lunga scala Holsteiner, stretta tra due edifici, presenta sia le pedate che le alzate

places, tragically marked by war and violence. Six colours were used to paint the risers of the steps with a decorative motif, with which to be weave bonds of brotherhood and peace. An intervention that tried to show another face of a reality and generation, which had experienced and known injustice, repression and hoped for a different future.
Horst Glaesker is the German artist who in 2006 created another example of an amazing 'rainbow' stairway in the city of Wuppertal (figs. 30-31). The long set of Holsteiner stairs, squeezed between two buildings, features both coloured treads and risers, the latter, decorated with words in German[13] written in block capitals and referring to the moods, feelings and relationships that can be generated between people.
The number examples of urban stairways that turn into singular scenarios is increasing, with a desire to describe them all, to understand their meaning, their messages seem to never end. Among the vast number, it is worth recalling those by Jessie Unterhalter and Katey Truhn. Two young American artists who have overwhelmed public spaces in many cities with their language made of geometries, symmetries and captivating patterns. Their mission is to "bring playfulness to public spaces and improve people's lives through art"[14]. Showy, bold colours characterise their works. In 2017, for the city of Knoxville in the state of Tennessee, they created a work on a stairway not far from the town centre, which immediately became a point of great interest and a destination for tourists and onlookers (figs. 32-34). The figuration used both the treads and risers in a design with rich and articulated textures. A complex drawing with a double perceptual game. One is the figuration that is composed by observing the sun raising from below, a drawing of coloured bands with shades of reds, yellows, pinks that alternate and contrast with bands of black, blue and green to outline triangular and circular shapes. The composition is divided into the five sectors of the ramp. The image obtained of the steps, observing them from above, reveals a composition that could not be perceived differently. The reading of the drawing on

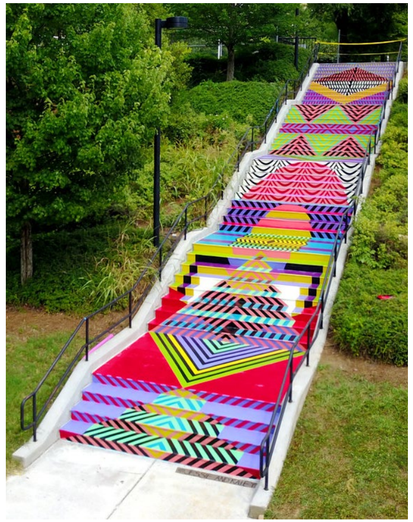
interamente colorate e, queste ultime, sono costellate di parole in tedesco[13] scritte in stampatello e riferite a stati d'animo, sentimenti e relazioni che si possono generare tra le persone.
Gli esempi di scale urbane che si trasformano in singolari scenari si moltiplicano, il desiderio di raccontarli tutti, di comprenderne il significato, i messaggi sembra non esaurirsi. Tra i tanti si ricordano quelle realizzate da Jessie Unterhalter e Katey Truhn. Due giovani artiste americane che hanno travolto con il loro linguaggio fatto di geometrie, simmetrie e accattivanti pattern, spazi pubblici di numerose città. La loro missione è quella di «portare giocosità negli spazi pubblici e migliorare la vita delle persone attraverso l'arte»[14]. Colori vistosi, audaci caratterizzano le loro opere. Nel 2017 realizzano per la città di Knoxville, nello Stato del Tennessee, un'opera che interesserà integralmente una scala poco distante dal centro della cittadina, divenuta da subito, punto di grande interesse e meta di turisti e curiosi (figg. 32-34). Qui la figurazione investe sia le pedate che le alzate in un disegno definito da ricche e articolate trame. Un complesso disegno che dà luogo ad un duplice gioco percettivo. Uno riguarda la figurazione che si compone osservando le sole alzate dal basso, un disegno di fasce colorate caratterizzate dai toni dei rossi, dei gialli, dei rosa che si alternano e contrastano con fasce di colore nero, azzurro e verde a definire forme triangolari e circolari. La composizione si suddivide nei cinque settori in cui è ripartita la rampa. L'immagine che si ottiene della scala, osservandola secondo una visione zenitale, rivela e svela, invece, una composizione che non si percepirebbe diversamente. La lettura del disegno delle sole pedate denuncia, infatti, una seconda figurazione autonoma dalla precedente. Questa è caratterizzata da fasce colorate prevalentemente sui toni dell'azzurro, del blu, del verde e del viola. I pianerottoli di riposo si caratterizzano, fatta eccezione per il secondo, per il disegno di triangoli ancora una volta decorati con fasce colorate. Le rampe, invece, si qualificano per motivi decorativi tutti differenti. Ispirazione per queste figurazioni sono i ricchi tessuti degli Appalachi, che diventeranno non solo per quest'opera, punto di riferimento

the treads reveals a second figure independent from the previous one. This has coloured bands, mainly shades of blue, blue, green and purple. The landings have, except for the second, drawings of triangles decorated with coloured bands. The ramps, on the other hand, all have different decorative motifs. The inspiration for these figures was the rich fabrics of the Appalachians, which became, not only for this work, a point of reference and observation for the artists. The steps are made to be enjoyed and observed in

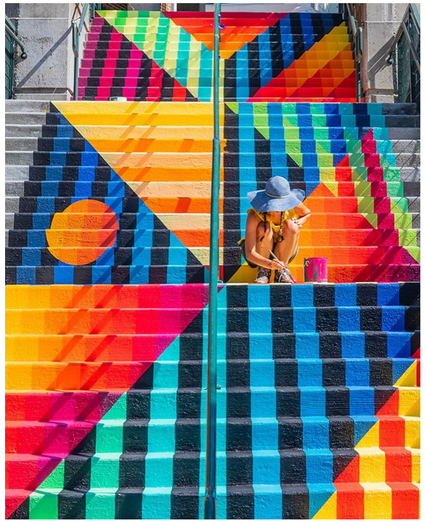
IN ALTO | *ON TOP*
Figg. 30-31. Horst Glaesker, scala Holsteiner, Wuppertal, Germania, 2006 | *Figs. 30-31. Horst Glaesker, Holsteiner stairs, Wuppertal, Germania, 2006.*

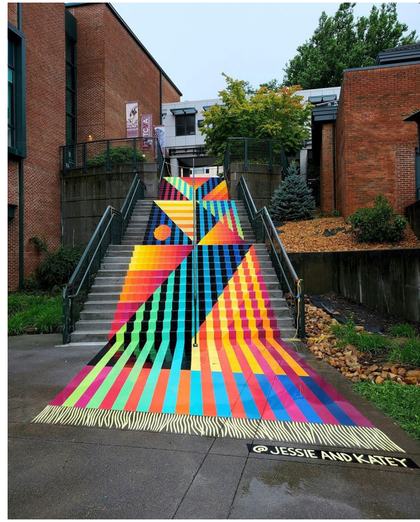
[13] Alcune delle parole individuate si traducono in: dubbio, patologia, avido, mal d'amore, piangere, stare insieme, sedotto, affetto, amore pericolo, dire bugie, innamorarsi | *Some of the words can be translated as: doubtful, pathological, greedy, lovesickness, crying, being together, seduced, affection, love, danger, telling lies, falling in love.*

[14] JESSIE E KATEY.



IN ALTO | *ON TOP:*
Figg. 32-33-34. Jessie Unterhalter e Katey Truhn, scalinata a Knoxville, Tennessee, 2017 | *Figs. 32-33-34. Jessie Unterhalter e Katey Truhn, stairway at Knoxville, Tennessee, 2017.*





IN ALTO | *ON TOP:*
Figg. 35-36-37. Jessie Unterhalter e Katey Truhn, scala per l'Università Statale degli Appalachi | *Figs. 35-36-37. Jessie Unterhalter e Katey Truhn, staircase for Appalachian State University.*

IN ALTO | *ON TOP*.
Fig. 38. SerHurbano, *Escadaria Carmen Miranda*, Rio de Janeiro, 2013 | *SerHurbano*, Escadaria Carmen Miranda, *Rio de Janeiro, 2013*

e di osservazione per le artiste. Ma la scala è fatta per essere fruita e osservata nella sua integrità e continuità. I disegni sono generati da regole compositive che si sviluppano sulle alzate e che si piegano sulle pedate, in motivi solo apparentemente concepiti per essere letti in continuità. Sapienti artifici generano processi di arte visuale affascinanti e intriganti.
Una seconda scala accoglie un'altra opera di Jessie Unterhalter e Katey Truhn commissionata dalla Appalachian State University (figg. 35-37). Quello concepito è un vero e proprio tappeto disteso sulla scalinata a tre rampe che collega la strada principale al Campus. Caleidoscopiche fasce colorate disegnano la trama. La figurazione precede l'inizio della rampa interessando anche il piano stradale dove si palesa la volontà delle artiste che rappresentano, a conclusione della figurazione, delle frange per richiamare il riferimento tessile del tappeto. Qui, fatta eccezione per i disegni realizzati per i due pianerottoli e per un parziale dettaglio della seconda rampa, la composizione è ideata con motivi decorativi uguali per le alzate e le pedate. Il risultato è sorprendente. Regola, simmetria, gradazioni cromatiche, ritmo, geometrie e vitalità sono alcuni dei termini che descrivono e raccontano questi interventi di arte visuale.
Ma tra i soggetti più ricorrenti nelle opere di *street artists* vi sono le rappresentazioni di figure umane, di volti e personaggi. Sono questi gli esempi in cui gli artisti sono chiamati ad una sfida, quella di rappresentare su molteplici piani – quelli orizzontali e verticali di pedate e alzate – la figurazione, ricorrendo ad artifici rappresentativi che consentano di leggere e riconfigurare l'immagine in una visione unitaria e riconoscibile.
Ancora nella coloratissima Rio de Janeiro un'altra scala si trasforma in una allegra e coloratissima esperienza. L'*Escadaria Carmen Miranda* (fig. 38) è stata realizzata nel 2013 dal collettivo SerHurbano nell'ambito di una serie di interventi ed iniziative volte a trasformare la città attraverso processi di integrazione tra arte ed interventi urbani. L'opera, realizzata durante una notte, riproduce l'immagine coloratissima di Carmen Miranda raffigurata nell'iconica posa con la cesta di frutta sul capo. L'immagine, proiettata sulla scalinata, è stata impiegata come traccia e guida per individuare la giusta deformazione della

their integrity and continuity. The drawings are generated by compositional rules that develop on the risers and bend on the treads, in motifs only apparently conceived to be read in continuity. Skilled artifices generate fascinating and intriguing visual art processes.
A second stairway houses another work by Jessie Unterhalter and Katey Truhn commissioned by the Appalachian State University (figs. 35-37). This one is like a rug covering the three-flights of step that connect the main road to the Campus. Kaleidoscopic coloured bands set out the pattern. The figuration precedes the beginning of the ramp also affecting the road surface where the will of the artists is revealed who represent, at the end of the figuration, the fringes to recall the textile reference of the rug. With the exception of the drawings made for the two landings and for a partial detail of the second flight, the composition is conceived with the same decorative motifs for the risers and treads. The result is surprising. Rule, symmetry, chromatic gradations, rhythm, geometry and vitality are some of the terms that describe and narrate these interventions of visual art.
Among the most recurring subjects in the works of *street artists*, there are the representations of human figures, faces and characters. These are the examples in which the artists are called to a challenge, that of representing on multiple levels – the horizontal and vertical of the treads and risers - the figuration, resorting to representative devices that allow to read and reconfigure the image in a unitary and recognizable vision.
Once again in the colourful Rio de Janeiro, another set of steps turns into a cheerful and colourful experience. The *Escadaria Carmen Miranda* (fig. 38) was created in 2013 by the SerHurbano collective as part of a series of interventions and initiatives aimed at transforming the city through processes of integration between art and urban interventions. The work, created overnight, reproduces a very colourful image of Carmen Miranda depicted in the iconic pose with a fruit basket on her head. The image, projected on the steps, was used as a trace and guide to identify the correct deformation of the figuration.

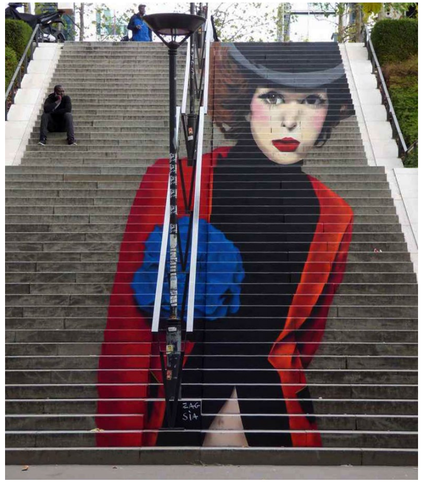
figurazione. La proiezione conica ha consentito di individuare la relazione tra l'immagine proiettata sulle alzate e la sua configurazione letta come immagine unitaria.
Il duo di artisti francesi Zag & Sia, maestri dell'arte dell'anamorfosi, hanno trasformato numerosissime scala 'anonime' in opere d'arte '*en plein air*' attraverso le quali veicolare il messaggio della libertà di comunicazione. I temi privilegiati sono i ritratti, che trovano ispirazione anche nelle loro vite personali. Tra i tanti ricordiamo un personaggio più volte rappresentato, *La Parisienne XIII*. L'immagine è quella di una *parigina* che «nasce per condurre una lotta per la libertà di espressione e, (…) dare la voce di chi si chiude nel silenzio»[15]. Si tratta dell'autoritratto di Sia, stretta in una giacca rossa ornata da un grande fiore, elegante e dallo sguardo riflessivo, e che sfoggia un grande cappello a cilindro. L'immagine ancora una volta è frammentata sulle sole alzate dei gradini. L'artificio proiettivo impiegato è riconducibile a proiezioni anamorfiche che, sapientemente impiegate, consentono di realizzare una figurazione che dovrà essere vista da quell'unico e ideale punto di osservazione che lo spettatore è invitato ad individuare «per creare un ponte tra lui, gli artisti e l'opera d'arte»[16].
La Parisienne XIII (fig. 39), realizzata nel 2015 per la scala che collega Rue du Chevaleret a Rue Thomas Mann a Parigi, è stata poi 'cancellata' per lasciare il campo ad un'altra opera di Zag & Sia, *Destino* (fig. 40), che vede rappresentati Walt Disney che dipinge il ritratto di Dalì[17]. Il tema della parigina è stato poi riproposto nel 2018 per un'altra scala, sempre in Rue du Chevaleret e che la collega con Rue Neuve Tolbiac. La nuova *Parisienne* è rappresentata con Travis (fig. 41), il mastino di Sia raffigurato come un cane molto più grande rispetto al reale. Fa da sfondo all'immagine della donna un motivo decorativo scandito da settori disposti radialmente nei colori alterni del viola e del dorato. Ancora una volta gli artisti ritornano su una loro 'tela' già dipinta per far vivere nuove esperienze visuali ed artistiche. *La Parisienne*, infatti, ha preso il posto di un'altra opera di Zag & Sia con la quale avevano omaggiato il famoso dipinto di Eugène Delacroix, *La libertà che guida il popolo* (fig. 42). La figurazione manifesta le notevoli capacità tecniche nell'uso dell'anamorfosi, qui utilizzata

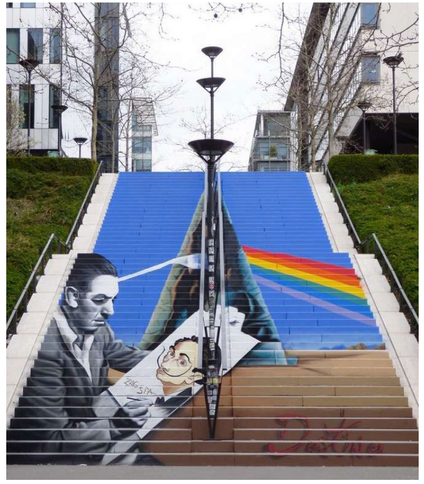
The conical projection made it possible to identify the relationship between the image projected on the risers and its configuration read as a unitary image.
The duo of French artists Zag & Sia, masters of the art of anamorphosis, have transformed numerous 'anonymous' steps into *'open air'* works of art through which to convey the message of freedom of communication. The preferred themes are portraits, which also find inspiration in their personal lives. Among the many, it is worth recalling a character that has been used several times, *La Parisienne XIII*. The image is that of a *Parisian* woman who "was born to wage a fight for freedom of expression and, (…) to give the voice of someone who closes himself in silence"[15]. This is a self-portrait of Sia, in a red jacket decorated with a large flower, elegant and thoughtful, sporting a large top hat. The image is once again fragmented only on the risers of the steps. The projective artifice used can be traced back to anamorphic projections which, wisely used, allow to create a figuration that must be seen from that unique and ideal point of observation that the viewer is invited to identify "to create a bridge between him, the artists and the work of art"[16].
The *Parisienne XIII* (fig. 39), realised in 2015 on the steps that connect Rue du Chevaleret to Rue Thomas Mann in Paris, was then 'cancelled' for another work by Zag & Sia, *Destino* (fig. 40), which featured Walt Disney painting the portrait of Dalì[17]. The Parisian theme was then revived in 2018 for another set of steps, again in Rue du Chevaleret and which connected it to Rue Neuve Tolbiac. The new *Parisienne* is represented with Travis (fig. 41), Sia's mastiff depicted as a much larger dog than the real-life one. The background of the image of the woman is a decorative motif marked by sectors arranged radially in alternating colours of purple and gold. Once again, the artists return to their already painted 'canvas' to bring new visual and artistic experiences to life. *La Parisienne* took the place of another work by Zag & Sia with which they had paid homage to the famous painting by Eugène Delacroix, *Liberty leading the people* (fig. 42). The figuration shows the remarkable technical skills in the use of anamorphosis, used here not

[15] Zag Match, (2015).

[16] *Ibidem*.

[17] L'opera è un omaggio ad un progetto ambizioso che avrebbe dovuto vedere la collaborazione tra Walt Disney e Salvador Dalì. Nel 1946 fu infatti realizzata una breve sceneggiatura e alcune scene di animazione che avrebbe dovuto animare Walt Disney. Il progetto, abbandonato, sarà ripreso nel 2003 da Dominique Monféry che ne realizzerà un cortometraggio che racconta, in sei minuti, il mondo surrealista di Salvator Dalì | *The work is a tribute to an ambitious project that would have seen the collaboration between Walt Disney and Salvador Dalì. In 1946, a short screenplay and some animation scenes were made that would have been animated by Walt Disney. The abandoned project was resumed in 2003 by Dominique Monféry who made a short film that, in six minutes, recounts the surrealist world of Salvator Dalì.*





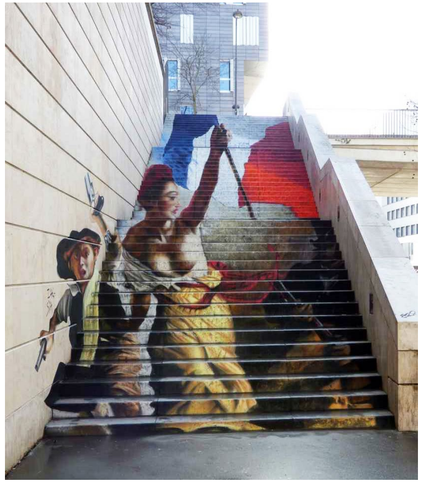
IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 39. Zag & Sia, *La Parisienne XIII*, *scala tra* Rue du Chevaleret a Rue Thomas Mann, Parigi, 2015 (a sinistra) | *Zag & Sia*, La Parisienne XIII, *steps from Rue du Chevaleret and Rue Thomas Mann, Parigi, 2015 (on the left)*.
Fig. 40. Zag & Sia, *Destino*, *scala tra* Rue du Chevaleret a Rue Thomas Mann, Parigi, 2018 (a destra) | *Zag & Sia*, Destino, *steps from Rue du Chevaleret and Rue Thomas Mann, Parigi, 2018 (on the right)*.

non solo per realizzare la figurazione del dipinto sulla scalinata, ma anche per realizzare la parte di dipinto che invade la parete laterale sinistra. I volti, le braccia, i corpi si deformano in modo sapiente sui differenti piani della rappresentazione per ritrovare la loro giusta 'dimensione' in un attimo, in un punto prestabilito, prefigurato.

Nell'ambito della prima edizione della rassegna *Vannes et sa Street*, il festival di arte urbana tenutasi nella cittadina bretone nel 2017, Zag & Sia realizzano l'opera *Fallen Angel* (*l'Angelo caduto*) (fig. 43), ancora un esperienza percettiva anamorfica. Questa volta si tratta di una stretta scala che

only to create the figuration of the painting on the steps, but also to create the part of the painting that invades the left side wall. The faces, the arms, the bodies are skilfully deformed on the different planes of the representation to find their right 'dimension' in an instant, in a predetermined, prefigured point.

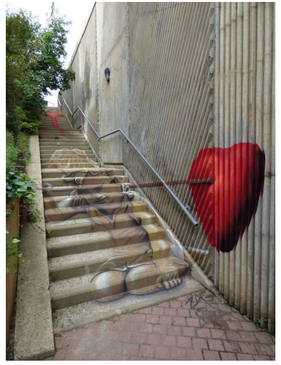
As part of the first edition of the *Vannes et sa Street* exhibition, the urban art festival held in the Breton town in 2017, Zag & Sia created the work *Fallen Angel* (fig. 43), another anamorphic perceptual experience. This time, it is a narrow setoff steps that houses the image of a golden



IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 41. Zag & Sia, *La Parisienne XIII*, *scala tra* Rue du Chevaleret e Rue Neuve Tolbiac, Parigi, 2018 (a sinistra) | *Zag & Sia*, La Parisienne XIII, *steps from* Rue du Chevaleret and Rue Neuve Tolbiac, *Parigi, 2018 (on the left)*.
Fig. 42. Zag & Sia, *La libertà che guida il popolo*, *scala tra* Rue du Chevaleret e Rue Neuve Tolbiac, Parigi, 2016 (a destra) | *Zag & Sia*, *Liberty leading the people, steps from* Rue du Chevaleret and Rue Neuve Tolbiac, *Parigi, 2016 (on the right)*.

accoglie l'immagine di un angelo dorato concepito per essere osservato da vicino e in posizione diagonale rispetto alla rampa, dal momento che, in questo caso, la rappresentazione interessa non solo le alzate dei gradini, ma anche le pedate. In realtà la visione diagonale garantisce di vedere correttamente anche il cuore trafitto e sorretto da una asta che viene rappresentato sulla parete laterale. Il dipinto è un inno alla libertà, alla libertà conquistata che spesso è frutto di scelte e di azioni pericolose e difficili, simboleggiate dalla croce che è posta, minacciosa, sulla testa dell'angelo. Le scale trasformate in opere d'arte dalla coppia bretone, sono

angel conceived to be observed closely and diagonally to the ramp, since, in this case, the representation involves not only the risers of the steps, but also the treads. In reality, it is only possible to see the picture correctly from a diagonal perspective, so as to include the pierced heart supported by a rod which is represented on the side wall. The painting is a hymn to freedom, conquered freedom that is often the result of dangerous and difficult choices and actions, symbolized by the cross that is placed, threateningly, on the angel's head. The are numerous sets of steps that have been transformed into works of art by the Breton couple



ancora tante dal *La Vannetaise* a *SIA... mise à nu* (SIA ….messa a nudo), dal *Les mômes de le Butte aux Cailles* (*I ragazzi di Butte aux Cailles*) a *Véronique et Michel Colucci*, dal *Le Baiser* di Gustav Klimt Si a *Dandelion - Les demoiselles de Kergoat* (*Le dame di Kergoat),* solo per citarne alcune. A conclusione di questo singolare viaggio tra le scale dipinte dai nostri si ricorda una delle prime opere realizzata da Zag prima del sodalizio artistico con la compagna SIA, *La Morlaisienne - La Renaissance (gli abitanti di Morlaix – La Rinascita)* realizzata a Morlaix (figg. 44-46), una città nel dipartimento del Finistère della Bretagna. L'immagine è quella di una giovane ragazza, rappresentata di profilo, vestita con un colorato abito tradizionale bretone e, sul capo, una cuffia tradizionale. Un'opera che ha raggiunto una grande notorietà per l'effetto illusionistico che Zag è riuscito ad ottenere mediante un'immagine anamorfica realizzata, ancora una volta, per scomposizione del soggetto[18]. Strategica la scelta della posizione della figurazione. La scala, presente nel complesso dell'ex Manifattura dei Tabacchi, è posta in asse con l'accesso principale. La figurazione è visibile già dall'esterno della fabbrica, anche se non la si riesce ad apprezzare nella sua totalità. L'opera si manifesta una volta conquistato e superato il grande cortile. Qui un effetto cannocchiale, generato da un passaggio coperto, incornicia l'opera e ne esalta la sua qualità sia riferita alla tecnica che al linguaggio grafico.
Tutte queste opere sono capaci di generare illusioni, ma anche disorientamento, incertezza quando la visione non avviene dal punto privilegiato di osservazione. Dare vita a questi scenari suggestivi, dalle espressioni più grandi a quelle più piccole, significa realizzare accurate ed attente considerazioni basate su principi proiettivi dell'immagine che deve ricomporsi prospetticamente in una forma riconoscibile. È necessario tener conto del supporto, dei dati morfometrici, ma anche prefigurare l'immagine ideale e scegliere il punto privilegiato di osservazione. Al variare di questi parametri e fattori, varia e muta la figurazione.

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 43. Zag & Sia, *Fallen Angel, Vannes*, 2017 | *Zag & Sia, Fallen Angel, Vannes, 2017.*

[18] Di Lazzaro, P., Murra, D., & Vitelli, P. (2019), pp.22-23.

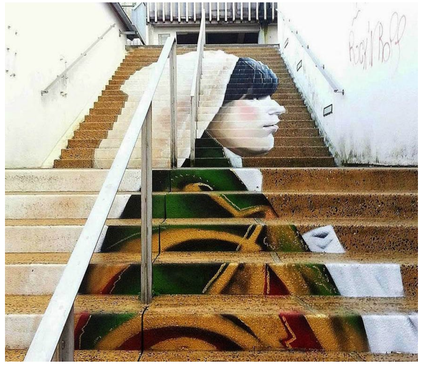
Le scale dipinte di Diavù

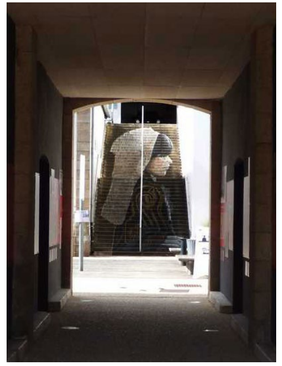
Un altro *street artist*, questa volta italiano, artefice di un progetto nell'ambito del quale sono scelte quale supporto per le sue creazioni le scale, è David Vecchiato in arte Diavù.

ranging from *La Vannetaise* to *SIA ... mise à nu* (*SIA* ....naked), from *Les mômes de le Butte aux Cailles* (The boys of Butte aux Cailles) to *Véronique et Michel Colucci*, from *Le Baiser* by Gustav Klimt to *Dandelion - Les demoiselles de Kergoat* (The Ladies of Kergoat), just to name a few. At the end of this singular journey among the steps painted by this duo, it is also worth mentioning one of the first works created by Zag before the artistic partnership with his partner SIA, *La Morlaisienne - La Renaissance* in Morlaix (figs. 44-46), a city in the Finistère department of Brittany. The image is that of a young girl, represented in profile, dressed in a colourful traditional Breton dress and, on her head, a traditional cap. A work that has achieved great notoriety due to the illusionistic effect that Zag managed to obtain through an anamorphic image created, once again, by breaking down the subject[18]. The choice of the position of the figuration is strategic. The steps, in the complex of the former Tobacco Factory, are in line with the main entrance. The figuration is already visible from outside the factory, even if it is not possible to appreciate it in its entirety. The work manifests itself once the large courtyard is entered and passed through. A telescope effect, generated by a covered passage, frames the work and enhances its quality both in terms of technique and graphic language.
All these works are capable of generating illusions, but also disorientation, uncertainty when not seen from the privileged point of observation. Giving life to these suggestive scenarios, from the largest to the smallest expressions, means making accurate and careful considerations based on projective principles of the image that must be recomposed prospectively in a recognizable form. It is necessary not only to take into account the support, the morphometric data, but also to prefigure the ideal image and choose the privileged observation point. As these parameters and factors vary, the figuration varies and changes.

The painted steps of Diavù

Another street artist, this time Italian, creator of a project in which steps are chosen as the support for his creations, is David Vecchiato aka Diavù. As part of the Popstairs Project,





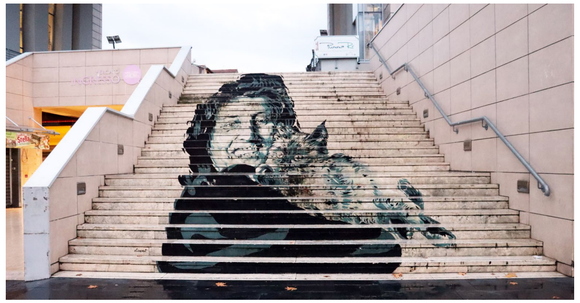
Nell'ambito del Progetto Popstairs, avviato nel 2015, Diavù realizza le prime tre opere dedicate ad altrettante donne del cinema: Ingrid Bergman, Michèle Mercier ed Elena Sofia Ricci (figg. 47-49). Il progetto si amplierà l'anno successivo, con la realizzazione di altri due dipinti, questa volta dedicati alla grande Anna Magnani. Arte e cinema un binomio, da sempre, di casa nella città eterna. Diavù sceglie di ritrarre 4 donne, protagoniste di film ambientati a Roma, e le ritrae su scale individuate nei quartieri che ricordano le ambientazioni dei film. La prima scala dipinta è quella che collega via Fiamignano a via Trionfale, nel quartiere Sant'Onofrio, dove Diavù rappresenta la splendida Bergman in relazione alla sua interpretazione in *Europa '51* di Rossellini. La seconda è la lunga scala che collega corso di Francia a via Ronciglione dove rappresenta Michèle Mercier per la sua interpretazione ne *Il Giovedì* del 1963 di Dino Risi. La scelta del luogo non è casuale, su quella scala è stata girata

launched in 2015, Diavù realised the first three works dedicated to women in cinema: Ingrid Bergman, Michèle Mercier and Elena Sofia Ricci (figs. 47-49). The project was expanded the following year, with the realisation of two more paintings, this time dedicated to the great Anna Magnani. Art and cinema have always been at home in the eternal city. Diavù chose to portray 4 women, protagonists of films set in Rome, on steps in the neighbourhoods that were the settings of the films. The first painted set of steps is the one that connects via Fiamignano to Via Trionfale, in the Sant'Onofrio neigbourhood, where Diavù represented the splendid Bergman in relation to her interpretation in *Europe '51* by Rossellini. The second is the long set of steps that connects Corso di Francia to Via Ronciglione where he represents Michèle Mercier for her interpretation in *Il Giovedì* del 1963 by Dino Risi. The choice of location is not by chance, the last scene of

IN ALTO | *ON TOP*:
Figg. 44-46. Zag, *La Morlaisienne - La Renaissance*, ex Manifattura dei Tabacchi, Morlaix, 2013 | *Zag*, La Morlaisienne - La Renaissance, *Tobacco Factory, Morlaix, 2013*

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 47. David Vecchiato in arte Diavù, *Ingrid Bergman*, Progetto Popstairs, scala tra via Fiamignano e via Trionfale, Roma, 2015 (a sinistra) | *David Vecchiato aka Diavù, Ingrid Bergman, Popstairs Project, stairs between via Fiamignano and via Trionfale, Roma, 2015 (on the left).*
Fig. 48. David Vecchiato in arte Diavù, *Elena Sofia Ricci*, Progetto Popstairs scalinata Ugo Bassi, Roma, 2015 (a destra) | *David Vecchiato aka Diavù*, Elena Sofia Ricci, *Popstairs Project, Ugo Bassi stairs, Roma, 2015 (on the right).*

A PAG. 355 | *ON PAGE 355*:
Fig. 49. David Vecchiato in arte Diavù, *Michèle Mercier*, Progetto Popstairs, scala tra corso di Francia e Via Ronciglione, Roma, 2015 (a sinistra) | *David Vecchiato aka Diavù, Michèle Mercier, Popstairs Project, stairs between corso di Francia and Via Ronciglione, Roma, 2015 (on the left).*
Figg. 50-51. David Vecchiato in arte Diavù, *Anna Magnani*, Progetto Popstairs, Mercato Trionfale in Via Andrea Doria, Roma, 2016 (a destra) | *Figs. 50-51. David Vecchiato aka Diavù*, Anna Magnani, *Popstairs Project, Mercato Trionfale in Via Andrea Doria, Roma, 2016 (on the right).*

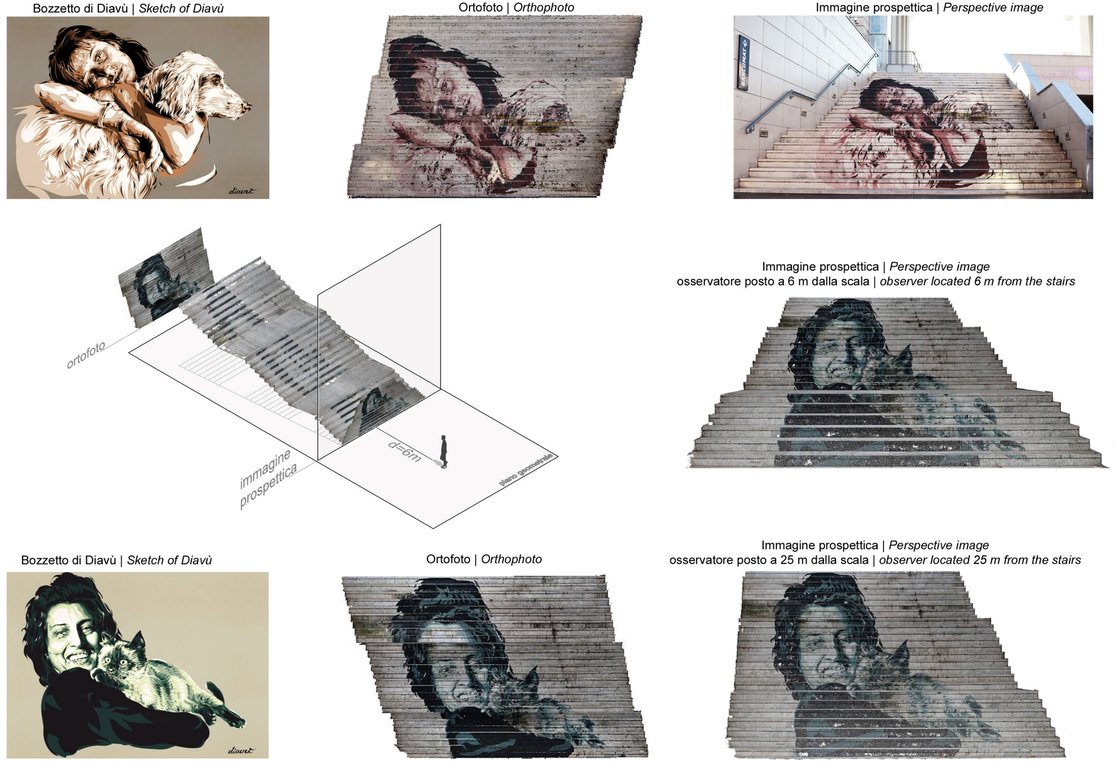


l'ultima scena del film. Elena Sofia Ricci, invece, compare magnifica nelle vesti di Cristina Arquati in *In nome del Popolo Sovrano* del 1990 di Luigi Magni, sulla grande scalinata Ugo Bassi nel quartiere Trastevere. Alla Magnani Diavù dedica due figurazioni che la ritraggono in due momenti distinti della sua vita (figg. 50-51). Da giovane e riflessiva in una e matura e sorridente nell'altra. In entrambe compare con un animale, rispettivamente un cane e un gatto, che hanno rappresentato la sua grande passione. Le scalinate sono quelle del Mercato Trionfale in via Andrea Doria, scelte per rendere omaggio ad una interprete del popolo e in relazione al suo legame con i 'mercati' raccontato in *Campo dè Fiori* di Mario Bonnard e in *Mamma Roma* di Paolo Pasolini. Il linguaggio di Diavù accomuna tutte e cinque le figurazioni. Diavù scrive che il «vecchio cinema italiano è un ricco bacino della memoria collettiva, talmente carico di concetti da permettermi di esprimere il senso dell'opera entrando in una relazione semplice con l'osservatore della strada, e stimolarlo a relazioni emotive senza intellettualismi di mezzo»[19].
Le scale individuate dall'artista romano sono differenti per dimensione e per articolazione. L'approccio e il linguaggio però, è lo stesso, è riconoscibile. I ritratti, scomposti su alzate contigue, saranno 'leggibili' quando l'osservatore conquisterà la posizione prestabilita. Le scale devono essere osservate da lontano, per consentire una corretta e organica riconfigurazione dell'immagine. I piani verticali delle alzate degenerano in un apparente unica superficie che si è indotti ad immaginare. I cromatismi utilizzati sono quelli che vanno dal nero al bianco passando per una varietà di grigi che contribuiscono alla costruzione della tridimensionalità dell'immagine. Due varianti cromatiche sono adottate per i dipinti della Magnani dove quello che la raffigura più giovane si arricchisce dei toni del cipria, mentre l'altro di un verde petrolio. La ricerca gira intorno all'individuazione di nuove percezioni possibili del reale. Per provare a visualizzare le deformazioni prospettiche che le immagini devono subire, si è scelto di condurre una sperimentazione e realizzare dei modelli fotogrammetrici digitali 3D delle scalinate (fig. 52). La scelta è ricaduta sulle due scalinate

the film was shot on those steps. Elena Sofia Ricci, on the other hand, appears magnificent as Cristina in the 1990 *In nome del Popolo Sovrano* by Luigi Magni, on the large Ugo Bassi stairs in the Trastevere neighbourhood. Diavù dedicated two drawings to Magnani, portraying her in two distinct moments in her life (figs. 50-51). As a young and thoughtful woman in one and mature and smiling in the other. In both, she is with an animal, respectively a dog and a cat, which were her great passion. The steps are those of the Mercato Trionfale in Via Andrea Doria, chosen to pay homage to an interpreter of the people and in relation to her connection with the 'markets' in Mario Bonnard's *Campo dè Fiori* and Paolo Pasolini's *Mamma Roma*. Diavù's language unites all five figurations.
Diavù wrote that "old Italian cinema is a rich basin of collective memory, so full of concepts that it allows me to express the meaning of the work by entering into a simple relationship with the observer of the street and stimulate him to emotional relationships without intellectualism in between"[19].
The steps identified by the Roman artist are different in size and articulation. However, the approach and the language are the same and are easily recognizable. The portraits, broken down on contiguous elevations, are 'legible' when the observer is in the pre-established position. The steps must be observed from afar, to allow for a correct and organic reconfiguration of the image. The vertical planes of the risers degenerate into an apparent single surface that is to be imagined. The colours used range from black to white, going through a variety of greys and they all contribute to the construction of the three-dimensional image. Two chromatic variations are adopted for the paintings of Magnani, with the younger one being enriched with shades of face-powder, while the other with a petrol green. The study aims to identify new possible perceptions of reality. To try to visualize the perspective deformations that the images must undergo, it was decided to carry out an experiment and create 3D digital photogrammetric models of the steps (fig. 52).

A PAG. 357 | *ON PAGE 357:*
Fig. 52. Studio sulla deformazione/percezione dei dipinti di Diavù per le scale del Mercato Trionfale dedicati ad Anna Magnani. Comparazione tra lo schizzo, l'ortofoto e l'immagine prospettica ricavata dalla nuvola di punti, ponendo l'osservatore nel punto privilegiato di osservazione | *Study on the deformation/perception of Diavù's paintings for the stairs of the Mercato Trionfale dedicated to Anna Magnani. Comparison between the sketch, the orthophoto and the perspective image obtained from the point cloud, placing the observer in the privileged point of observation.*

[19] David Diavù Vecchiato (2019), p.230.



del Mercato Trionfale, due rampe simmetricamente disposte rispetto ad un passaggio centrale e con direzione diagonale e convergenti verso il centro. Dalle nuvole di punti sono state ricavare le ortofoto che restituiscono la proiezione piana della scalinata rispetto ad un piano verticale posto parallelo alle alzate. In questo modo si riesce a visualizzare il murales, rappresentato su di un ipotetico piano, e visualizzare le deformazione che l'artista deve prefigurare. In linea con le aspettative, la massima deformazione si realizza nella parte più alta e distante del murales, quella che deve essere realizzata sulle ultime alzate e collocata a maggiore distanza dall'osservatore. Il confronto tra la proiezione piana e l'immagine prospettica svela anche gli artifici proiettivi che devono essere messi in campo per risolvere lo slittamento dei piani verticali dovuti anche alla presenza dei due pianerottoli di riposo. La regola anamorfica per scomposizione dell'immagine su piani paralleli ed equidistanti deve essere adattata al maggiore slittamento delle superfici dovute appunto alla dimensione dei pianerottoli. Dai modelli è possibile anche ricavare e confrontare differenti immagini prospettiche, corrispondenti alle visualizzazioni che si ottengono scegliendo diverse distanze principali fino all'individuazione di quella privilegiata che consente di ottenere la visione ottimale del murales.

La scelta di ricorrere all'uso di organiche regioni e campi variamente colorati atti a simulare gli effetti del chiaroscuro e delle differenti parti rappresentate, unitamente alla scelta dell'uso di 'pennellate' per raffigurare i capelli, il cappello della Ricci, piuttosto che per i manti del cane e del gatto raffigurati con la Magnani, contribuiscono alla configurazione e alla costruzione di figurazioni riuscite, realistiche e riconoscibili. Il cinema come l'arte è un linguaggio universale e la scelta di adottare le scale quali tele delle rappresentazioni sono legate all'interpretazione delle «scale come metafora di ascesa verso i propri sogni, proiezione verso l'alto, lungimiranza e caparbietà, tutti ingredienti essenziali nelle carriere delle quattro grandi attrici»[20].

Sempre nell'ambito del progetto Popstairs, Diavù realizza sulla scalinata del Museo Archeologico Nazionale di Napoli,

The choice fell on the two stairways of Mercato Trionfale, two ramps symmetrically arranged with respect to a central passage and with a diagonal direction converging towards the centre. Orthophotos were obtained from the point clouds which returned the plane projection of the steps with respect to a vertical plane parallel to the risers. It was possible to visualize the mural, represented on a hypothetical plane, and visualize the deformations that the artist must prefigure. In line with expectations, the maximum deformation occurs in the highest and most distant part of the mural, the one that must be made on the last elevations and placed at a greater distance from the observer. The comparison between the plane projection and the perspective image also revealed the projective tricks that must be put in place to resolve the slippage of the vertical planes due to the presence of the two landings. The anamorphic rule for decomposition of the image on parallel and equidistant planes must be adapted to the greater slippage of the surfaces due to notes on the size of the landings. From the models, it was also possible to obtain and compare different perspective images, corresponding to the views obtained by choosing different main distances up to the identification of the privileged one that allows to obtain the best view of the mural.

The choice of resorting to the use of organic regions and variously coloured fields to simulate the effects of chiaroscuro and the different parts represented, together with the choice of using 'brushstrokes' to represent the hair, Ricci's hat, rather than for the coats of the dog and cat depicted with Magnani contribute to the configuration and construction of successful, realistic and recognizable figures. Cinema, like art, is a universal language and the choice of using steps as canvases of representations are linked to the interpretation of "steps as a metaphor for the ascent towards one's dreams, projection upwards, foresight and stubbornness, all essential in the careers of the four great actresses"[20].

In the context of the Popstairs project, Diavù created

[20] Crocella, D. (2020).

un'altra opera (figg. 53-54). Questa volta non è un omaggio ad un personaggio, non rappresenta volti, bensì un omaggio alla Testa Carafa, la testa di cavallo bronzea realizzata da Donatello e custodita presso il Museo. Su commissione della Direzione del Museo, l'opera avrebbe dovuto promuovere i tesori che custodisce e attrarre e incuriosire i visitatori. Ancora una volta lo stile, il segno e il linguaggio di Diavù sono riconoscibili. La figurazione interessa tutte e 23 le alzate della rampa che compensa la differenza di quota tra la strada e l'accesso all'edificio. Ancora una volta un riuscito progetto anamorfico capace di costruire attraverso 'macchie' di colore, solo apparentemente casuali, il simulacro del cavallo secondo una personale interpretazione. Se si osserva l'immagine, solo parzialmente, non si riesce a riconoscere la figurazione che sembra essere costruita attraverso segni che evocano la trama di un tessuto mimetico. Il murales, oggi quasi totalmente scomparso, avrebbe dovuto essere cancellato dopo soli due mesi dall'inaugurazione, visti gli accordi con la So-

another work on the steps of the National Archaeological Museum of Naples (figs. 53-54). This time it was not a tribute to a personality, it did not represent a face, but was a tribute to the Testa Carafa, the bronze horse's head by Donatello on display in the Museum. Commissioned by the museum management, the work was supposed to promote the treasures it holds as well as attract and intrigue visitors. Once again Diavù's style, sign and language are recognizable. The figure covers all 23 elevations of the ramp which compensates for the difference in height between the road and the entrance to the building. A successful anamorphic project capable of constructing the simulacrum of the horse through 'spots' of colour, only apparently random, according to a personal interpretation. When looking at the image, only partially, it is not possible to recognize the figuration that seems to be constructed through signs that evoke the texture of a camouflage fabric. The mural, now almost totally disappeared, should have been cancelled after two months from its inauguration,

IN ALTO | *ON TOP:*
Figg. 53-54. David Vecchiato in arte Diavù, *Æquus Parthenopensis*, scala Museo Archelogico Nazionale, Napoli, 2017 | *Figs. 53-54. David Vecchiato aka Diavù, Æquus* Parthenopensis*, stairs National Archaeological Museum, Naples, 2017.*

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 55. Karim Rashid, ortofoto che restituisce l'immagine di Dante disegnata sulla scala della Metropolitana di Napoli | *Karim Rashid, orthophoto showing the image of Dante drawn on the staircase of the Naples Metro.*

vrintendenze che ne aveva autorizzato la realizzazione a patto che fosse poi rimosso. Il tempo sta cancellando le tracce dell'opera dello *street artist* romano, in un destino comune in realtà anche agli altri murales romani che stanno pian piano perdendo l'intensità dei tratti originali.

Conclusioni

La *Street Art* è una forma d'arte che ha spezzato e trasformato gli schemi canonici e convenzionali su come godere e fruire di un'opera d'arte. Si è sovvertito il modo con cui ci si relaziona all'arte, il modo con cui godere e arricchirsi di forme d'arte visuali. Manifestazioni che sono realizzate per la collettività, che in forma volontaria o involontaria entrano nella vita dei più. Con questo viaggio fatto di colori, di stupore e di scenari affascinanti, non si vuole proporre un'analisi esaustiva di un fenomeno in continua evoluzione e trasformazione. Ma per tutte è possibile esprimere delle considerazioni di natura percettiva ed interpretativa. La maggior parte delle opere illustrate, pur qualificando fortemente i luoghi in cui si realizzano, non sempre sono 'sotto gli occhi di tutti'. Una scala in cui la figurazione è realizzata solo sulle alzate, se percorsa in discesa, pone il fruitore nello stesso posto dell'opera d'arte senza che però possa esserne consapevole. Partecipa alla sua essenza senza però goderne. Al contrario nell'azione di percorrere le scale in salita l'immagine è spesso frammentata e non riconoscibile. La percezione delle scale, poi, da angolazioni e da scorci diversi tende ad incuriosire il passante che ne viene attratto e invogliato a comprendere il senso dell'illusione che viene messa in campo.
A conclusione di questo saggio si vogliono ricordare altri due installazioni che si pongono a cavallo tra interventi di *urban art* e di design. L'estro è quello di Karim Rashid, il noto e creativo designer che ha curato il progetto per la fermata Università della Metropolitana di Napoli. Anche qui sono presenti due scale, ancora una volta scelte quale luogo per generare 'meraviglie'. Le scale che conducono al livello -2 accolgono, sulle alzate, due figurazioni realizzate nel riconoscibile stile eccentrico di Rashid. Le immagini sono quelle di Dante e Beatrice. Le immagini sono scomposte su 14 alzate che, osservate da una adeguata distanza, dovrebbero restituire l'integrità delle figurazioni. In realtà non è possibile porsi ad una distanza tale da consentire di annullare la visione delle pedate. Quelle che si ottengono sono rappresentazioni scomposte sulle diverse alzate. Per verificare il principio seguito per la loro realizzazione, si è scelto, anche in questo caso, di eseguire un rilievo fotogrammetrico e di elaborare un modello digitale 3D per analizzare le figurazioni (fig. 56). Dalle ortofoto realizzate mediante un piano di proiezione assunto parallelo alle pedate, si sono ottenute le due immagini ricomposte di Dante e Beatrice (figg. 55-57). Questa condizione rivela che il metodo impiegato, non ha alcun riferimento a proiezioni anamorfiche, ma è stato ottenuto ritagliando le figurazioni in fasce orizzontale che sono state poi collocate sulle pedate. Il realtà, le dimensioni ri-

given the agreement made with the Superintendence which had authorized its creation provided it was then removed. Time is erasing the traces of the work of the Roman *street artist*, in a destiny shared with the other Roman murals that are slowly losing the intensity of the original features.

Conclusions

Street Art is a form of art that has broken and transformed canonical and conventional schemes on how to enjoy and use a work of art. The way in which art is related to has been subverted, the way in which to enjoy visual art forms. Events that are carried out for the community, which voluntarily or involuntarily enter the lives of most. With this journey made of colours, amazement and fascinating scenarios, this is not an exhaustive analysis of a phenomenon in constant evolution and transformation. However, for all of them it is possible to express considerations of a perceptive and interpretative nature. Most of the works described, while strongly characterizing the places where they are, they are not always 'under the eyes of everyone'. A stairway in which the figuration is made only on the risers, when going down, it places the user in the same place as the work of art without being aware of it. Participating in its essence without enjoying it. On the contrary, when going up the steps, the image is often fragmented and not recognizable. The perception of the steps from different angles and views tends to intrigue the passer-by who is attracted and encouraged to understand the sense of the illusion that is put into play.
In conclusion, it is worth mentioning two other installations that are between urban art and drawing interventions. The inspiration is that of Karim Rashid, the well-known and creative designer who oversaw the project for the University of Naples Metro stop. There are two stairways, once again chosen as the place to generate 'wonders'. The stairs leading to level -2 welcome, on the risers, two figures drawn in the recognizable eccentric style of Rashid. The images are those of Dante and Beatrice. The images are broken down into 14 elevations which, observed from an adequate distance, should restore the integrity of the figures. In reality, it is not possible to be at such a distance as to cancel the vision of the treads, and what is read are decomposed representations on the different rises. To verify the principle following their realization, it was decided, also in this case, to carry out a photogrammetric survey and elaborate a 3D digital model to analyse the figures (fig. 56). From the orthophotos realised using a projection plane taken parallel to the treads, the two recomposed images of Dante and Beatrice were obtained (figs. 55-57). This condition reveals that the method used has no reference to anamorphic projections but was obtained by cutting the figures into horizontal bands which were then placed on the treads. The reality, the small size of the ramp,

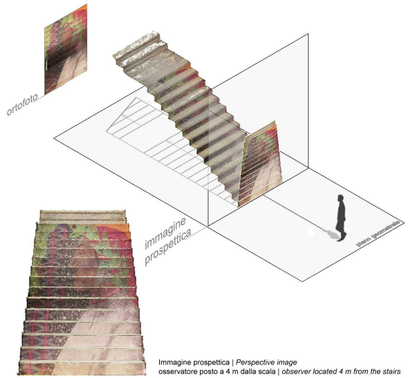


Immagine prospettica | *Perspective image*
osservatore posto a 4 m dalla scala | *observer located 4 m from the stairs*

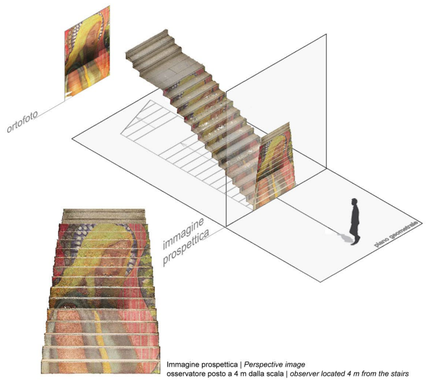
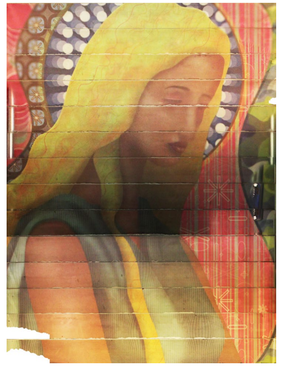


Immagine prospettica | *Perspective image*
osservatore posto a 4 m dalla scala | *observer located 4 m from the stairs*



IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 56. Studio relativo alle immagini di Dante e Beatrice disegnate sulle alzate della scala della Metropolitana di Napoli. Confronto tra l'immagine prospettica e l'ortofoto (a sinistra) | *Study on the images of Dante and Beatrice drawn on the risers of the stairs of the Naples Metro. Comparison between the perspective image and the orthophotos (on the left).*
Fig. 57. Karim Rashid, ortofoto che restituisce l'immagine di Beatrice disegnata sulla scala della Metropolitana di Napoli (a destra) | *Karim Rashid, orthophoto showing the image of Beatrice drawn on the staircase of the Naples Metro (on the right).*

IN ALTO | *ON TOP*
Figg. 58-59. Karim Rashid, le scale con le immagini di Dante e Beatrice. Livello -2 della Metropolitana di Napoli, Stazione Università | *Figs 58-59. Karim Rashid, the stairs with images of Dante and Beatrice. Level -2 of the Naples metro, University Station.*

dotte della rampa, gli effetti cromatici accattivanti, consentono in ogni caso di riconoscere le figurazioni che creano estrosi e suggestivi scenari. Le illusioni percettive danno vita a fascinosi processi visuali nei quali i fruitori sono catturati e stimolati a comprenderne il senso, le motivazioni e i significati.

Ringraziamenti
L'autrice desidera ringraziare gli arch.tti Emanuela Lanzara e Marika Falcone per il supporto alla realizzazione dei modelli digitali 3D delle scale analizzate.

the captivating chromatic effects, allow in any case to recognize the figures that create whimsical and evocative scenarios. Perceptive illusions give life to fascinating visual processes in which the users are captured and stimulated to understand their meaning and motivations.

Acknowledgements
The author would like to thank the architects Emanuela Lanzara and Marika Falcone for their support in creating the 3D digital models of the steps analysed.

Bibliografia – Sitografia
References – Webography

Amore, M., Platania Amore, S. (2019). *La scala di Caltagirone: storia, arte e luci tra sacro e profano*. Retrieved October 20, 2020 from https://www.themaprogetto.it/la-scala-di-caltagirone-storia-arte-e-luci-tra-sacro-e-profano/.

Bousteau, F. (2009). *Entretien avec JR*, Beaux Arts Magazine, ottobre 2009.

Casa Amarela, (2011). Retrieved October 20, 2020 from http://www.canartchangetheworld.net/casaamarela/about-us.

Ciampi, M. (2017). *Il paradiso può attendere. La* street art *come forma di rigenerazione urbana*. In Galdini, R., Marata, A. (a cura di), La città creativa. Spazi pubblici e luoghi della quotidianità. Roma: Consiglio Nazionale degli Architetti Pianificatori Paesaggisti e Conservatori, pp.675-683.

Crocella, D. (2020). *Conversazioni con la città. Le scale di Diavù*. Retrieved October 20, 2020 from https://www.sapereambiente.it/arte/conversazioni-con-la-citta-le-scale-di-diavu/.

David Diavù Vecchiato (2019). L'opera urbana, un simbolo da salvare: da MURo a GRAArt. In AA.VV. *Action/Reaction. Arte urbana e Street art a Roma*. Roma: Palombi Editore.

Di Lazzaro, P., Murra, D., & Vitelli, P. (2019). *Le immagini anamorfiche in un viaggio interdisciplinare tra arte, storia, geometria e attualità*. ENEA. Agenzia nazionale per le nuove tecnologie, l'energia e lo sviluppo economico sostenibile.

Greco, V. (2014). *Padre Benedetto Papale Light Designer.* Retrieved October 20, 2020 from *http://www.regione.sicilia.it/beniculturali%5Cdirbenicult%5Carearisservata%5Ceventi%5Cupload%5CMusCaltagirone%5C1-8-2014%5CCaltagirone%20Presentazione%20Padre%20benedetto%20papale.pdf.*

JESSIE E KATEY. Retrieved October 20, 2020 from http://www.jessieandkatey.com/about.

Lee, P., (2016). *Artist of the Week - Mademoiselle Maurice*. Retrieved October 20, 2020 from https://www.widewalls.ch/magazine/mademoiselle-maurice-artist-of-the-week-march.

Mademoiselle Maurice, (2019). *Creating delicate street art to surprise and inspire*. Retrieved October 20, 2020 from https://www.youtube.com/watch?v=tAOIAWw7K78.

Maini, D., (2014). *La vita di ghiaccio di Néle Azevedo*. Retrieved October 20, 2020 from https://www.artwort.com/2014/05/31/arte/la-vita-di-ghiaccio-di-nele-azevedo/.

Women Are Heroes, Brazil (2008). Retrieved October 20, 2020 from https://www.jr-art.net/projects/rio-de-janeiro.

Zag Match, (2015). *We Turn Boring Stairs Into Works Of Art*. Retrieved October 20, 2020 from https://www.boredpanda.com/stairs-street-art-la-parisienne-zag-sia/?utm_source=pinterest&utm_medium=social&utm_campaign=organic.

17 Street Art: ordinari piani di riverbero
Street Art: ordinary reverberation plans

Leopoldo Repola

Abstract
L'arte di strada ha un carattere peculiare che la rende necessaria: si rivolge a tutta la gente, partecipa ai luoghi ordinari della vita, estendendoli; come arte apre scenari, sovrappone significati agli ordinari sensi che popolano gli spazi delle esistenze. L'arte di strada a Napoli ha avuto una matrice forte che l'ha resa progetto: nasce dai luoghi periferici della città e per l'esperienza di quanti hanno voluto riscattare gli ultimi per mezzo del bello e del linguaggio espressivo, nasce dalla pratica di una 'pedagogia della creatività', da un'idea secondo cui 'l'Educazione artistica è un'educazione a vedere', a comprendere il ruolo che ciascuno può assumere nel progetto di una società migliore, di uno spazio per una vita migliore, vero, condiviso. L'opera di tanti, di Felice Pignataro, condotta nelle periferie 'sbagliate' dalla fine degli anni '60 agli anni '80, si è protratta sui muri di Napoli per mano di una nuova generazione di artisti in una società che si è conservata simile fino ai primi anni 2000, ma che la rivoluzione digitale ha trasformato repentinamente portandola verso altri luoghi e dimensioni, richiudendola in altri tipi di lacci. La rapidità delle trasformazioni rende necessario verificare il contatto tra un'arte diffusa e le vite estese che hanno luogo nel digitale, sottratte alla realtà per essere disperse in un altrove manipolato che spesso predispone le menti alla narcosi del nulla. Forse occorre riannodare i luoghi alla gente, e forse il virtuale, che è sempre esistito, potrà fornire una via.

Parole chiave
Pedagogia della creatività; virtuale; rappresentazione; spazio esteso.

Abstract
Street Art has a peculiar character that makes it necessary: it addresses to all people, participates in the ordinary places of life, extending them; as art, it opens scenarios, it superimposes meanings on the ordinary senses that populate the spaces of existence. Street art in Naples has a strong matrix that has turned into a project: it comes from the outskirts of the city and for the experience of those who wanted to redeem the last by means of beauty and expressive language, it comes from the practice of a 'pedagogy of creativity', from an idea according to which 'art education is an education to see', to understand the role that each one can play in the project of a better society, of a space for a better, true, shared life. The work of many, such as Felice Pignataro, conducted in the 'wrong' suburbs from the late 60s to the 80s, was continued on the walls of Naples by a new generation of artists in a society that has remained similar until the early 2000s, but which the digital revolution has suddenly transformed bringing it to other places and dimensions, closing it in other types of laces. The rapidity of the transformations makes it necessary to verify the contact between a widespread art and the extended lives that take place in the digital world, subtracted from reality to be dispersed in a manipulated elsewhere that often predisposes minds to the narcosis of nothingness. Perhaps it is necessary to reconnect places to people, and perhaps the virtual, which has always existed, can provide a way.

Keywords
Pedagogy of creativity; virtual; representation; extended space.

Introduzione

C'è sempre una corrispondenza tra Street Art e i luoghi che la ospitano, forse il suo valore si consuma proprio in questo scambio, in questa dinamica che riverbera il suo messaggio, che lo nutre di reale per riproiettarlo in un altrove, in un'idea o in un altro posto. Ci sono luoghi complessi che si offrono meglio ad ospitarla, che hanno di per sé un'energia non conclusa animata dalle loro contraddizioni, dal loro carattere instabile, da una eccezionale bellezza o suprema violenza; ma in ogni caso essi implicano le persone che li vivono, che li curano o li offendono, anche quando per assenza li rifiutano e il vuoto fa da contrappunto alla presenza delle figure dell'arte.
Napoli per la sua complessità storica e umana si offre come luogo ideale per questo tipo di arte che vuole entrare nel tessuto sociale per dialogarvi, quest'arte la taglia dalle periferie al cuore della città antica, entra nelle chiese abbandonate tra i vicoli e rianima i pezzi di muri delle industrie svuotate del lavoro, riempie i vuoti avanzati per la speculazione edilizia e il malgoverno, quei vuoti in cui ancora si perdono tanti giovani per la mancanza delle parole. Qui la Street Art può divenire voce e allontanarsi dal ruolo, datole di recente, di strumento effimero di riqualificazione urbana, rinchiusa in dinamiche speculative asservite al profitto di pochi.
Quest'arte ha a che fare con il bello, e il bello richiede il pensiero per usarlo e il linguaggio per esprimerlo. Occorre contestualizzare i messaggi e impastarli con quanto l'attuale sostiene, per riverberarli nell'uso, nelle pratiche che la società raccoglie nel presente.

Pietre come fondi

Di Napoli, quando vi arrivai da studente nei primi anni '90, ricordo più di ogni altra cosa i muri consumati dal tempo, i mattoni sottili di argilla a riempire i vuoti tra i blocchi di piperno, spesso negli angoli i segni dei carri sfilati a fatica tra i vicoli, e sugli antichi intonaci, scritte, figure, manifesti come mai visti prima. Il tutto componeva l'immagine di luoghi non ordinari, i muri apparivano semplicemente come mezzi di comunicazione usati dalla storia, dalla gente, in cui cogliere segni di racconti disseminati nella città.

Introduction

There is always a correspondence between Street Art and the places that host it, perhaps its value is consumed precisely in this exchange, in this dynamic that reverberates its message, which feeds it with reality to re-project it elsewhere, in an idea or somewhere else. There are complex places that better host it, which have an unfinished energy animated by their contradictions, their unstable character, their exceptional beauty or supreme violence; but in any case they involve the people who experience them, which care for them or offend them, even when they refuse them for absence and the emptiness acts as a counterpoint to the presence of the figures of art. Naples for its historical and human complexity represents an ideal place for this kind of art that wants to enter the social fabric to dialogue, this art cuts it from the outskirts to the heart of the ancient city, enters the abandoned churches in the alleys and reanimates the pieces of walls of industries emptied of work, fills the voids left over for building speculation and bad governance, those empty spaces where many young people still lose themselves due to the lack of words. Here Street Art can become a voice and move away from the ephemeral role as an instrument of urban regeneration, locked in speculative dynamics of a few.
This art deals with beauty, and beauty requires thoughts to use it and language to say it. It is necessary to contextualize the messages and mix them with what the present sustains, to reverberate them in their use, in the practices that society collects in the present.

Stones as background

What I remember about Naples, when I arrived there as a student in the early 90s, more than anything else, were the walls eroded by time, the thin clay bricks to fill the voids between the piperno blocks, often in the corners signs of the carriage passed with difficulty through the alleys, and on the ancient plasters: writings, figures, posters, as never seen before. All this composed the image of not ordinary places, the walls simply appeared as means of communication used by history, by people, where to catch signs of stories

Le pietre, per uno studente di architettura, davano il tempo delle epoche, degli stili, ma anche delle vite trascorse ad usare quei luoghi; edicole, croci, immagini sacre, teschi, gridavano la costante intimità dei napoletani con la morte, con un 'aldilà' presente poco oltre il fondo dei basoli e legato alla città dai vuoti delle cave, delle cisterne, dei passaggi nel tufo; le scritte, gli stencil, gli spray, si davano invece come fogli di un libro aperto tra i vicoli, da cercare più che sfogliare, da ricomporre nell'immaginazione, da seguire nelle forme di esseri onirici privi di storia, ma a essa aggrappati. Come parole della Sibilla comparivano per caso, o sparivano per la pioggia, per l'oltraggio dell'uso di un muro altrui, per il tempo, di sicuro mi appartenevano perché aprivano un taglio nell'ordinario, offrivano una mano per entrare in un messaggio, in un fatto attuale, in una diversa visione del mondo, ma soprattutto per entrare nel corpo vivo della città, fatto di angeli, anime, panni ripiegati dal vento, demoni (fig. 1).
Queste istallazioni si mescolavano con il naturale carattere teatrale, spettacolare, dei vicoli, ma ancor più con gli istanti di quotidianità che comparivano sulla scena insieme ad attori inconsapevoli e pure determinati a prendervi parte per naturale attaccamento al protagonismo. Se si vuole intendere la reale forza dell'arte di strada, oltre i limiti di una comprensione contemplativa, occorre sentirla in luoghi come Napoli, in spazi ripiegati senza l'ordine del senso, dove l'effimero consuma la consistenza delle cose e le visioni prendono parte alla narrazione. L'arte di strada richiede, in molti casi, questo: far sentire in posti veri le voci di quanti urlano altrove, far sentire anche a quanti non capiranno, sovrapporre tensioni a quelle già esistenti giocando sui bordi della differenza lungo i quali emergono le realtà.
Così Felice Pignataro che, partendo dal corpo delle periferie di Napoli, ha mosso colori sui muri grigi dell'indifferenza ai margini di una società che ancora alla fine degli anni sessanta portava i segni violenti del dopoguerra, delle lamiere di baracche ordinate negli stessi posti in cui erano stati ammassati mezzi e rottami bellici, il *Campo A.R.A.R.* di Poggioreale. Qui, dal 1967, i suoi disegni, le sue figure colorate, hanno giocato con i bambini tra vicoli di fango, in un pezzo di città, non ancora tale, che conservava "matrici di costumi contadini", che conservava orti misti allo sporco delle strade lambite dai canali per la raccolta delle acque

scattered throughout the city. The stones, for an architecture student, gave the time of the ages, of the styles, but also of the lives spent using those places; votive niche, crosses, sacred images, skulls, shouted the constant intimacy of the Neapolitans with death, with an 'afterlife' present just beyond the bottom of the basoli and connected to the city by the voids of the quarries, the cisterns, the passages in the tuff; the writings, stencils, sprays, on the other hand, looked like sheets of an open book in the alleys, to be searched rather than leafed through, to be recomposed in the imagination, to be followed in the forms of dreamlike beings without history, but clinging to it. As Sybil's words appeared by chance, or disappeared because of the rain, because of the outrage of the use of a wall of others, because of the time, they certainly belonged to me because they opened a cut in the ordinary, they offered a hand to enter into a message, in a current fact, in a different vision of the world, but above all to enter the living body of the city, made of angels, souls, clothes folded by the wind, demons (fig. 1).
These installations mingled with the natural, theatrical, spectacular character of the alleys, but even more with the moments of everyday life that appeared on the scene together with unconscious actors but determined to take part of it due the natural attachment to the protagonism. If you want to understand the real power of street art, beyond the limits of a contemplative understanding, you need to feel it in places like Naples, in folded spaces without the order of meaning, where the ephemeral consumes the consistency of things and visions take part in the tale. In many cases, street art requires this: to make the voices of those who shout elsewhere be listened in real places and from those who won't understand, to superimpose tensions on existing ones, playing on the edges of the difference along which the realities emerge.
Therefore, Felice Pignataro who, starting from the body of the suburbs of Naples, moved colors on the grey walls of indifference on the edge of a society that, still at the end of the sixties, showed violent signs of the post-war period, of metal sheets of barracks ordered in the same places where

usate nei lavatoi. Nelle baraccopoli la gente ci arrivava per necessità, con l'idea di andar via presto, ma la miseria spesso non dà scampo, dà l'abitudine a soccombere, a spostarsi con la mente tra cumuli di attese, a evadere con la fantasia. In questo punto Pignataro e i suoi amici agirono per tentare di inverare un riscatto, di fondare una coscienza e un orgoglio di classe là dove non potevano nascere. Ma occorreva tempo, come in tutti i progetti 'veri', occorreva agire a partire dai bimbini, ancora liberi dalla rassegnazione e non narcotizzati dal bisogno. In questo punto nasce la prima Street Art, non effimera ma persistente sui muri, quei soli, i fiori, quei corpi in movimento riverberavano le luci delle diapositive lanciate sulle lavagne della 'controscuola', che Felice e la sua compagna Mirella La Magna edificarono per i bambini delle baracche. Arte, quindi, come processo pedagogico, esperienza del bello possibile malgrado tutto, come appiglio per una fantasia 'reale', vera (fig. 2).

Street Art come inclusione, come esperienza collettiva ed esperimento di condivisione, così come da lui condotta nei nuovi quartieri di edilizia popolare, dove componeva le figure insieme ai bambini, essi stessi le coloravano a partire dai contorni che Pignataro disegnava di nero. I suoi murales seguivano un primo impianto compositivo geometrico, volto a sintetizzare: "l'idea" da raffigura, i contributi dei bambini coinvolti e le forme delle pareti.

war vehicles and wreckage had been piled up, the *A.R.A.R. Camp* of Poggioreale. Here, since 1967, his drawings, his colored figures, have been playing with the children among muddy alleys, in a part of town, which preserved "matrices of peasant costumes", which kept vegetable gardens mixed with the mud of the streets lapped by canals for the collection of the water used in wash-houses. People arrived in the slums out of need, with the idea of leaving early, but misery often gives no escape, it gives the habit to succumb, to move with the mind between heaps of expectations, to escape with the fantasy. At this point Pignataro and his friends acted to try to achieve a redemption, to establish a class consciousness and pride where they could not be born. But it took time, as it happens in all 'real' projects, it was necessary to act starting with children, because they were still free from resignation and not narcotized by need. At this point the first Street Art was born, not ephemeral but persistent on the walls, those suns, the flowers, those moving bodies reverberated the lights of the slides thrown on the blackboards of the 'controscuola', which Felice and his partner Mirella La Magna built for the children of the shacks. Art, therefore, as a pedagogical process, an experience of the possible beauty, despite everything, as a handhold for a 'real', true, fantasy (fig. 2).

IN ALTO | *ON TOP*.
Fig. 1. Ernest Pignon-Ernest (immagine da http://pignon-ernest.com/) (a sinistra) | *Ernest Pignon-Ernest (retrieved from http://pignon-ernest.com/) (on the left).*
Fig. 2. Murale di Felice Pignataro (a destra) | *Mural by Felice Pignataro (on the right).*

La prima fase prevedeva il disegno delle figure, una sorta di eidotipo attraverso cui condividere il messaggio e interagire con lo spazio fisico della rappresentazione. Tali disegni avevano il ruolo di ricucire le forme immaginate e reali in un unico processo raffigurativo, in cui i colori carichi delle vernici acriliche davano volume ai piani generati a partire dalle cinque tinte base: bianco, nero, rosso, giallo, blu, e modulati nelle varie intensità e sfumature. Questi ultimi, nettamente tracciati dai contorni, potevano alludere a possibili sequenze spaziali o semplicemente staccare le forme dal fondo monocromatico delle pareti. Arte come strumento di eversione del progetto di educazione istituzionale, di normalizzazione della società per predisporla all'effimera idolatria del benessere apparente dei primi anni '70, in cui non potevano aver posto i suoi margini, le violente contraddizioni di vite inespresse tra i palazzi di periferia, baracche di cemento fredde come le lamiere, ma meno colorate.

Su queste stesse pareti, che il tempo ha solo spaccato, altri artisti hanno lasciato i loro messaggi, come nel caso del Parco dei Murales nel quartiere Ponticelli, un programma di creatività urbana, ideato, prodotto e coordinato da *INWARD*, *Osservatorio Nazionale sulla Creatività Urbana* e realizzato con la partecipazione della comunità dei residenti (fig. 3).

Nei luoghi di Pignataro hanno trovato posto i corpi ondulati di Diego Miedo, contornati da linee nere a contenere il colore sui muri che tagliano casualmente gli spazi periferici di Napoli, brandelli di architetture che il tempo ha mangiato e che ancora si leggono tra le sagome di porte murate, intonaci erosi, pannelli di cemento misti a ferro. Queste figure persistono al degrado, lo popolano quasi a volerlo usare muovendo lo sguardo verso chi lo vive, verso coloro che l'abitudine ha reso artefici e vittime delle loro stesse colpe. Queste figure non abbelliscono, non riqualificano, ma spostano lo sguardo dalla città alle loro spalle al presente scomodo di questi spazi avanzati tra vecchi capannoni industriali, svincoli di strade confuse, palazzi disseminati senza un progetto, aiuole morte e scuole blindate come carceri (fig. 4). Queste stesse figure, spesso disegnate su posters, migrano nel centro di Napoli, si appoggiano sugli spigoli dei vicoli o lungo le paraste di edifici moderni, ovunque sia possibile lasciare un segno per un nuovo sguardo.

Street Art as inclusion, as a collective experience and a sharing experiment, as he made it in the new neighborhoods of public housing, where he composed the figures together with the children, they colored them themselves starting from the outlines that Pignataro drew in black. His murals followed a first geometric compositional layout, aimed at synthesizing: "the idea" to represent, the contributions of the children involved and the shapes of the walls. The first phase involved the drawing of the figures, a sort of eidotype through which to share the message and interact with the physical space of the representation. These drawings had the role of gathering the imagined and real forms in a single representational process, in which the bolder colors of the acrylic paints gave volume to the planes generated from the five basic colors: white, black, red, yellow, blue, and modulated in various intensities and shades. The latter, clearly traced by the outlines, could allude to possible spatial sequences or simply detach the shapes from the monochromatic background of the walls. Art as a tool of subverting the institutional education project, intended as a process of normalization of the society to prepare it for the ephemeral idolatry of apparent well-being of the early 70s, where its margins, the violent contradictions of unexpressed lives among the palaces, concrete shacks cold as sheet metal, but less colored, could not take place. On these same walls, which time has only split, other artists have shaped their messages, as in the case of the "Parco dei Murales" in the Ponticelli neighborhood, a program of urban creativity, conceived, produced and coordinated by *INWARD, Osservatorio Nazionale sulla Creatività Urbana* and carried out with the participation of the local community (fig. 3).

In the Pignataro's places, the Diego Miedo's wavy bodies have found their place, surrounded by black lines to contain the color on the walls that randomly cut the peripheral spaces of Naples, shreds of architecture that time has eaten and that can still be read between the silhouettes of walled doors, eroded plaster, concrete panels mixed with iron. These figures persist to degradation, they populate it almost as if they want to use it by moving their gaze towards

A DESTRA | *ON THE RIGHT*:
Fig. 3. Parco dei Murales a Ponticelli | *Parco dei Murales in Ponticelli neighborhood.*

A PAG. 371 | *ON PAGE 371*:
Fig. 4. Murale di Diego Miedo | *Mural by Diego Miedo.*

IN ALTO | *ON TOP.*
Fig. 5. *Qs. Inquisizione* (particolare) (immagine da http://www.cyopekaf.org/menu/) | *Qs. Inquisizione (particular) (retrieved from http://www.cyopekaf.org/menu/).*

IN BASSO | *BELOW.*
Fig. 6. Murales presso i Quartieri Spagnoli | *Murals in the Quartieri Spagnoli.*

I suoi corpi gommosi spesso si mischiano con le opere di altri *street artists*, *writers*, ma anche con lo spray di amanti inquieti, tifosi irriducibili, vandali dell'ultima ora, con manifesti di politici abusivi e funebri. Napoli è una città a strati, come tante città storiche italiane, solo che qui tutto coesiste e il basamento in piperno di un edificio antico riappare come il fondo di un murales, una cornice di grigio in cui far muovere una figura, oppure vecchie porte di metallo divengono il luogo ristretto in cui rinchiudere un pezzo di storia, un frammento di racconto. Ed è così che compaiono le opere di Cyop & Kaf in giro per i Quartieri Spagnoli, personaggi fiabeschi impegnati ad uscire dai sogni, molto più probabili per chi si muove sui piani della fantasia, come i bambini. Ciò che si nota a frequentare i Quartieri è proprio la continua presenza dei bambini, non è il numero a stupire, ma il loro modo di stare insieme e agire: è come se trasportassero la "frenesia dell'esagerazione", che appartiene all'immaginazione, nelle azioni reali proprie di un tempo adulto. Volti da grandi in corpi piccoli mossi da anime da bambini in un posto surreale, vicinissimo a grandi bellezze e pure ingoiato dall'incuria di muri mortificati dal tempo. Queste sono le figure di Cyop & Kaf nei Quartieri Spagnoli, questi sono i Quartieri Spagnoli nel corpo dalle infinite pieghe di Napoli, a coincidere in un'unica descrizione. Corpi come ombre, allacciati mentre agiscono, impegnati ad ope-

those who live it, towards those whom habit has made us the architects and victims of their own faults. These figures do not embellish, do not requalify, but shift the gaze from the city behind them, to the uncomfortable present of these advanced spaces between old industrial warehouses, junctions of confused streets, buildings scattered without a project, dead flowerbeds and armored schools like prisons (fig. 4).
These same figures, often drawn on posters, migrate to the center of Naples, lean on the corners of the alleys or along the pilasters of modern buildings, wherever it is possible to leave a sign for a new glance.
His rubbery bodies often mix with the works of other street artists, writers, but also with the spray of restless lovers, diehard fans, last-minute vandals, with abusive electoral and funerals posters. Naples is a layered city, like many historical Italian cities, only here everything coexists and the piperno base of an ancient building reappears as the background of a mural, a grey frame where to make a figure move, or old metal doors become the narrow place where to enclose a piece of history, a fragment of a tale. And this is how the Cyop & Kaf's works appear around the Quartieri Spagnoli, fairy-tale characters who try to get out of dreams, much more likely for those who move on the planes of fantasy, such as children. What you notice in frequenting the neighborhoods is precisely the continuous presence of

rare su sagome di uomo, collegati da catene mentre escono dalla scena, in cui si consumano strani equilibri di aste, come ossa, percorse da folletti (fig. 5); ma anche membra riposte nell'ordine quadrangolare delle porte delle botteghe, teste annodate da sottili cavi bianchi o impalate come antichi bucrani (fig. 6).
Ma la Street Art può anche entrare in chiese martoriate dall'incuria e dalla violenza per lì deporre un volto, da lì prendere gli angeli per portarli alla luce dei terrazzi. Žilda, nella chiesa cinquecentesca della *Presentazione di Maria al Tempio della Scorziata*, resa poco più di un rudere, fasciata da reti come a coprire le ferite su un volto un tempo di raffinata bellezza, ha realizzato un'istallazione di rara intensità. In questa chiesa denudata, da cui hanno sottratto le opere, i marmi degli altari, i pavimenti, solo la luce racconta dell'antico spazio, rimasta immutata come le ombre che tracciano le forme di un'architettura scandita da archi e tagli nei muri (fig. 7).
Sul fondo, sui resti dell'altare, in una cornice dorata conservata per incanto, Žilda ha incastonato la copia del dipinto di Francesco Hayez, *Meditazione sulla Storia d'Italia*, quadro simbolo della resistenza e dell'orgoglio dei patrioti di un'Italia umiliata ma non vinta, tramutandola in una Madonna laica (come laico fu l'educandato che la forte Giovanna Scorziata edificò tra queste mura), così come ciò che fu sacro e bellezza si tramutò in macerie (fig. 8).
Insolito luogo questa chiesa, aperta solo perché un incendio ne distrusse il portone, ma protetto, di fatto non pubblico, non accessibile, aspetto che ricorre in altre istallazioni di Žilda, impegnato a sospendere figure alate sui terrazzi dei palazzi verso il mare, negli anfratti di vicoli bui, nelle nicchie scorticate di palazzi un tempo nobili. Žilda realizza le sue opere disegnando il soggetto scelto su un taccuino con un grafos ad inchiostro nero, per poi ridipingerlo su carta in dimensioni reali, caratterizzando in nero i contorni delle figure e rafforzandone la tridimensionalità con la tecnica del puntinato e con sfocature di grigio. Queste istallazioni di carta, appunto, sanciscono l'istante in cui appaiono, fermato da foto che spesso lo stesso artista produce e che poi

children, it is not the number that surprises, but their way of being together and acting: it is as if they were carrying the "frenzy of exaggeration", which belongs to the imagination, in the real actions of an adult time. Faces of adults in small bodies moved by children's souls in a surreal place, very close to great beauties and also swallowed by the neglect of walls mortified by time.
These are the figures of Cyop & Kaf in the Quartieri Spagnoli, these are the Quartieri Spagnoli in the body of the infinite folds of Naples, to coincide in a single description. Bodies like shadows, tied while acting, engaged in working on the silhouettes of men, connected by chains as they leave the scene, where strange balance of rods, like bones, worn by elves are consumed (fig. 5); but also, limbs placed in the quadrangular order of the shop doors, heads knotted by thin white cables or impaled like ancient bucranium (fig. 6).
Street Art can also enter churches tormented by neglect and violence to lay a face there, take the angels from there to bring them to the light of the terraces. Žilda, in the sixteenth-century church of the *Presentazione di Maria al Tempio della Scorziata*, made little more than a ruin, wrapped in nets as to cover the wounds on a face once of refined beauty, has created an installation of rare intensity. In this bared church, from which they have taken the artworks the marbles of the altars, the floors, only the light tells about the ancient space, which has remained unchanged like the shadows that trace the forms of an architecture marked by arches and cuts in the walls (fig. 7).
On the bottom, on the remains of the altar, in a gilded frame miraculously saved, Žilda has set a copy of Francesco Hayez's painting, *Meditazione sulla Storia d'Italia*, a painting symbolizing the resistance and pride of the patriots of a humiliated but not defeated Italy, turning it into a secular Madonna (like the lay educamated that Giovanna Scorziata built within these walls), just as what was sacred and beautiful turned into rubble (fig. 8).
Unusual place this church, open only because a fire destroyed its main door, but protected, not public, not accessible, an aspect that recurs in other Žilda's installations,

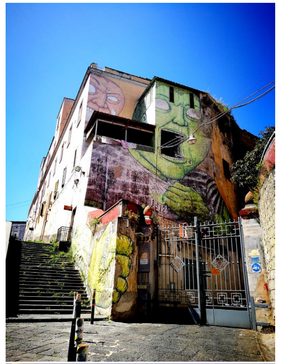
IN ALTO | *ON TOP.*
Fig. 7. Interno della chiesa della Presentazione di Maria al Tempio della Scorziata (foto di Pinyitto992, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=30006032) | *Interior of the Presentazione di Maria al Tempio della Scorziata church.*
Fig. 8. *Meditazione* di Žilda (immagine da http://fragilesfabulae.blogspot.com/p/zilda-napoli.html) | *Meditazione* by Žilda (retrieved from http://fragilesfabulae.blogspot.com/p/zilda-napoli.html).

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 9. *L'angelo riabilitato di Žilda* (a sinistra) (immagine da https://www.flickr.com) | *L'angelo riabilitato by Žilda (on the left) (retrieved from https://www.flickr.com).*
Fig. 10. *Il vento pesa quanto le catene* di Žilda (a destra) (immagine da https://www.flickr.com) | Il vento pesa quanto le catene *by Žilda (on the right) (retrieved from https://www.flickr.com).*

riverbera attraverso i canali della comunicazione digitale. Questa veloce epifania di bellezza richiede che tutto coincida: la luce che entra di lato per passare sulle rughe del muro e della carta incollata, sui fori delle chiodature che entrano nel tufo come in un corpo crivellato, che dà volume alla polvere che si alza da terra: *L'angelo riabilitato* (fig. 9); le forme e le ombre della scala di Palazzo Sanfelice che si aprono sul mare verso il Vesuvio accompagnato dal cartiglio che sovrasta la cornice e che sembra ruotare, dal riquadro rettangolare sul pavimento come un ulteriore varco, dalle linee inclinate lungo le scale e dal grande ovale che accoglie l'ombra lungo i suoi bordi: *Il vento pesa quanto le catene* (fig. 10); i colori dai quali escono le figure e che esprimono la qualità dei materiali, sia reali che l'intonaco, che virtuali come i tessuti la cui cura richiede la preparazione del fondo, del muro, cosa che l'artista fa spesso: *Visitazione*; il tempo scandito da un lacerto di natura ai lati di uno spazio urbano e delle vite che vi transitano: *Le Chevelure*, *Rinunciazione*, *Lilith*, *La tentazione di Eva*; gli odori dell'immondizia, dell'erba selvatica, del tufo che in alcuni luoghi di periferia si mischiano alla polvere che riempie il naso: *La coppa della Morte* (fig. 11).

engaged in suspending winged figures on the terraces of the palaces towards the sea, in the ravines of dark alleys, in the flayed niches of palaces once noble. Zilda realizes his works by drawing the chosen subject on a notebook with a black ink grafos, then repainting it on paper in real size, characterizing the contours of the figures in black and reinforcing their three-dimensionality with the dotted technique and gray blurs. These installations sanction the instant in which they appear, captured by photos that the artist himself often takes and then reverberates through the channels of digital communication. This fast epiphany of beauty requires that everything coincide, the light that enters from the side to pass on the wrinkles of the wall and of the glued paper, on the nailings holes that enter the tuff as in a riddled body, which gives volume to the dust that rises from the ground: *L'angelo riabilitato* (fig. 9); the shapes and shadows of the staircase of Palazzo Sanfelice opening onto the sea towards Vesuvius accompanied by the decoration above the frame which seems to rotate, the rectangular square on the floor like a further passage, the inclined lines along the stairs and the large oval which houses the shadow along its edges: *Il vento pese quanto le catene*; (fig. 10) the colors from which the figures come out and which express the quality of the materials, both real, plaster, and virtual, the fabrics whose care requires the preparation of the background of the wall, which the artist often does: *Visitazione*; time marked by a fragment of nature on the sides of the urban space and of the lives that pass through it: *Le Chevelure*, *Rinunciazione*, *Lilith*, *La tentazione di Eva*; the smells of garbage, wild grass, tuff that in some suburban places mix with the dust that fills the nose: *La coppa della Morte* (fig. 11). Street art also tries to represent the states of mind on those walls that have locked up the minds, throwing them into the depths of torments and timeless waits, given by arches of images and colors without truth. This is how BLU, on the facades of the former Ospedale Psichiatrico Giudiziario (*ex OPG*), gave shape to the deepest discomfort, from which it seems to be unable

Ma la Street Art tenta anche di figurare gli stati della mente sui muri che la mente ha rinchiuso, lanciandola dentro, nel profondo buoi dei tormenti e delle attese prive di tempo, date per archi di immagini e colori senza verità. È così che BLU sulle facciate dell'ex Ospedale Psichiatrico Giudiziario (*ex OPG*) ha dato forma al disagio più profondo, quello dal quale sembra di non poter uscire, mutando una delle finestre verso via Salvator Rosa da via di fuga verso il mare in grido, che ingoia nel buio la voce che si raccoglie come parola, giustificazione, ragione (fig. 12).
In questo spazio hanno operato Diego Miedo, Arpaia, Zolta con i suoi corpi privi di pelle, nell'intento di restituire un luogo alla città che per sua natura si è chiuso ad essa.
Poco dietro l'*ex OPG*, Francisco Bosoletti, con la sua personale tecnica pittorica realizzata con pennellate vigorose e con colori chiari e spenti, ha dato volto alle storie profonde



A SINISTRA | *ON THE LEFT*:
Fig. 11. *La coppa della Morte di Žilda* (a sinistra) (immagine da https://www.flickr.com) | La coppa della Morte *by Žilda (on the left) (retrieved from https://www.flickr.com).*

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 12. Opera presso l'O.P.G. a Napoli (a destra) | *Murals at O.P.G. in Naples (on the right).*

delle vie di Napoli, dove la vita si ferma, si sospende tra le ingiurie della violenza e l'impeto della dolcezza, dove i volti riaffiorano e spariscono tra i varchi tagliati in pietre di lava, dove i colori valgono per opporsi al fondo nero stretto dai muri: *Le ombre di Napoli* al quartiere Materdei. Sempre qui, a Materdei, finanziata dalla comunità attraverso un crowdfunding urbano, l'artista ha raccontato di *Parthenope*, la sirena che vide Ulisse e al cui corpo si lega la nascita della prima colonia su Pizzofalcone, che richiama modi e colori latini, quasi a dire della prossimità tra la sua terra, l'Argentina, e la Napoli spagnola, presente nelle parole antiche del dialetto, nelle forme delle architetture catalane e dei cartigli appesi ai muri dei palazzi sei-settecenteschi traforati da archi (fig. 13).
Ma Bosoletti è anche l'artista della sottrazione, dei veli che non coprono ma permeano le forme, che danno il segno di forme possibili che riappaiono in negativo o per l'uso dell'immaginazione. Nel Rione Sanità, sul muro di testa del complesso di Santa Maria della Vita in cui opera l'*Onlus La Tenda*, emergono lievemente le tracce di un viso come di una maschera, un'immagine che c'è senza vedersi, come le persone che l'associazione accoglie: gli invisibili della società. E pure "convertendo" il negativo, esplode il volto di una anziana signora, dagli occhi attenti e azzurri, segnati dal tempo e su cui le crepe del muro si perdono nelle rughe della pelle, nelle forme dei gonfiori che sono della carne e dell'intonaco (fig. 14).
Qui la tecnica a ultravioletti dà senso ad un velo assente, ma che pure si muove nella profondità delle parti della materia, ne fonda la visibilità per la sua opposizione al reale, per la diversità che nutre i colori. Ma i veli possono anche disegnare le forme per muoverle in un movimento che si adagia sui corpi, e che le pieghe rileggono in negativo, che restituiscono i corpi in una composizione dello spazio. Come seppero Giuseppe Sanmartino, per il *Cristo Velato*, e Antonio Corradini, per la *Pudicizia Velata*, non c'è forza più chiara che di un panno che astrae, che sottrae dalla vita per spostare l'istante nel punto in cui la contemplazione lo colloca nell'eterno. Così il velo sui seni di *Iside* che inscenano il tempo di una pudicizia corrotta

to get out, changing in a gig one of the windows towards via Salvator Rosa, which swallows in the dark the voice that would like to become word, justification, reason (fig. 12).
In this space, Diego Miedo, Arpaia, Zolta with his skinless bodies, worked in order to give back a place to the city which has closed itself by its nature. Just behind the former *ex OPG*, Francisco Bosoletti, with his personal painting technique made with vigorous brush strokes and with light and dull colors, has given face to the deep stories of the streets of Naples, where life stops, suspends between the insults of violence and the impetus of sweetness, where faces appear and disappear among the openings cut in lava stones, where the colors are worth to oppose the black background tightened by the walls: *Le ombre di Napoli*, at the Materdei neighborhood. Also here, at Materdei, financed by the community through an urban crowdfunding, the artist told about Parthenope, the mermaid who saw Ulysses and whose body is linked to the birth of the first colony on Pizzofalcone, which recalls Latin ways and colors to underline the proximity between his land, Argentina, and Spanish Naples, featured in the ancient words of the dialect, in the forms of Catalan architecture and stucco on the walls of seventeenth-eighteenth-century buildings, pierced by arches (fig. 13).
Bosoletti is also the artist of the subtraction, of the veils that do not cover but permeate the forms, that give the sign of possible forms that reappear in negative or for the use of the imagination. In the Rione Sanità, on the head wall of the complex of Santa Maria della Vita where the *Onlus La Tenda operates*, the traces of a face emerge like a mask, an image that is there without appearing, like the people who the association welcomes: the invisibles of the society. And even by "converting" the negative, the face of an old lady explodes, with watchful and blue eyes, marked by time and on which the cracks in the wall are lost in the wrinkles of the skin, in the forms of the swellings that are of the flesh and plaster (fig. 14).
Here the ultraviolet technique gives meaning to an absent veil, which still moves in the depth of the parts of the

A PAG. 376 | *ON PAGE 376*
Fig. 13. *Parthenope* di Bosoletti | Parthenope *by Bosoletti*.

dallo sguardo su un corpo sacro di dea, ma anche di passione e potenza creatrice, di bellezza e vita (fig. 15). Nei veli di Napoli si imbrigliò Ernest Pignon-Ernest, lenzuoli al vento o tra le mani di donne che emergono dal piperno, veli che riappaiono come fantasmi da un suolo gravido di storia, e come la storia, gravido di vite trascorse. Le figure delle sue serigrafie richiamano ricordi, sono inviti alla memoria, lampi di pagine di storie corse tra i vicoli, dove la luce si muove a fatica per arrivare stanca sui basoli, con poca forza per accendere i colori ma sufficiente per far emergere i bianchi dei corpi e dei panni sagomati dal nero delle ombre. Così riapparvero dal buio corpi trascinati (*Epidemia*), sospesi da angeli (*Anime del Purgatorio*), posati ai margini di gradinate che salgano ad una chiesa, una donna distesa ripresa dalla tela di Caravaggio *La morte della Vergine* e messa tra venditori ambulanti e fumi di motori. Allora, nell'epoca analogica, le foto si dovevano fare, erano anch'esse oggetti, non come ora usate facilmente ad estendere il tempo e a muovere spazi, e allora le fotografie le fece Alain Volut, in bianco e in nero, come giusto che fosse, per meglio tirar fuori il lampo dal fondo del cielo (figg. 16-19).

Fondo come attesa di luce, estensione

La Street Art, per il suo appartenere a luoghi non propri dell'arte e per la natura ibrida dei suoi linguaggi, si collega indissolubilmente ad un aspetto fondamentale della cultura digitale: il mutato ruolo dei linguaggi della rappresentazione della conoscenza, che includono le mutate esigenze di formalizzazione dei messaggi e la pervasività degli strumenti della comunicazione. Si coglie, ad esempio, una evidente sovrapposizione tra i processi compositivi degli *street artists* e dei *projection mapping artists*, entrambi sono tenuti ad effettuare una 'collineazione' tra un'immagine ridotta di progetto, su carta o su schermo, e la sua proiezione su grandi superfici, spesso complesse, che a loro volta devono includere il messaggio riverberandolo nel significato simbolico dei luoghi. La proiezione, in entrambi i casi, non è semplicemente un'estensione della scala di rappresentazione, ma è un riverbero dei livelli della comunicazione. Un *video mapping* sulle pareti di un manicomio, così come un dipinto, si estende oltre i piani dei muri, entra simbolicamente, virtualmente, nei luoghi dell'architettura, nella sua storia perché le immagini rappresentate la rievocano. Lo sfondo del foglio, come il nero dello schermo, si estende sui piani della città, mente il disegno definisce i confini in cui far svolgere il lampo della raffigurazione, o meglio della 'drammatizzazione' come direbbe Deleuze, in cui le 'idee' si fanno esperienza concreta, contrapposta al "falso movimento" della dialettica.

«Il lampo per esempio si distingue dal cielo nero, ma deve portarlo con sé, come se si distinguesse da ciò che non si distingue. Si direbbe che il fondo sale alla superficie, senza cessare di essere fondo. C'è qualcosa di crudele, e anche di mostruoso, da una parte all'altra, in questa lotta contro un avversario inarrestabile, in cui il destino si oppone a qualcosa che non può da esso distinguersi e che continua a coniugarsi con ciò che da esso si separa. La

material, founds its visibility for its opposition to reality, for the diversity that nourishes the colors. But the veils can also draw the shapes, to move them in a movement that rests on the bodies, which return the bodies in a composition of space, of a surface like a land between planes and mountains. As Giuseppe Sanmartino knew, for the *Cristo Velato*, and Antonio Corradini, for the *Pudicizia Velata*, there is no clearer force than a cloth that subtracts from life to move the instant to the point where contemplation places it in the eternal. Thus, the veil on *Iside*'s breasts that stages the time of a modesty corrupted by the gaze on a sacred body of a goddess, but also of passion and creative power, of beauty and life (fig. 15).

Ernest Pignon-Ernest was harnessed in the veils of Naples; sheets in the wind or in the hands of women emerging from the piperno, veils that reappear like ghosts from a soil full of history, and like history, full of past lives. The figures of his serigraphs recall memories, flashes of pages of stories ran through the alleys, where the light moves with difficulty to get tired on the basoli, with little force to turn on the colors but enough to bring out the whites of bodies and cloths shaped by the black of the shadows. Thus, dragged bodies reappeared from the dark (*Epidemia*), suspended by angels (*Anime del Purgatorio*), placed close to steps leading up to a church, a woman lying as in the Caravaggio's painting *La morte della Vergine* and placed between street vendors and smokes of engines. Then, in the analogical age, the photos had to be "taken", they were objects, not like now, easily used to extend time and move spaces, Alain Volut took them, in black and white, as it should have been, to better bring out the lightning from the bottom of the sky (figs. 16-19).

Background like waiting for light, extension

Street Art, because of its belonging to places that are not art's own and because of the hybrid nature of its languages, is inextricably linked to a fundamental aspect of digital culture: the changing role of knowledge representation languages, which include the changing needs of formalization of messages and the pervasiveness of communication tools. There is, for example, a evident overlap between the compositional processes of street artists and projection mapping artists, both of whom are required to make a 'collineation' between a reduced project image, on paper or on digital screen, and its projection on large and often complex surfaces, which in turn must include the message by reverberating it into the symbolic meaning of the places. Projection, in both cases, is not simply an extension of the scale of representation, but is a reverberation of the levels of communication. A video mapping on the walls of a psychiatric hospital, as well as a painting, extends beyond the planes of the walls symbolically, virtually, enters the places of architecture, in its history because the images represented evoke it. The background of the sheet of paper, the black of the screen, extends over the planes of the city, the drawing defines its boundaries in which to reveal the flash of representation, or rather the 'dramatization', as Deleuze would say, in which the 'ideas' become concrete experience, opposed to the "false movement" of dialectics.

"For example, lightning is distinguished from the black sky, but it must carry it with it, as if it were distinguished from what

IN ALTO | *ON TOP*.
Fig. 14. *Speranza Nascosta* presso Santa Maria della Vita (immagini da https://boseletti.com/) | Speranza Nascosta *at Santa Maria della Vita*.

differenza è questa stato della determinazione come distinzione unilaterale»[1]. La forma preserva il suo evento nella misura in cui il fondo ne assiste il disvelamento, ne accoglie i valori nel succedersi dei punti di vista, ne fonda il senso. Ma non è la forma che permane o il suo valore. Il fondo risale e ne sbiadisce i caratteri, la forma che si riflette in esso non è più una forma, "ma una linea astratta che agisce direttamente sull'anima", è un nuovo ingresso nell'eventualità del virtuale, è l'indeterminato che riaffiora dal determinato per spostare in profondità la differenza e confondersi in una sola determinazione. Questi segni e figure sui muri è come se estendessero lo spazio urbano, come se aumentassero i luoghi, giocando con la realtà nel suo complesso e aprendo in essa tagli, muovendo il tempo e lo spazio secondo matrici non sequenziali, secondo dinamiche inclusive e scalari: coincidendo con quanto si definisce virtuale. E su questo livello che si consuma la forte intimità tra la Street Art e il pensiero digitale, accomunati dall'uso strutturale della multidimensionalità e di attività cognitive ripartite sistematicamente su molteplici processi di elaborazione simultanei e concorrenti, che richiedono l'alterazione delle sequenze spazio-temporali in dinamiche simultanee di attualizzazione del reale, o di quanto definiamo come persistente. Il virtuale è, secondo Pierre Levy, un processo continuo di problematizzazione, di estensione del reale che non può concludersi nella sua pacificata immagine di concretezza, ma che deve includere le complesse dinamiche delle sue attualizzazioni nei luoghi intimi della coscienza. L'effimera natura delle istallazioni della Street Art è la stessa dell'arte digitale, coincidono gli scenari, ancor più gli intenti e i linguaggi, forse la loro contaminazione, già del resto avviata, offrirà nuove visioni e proporrà nuovi bisogni che il mondo della ricerca dovrà sistematicamente affrontare per orientarsi nelle grandi trasformazioni in atto nella società dell'era digitale. Come sempre l'arte precorre le trasformazioni, indaga i punti di convergenza delle differenze, esperisce sui corpi delle città, degli uomini, delle cose, quanto resterebbe altrimenti incomprensibile seppur presente, da questi segni consistenti

[1] Deleuze, G. (1997), p. 43.

is not distinguished. It would seem that the bottom rises to the surface, without ceasing to be a bottom. There is something cruel, and also monstrous, from one side to the other, in this struggle against an unstoppable opponent, where fate is opposed to something that cannot be distinguished from it and that continues to combine with what separates from it. The difference is this state of determination as a unilateral distinction"[1]. The form preserves its event to the extent that the background assists its unveiling, hosts its values in the succession of points of view, founds its meaning. But it is not the form that remains or its value. The background goes up and fades its characters, the shape reflected in it is no longer a shape, "but an abstract line that acts directly on the soul", it is a new entry in the eventuality of the virtual, it is the indeterminate that resurfaces from the determined to move the difference in depth and blend into a single determination. These signs and figures on the seem almost to extend the urban space, as if they augmented the places, playing with reality as a whole and opening cuts in it, moving time and space according to non-sequential matrices, according to inclusive and scalar dynamics: coinciding with what is defined as virtual. And it is on this level that the strong relationship between Street Art and digital thought is consumed, united by the structural use of multidimensionality and cognitive activities systematically distributed over multiple simultaneous and concurrent development processes, which require the alteration of space-time sequences in simultaneous dynamics of actualization of the real, or of what we define as persistent. The virtual is, according to Pierre Levy, a continuous process of problematization, of extension of the real that cannot end in its pacified image of concreteness, but it must include the complex dynamics of its actualizations in the intimate places of consciousness. The ephemeral nature of Street Art installations is the same as of digital art, the scenarios coincide, even more the intentions and languages, perhaps their contamination (already started), will offer new visions and propose new needs that the world of research will have to face systematically in order to orient itself in the great

deve muovere lo studio dei mutamenti sociali e dei bisogni. La Street Art ha prefigurato, sin dalle prime sue manifestazioni, il carattere di un'epoca che da lì a poco avrebbe avuto corso nell'uso continuo del digitale come forma di trasferimento dei messaggi. Ha percorso i linguaggi del suo tempo nel punto di innesto del digitale e di questo si è nutrita, estendendo, attraverso i *social* e il *web*, il suo bisogno di mostrarsi a un vasto pubblico senza alcuna mediazione degli apparati di gestione e di controllo. Ma è possibile andare oltre, è possibile indagare criticamente e nella pratica in che modo il digitale, i suoi linguaggi e sui strumenti, possano entrare nei processi ideativi delle istallazioni, per poi immaginare forme di fruizione inedite attraverso cui aumentare gli esiti della veicolazione emozionale dei messaggi. Basti pensare all'impiego delle tecnologie per la digitalizzazione tridimensionale, che offrono la possibilità di gestire in ambienti virtuali contesti reali sotto forma di modelli numerici reali, i quali a loro volta potrebbero configurarsi come una piattaforma per l'ideazione, la verifica e la gestione di eventi allestitivi, in cui integrare inedite forme di comunicazione e di fruizione delle opere. Tali modelli numerici, configurandosi come copie digitali del reale, permettono di includere nel progetto di allestimento la luce, i suoni, il vento, di renderli qualità espressive e di estendere le opere oltre i limiti di una loro contemplazione ordinaria. Ma ancor più tali modelli complessi permettono la strutturazione e la gestione di differenti livelli narrativi, aumentando i luoghi mediante processi di alterazione degli spazi e dei segni che li raccordano alle loro storie. Gli spazi digitali numerici, come nuovi artefatti cognitivi, sempre più intervengono nei processi di decodifica e di uso dei luoghi, estendendo il reale alle complesse dinamiche del virtuale, intrecciando dati di diversa natura e le qualità dei contesti ai linguaggi espressivi dell'arte e della comunicazione. Si potrebbe, quindi, configurare una street art estensiva, non semplicemente legata ai social come strumento di propaganda, ma connessa ai temi dell'uso aumentato dei dati informatici all'interno dei metamorfici luoghi del digitale. Le istallazioni

transformations taking place in the society of the digital era. As always, art anticipates transformations, investigates the points of convergence of differences, experiments on the bodies of cities, men, things, how otherwise incomprehensible if present, the study of social changes and needs must move from these substantial signs.
Since its first manifestations, Street Art has foreshadowed the character of an era that soon would happen, characterized by the continuous use of digital as a form of message transfer. It travelled through the languages of his time to the connection point of digital and of this has been fed, extending, through social media and the web, his need to show itself to a wide audience without any mediation of management and control apparatus. But it is possible to go further, it is possible to investigate critically and in practice how digital, its languages and tools, can enter into the creative processes of exhibitions, and then imagine new forms of fruition through which to increase the results of the emotional conveyance of messages. Just think of the use of technologies for three-dimensional digitization, which offer the possibility of managing real contexts in virtual environments in the form of real numerical models, which in turn could be configured as a platform for the conception, verification and management of exhibition events, where to integrate new forms of communication and fruition of the works. These numerical models, being configured as digital copies of reality, allow to include light, sounds, wind in the exhibit design, to make them expressive qualities and to extend the works beyond the limits of their ordinary contemplation. But even more, such complex models allow the structuring and management of different narrative levels, increasing places through processes of alteration of spaces and signs that connect them to their stories. Digital numerical spaces, as new cognitive artifacts, increasingly intervene in the processes of decoding and use of places, extending the real to the complex dynamics of the virtual, interweaving data of different nature and the qualities of contexts to the expressive languages of art and communication. Therefore, an extensive street art could be configured, not simply

potrebbero realmente connettere luoghi, tempi e narrazioni, indagando forme di linguaggio diffuse e pur volte all'inclusione delle esperienze percettive in dinamiche condivise di confronto. I messaggi potrebbero percorrere processi di variazione auto-generative per la loro interazione con i luoghi o per lo scambio con i diversi gruppi di fruitori. Gli stessi luoghi apparterrebbero strutturalmente a questa alterazione inscenando i percorsi di attualizzazione dell'esperienza percettiva, veicolandola nella complessa natura degli spazi fisici e delle vite a essi correlate. L'arte, come infiniti diagrammi compositivi, muoverebbe i suoi linguaggi lungo gli spazi coesistenti[2] tracciati dalle istallazioni, il tempo sfilacciato nella sincronica raffigurazione degli eventi si ricomporrebbe nella sua natura estensiva per l'interazione del digitale.
Ancora una volta l'arte diverrebbe meccanismo di indagine del futuro, la ricerca metodo di analisi e misurazione degli esiti, la formazione (scolastica e universitaria) sistema di attualizzazione dei linguaggi per una nuova era. Occorre immaginare inediti approcci e procedure d'uso degli strumenti e dei sistemi di rappresentazione, occorre integrare professionalità consolidate e nuove per percorrere i sentieri di un'arte nuova e intesa come strumento di analisi critica e denuncia dei presenti che popolano un mondo, forse come non mai, lacerato globalmente da conflitti, contraddizioni, intolleranze, depauperamento delle risorse. Occorre ibridare i mestieri, contaminare i saperi come sempre è accaduto nei momenti di passaggio tra le epoche, acquisire le visioni all'interno dei processi di sviluppo e alimentarne di nuove; ora tutto questo è ancor più necessario per la rapidità dei cambiamenti e l'asservimento degli strumenti della comunicazione e dei linguaggi a logiche di controllo di massa. Occorre comprendere e variare gli statuti della rivoluzione digitale e umanizzarli per mezzo dell'arte, dei suoi segni che accedono alla coscienza delle persone (prima della mercificazione del linguaggio), conferire nuovi valori etici ai meccanismi di relazione tra gli individui.
Il virtuale ha incrementato le possibilità di configurare spazi in cui percorrere processi di scambio non ordinari, conseguenziali, ma inclusivi secondo logiche scalari, in

linked to social media as a propaganda tool but connected to the themes of the increased use of computer data within the metamorphic digital places. The installations could actually connect places, times and narratives, investigating widespread forms of language, and even aimed at including perceptual experiences in shared dynamics of comparison. The messages could go through auto-generative variation processes due to their interaction with places or for exchange with different groups of users. The same places would structurally belong to this alteration by staging the paths of actualization of the perceptual experience, conveying it in the complex nature of the physical spaces and the lives related to them. Art, like infinite compositional diagrams, would move its languages along the coexisting spaces[2] traced by the exhibitions, time frayed in the synchronic representation of events would recompose itself in its extensive nature for the interaction of the digital.
Once again art would become an investigation mechanism of the future, the research method of analysis and measurement of outcomes, school and university education system of updating languages for a new era. It is necessary to imagine new approaches and procedures for the use of instruments and systems of representation, it is necessary to integrate consolidated and new professional skills to follow the paths of a new art, intended as a tool of critical analysis and denunciation of those present who populate a world, perhaps as never before, globally torn apart by conflicts, contradictions, intolerances, depletion of resources. It is necessary to hybridize trades, to contaminate knowledge as has always happened in times of transition between epochs, to acquire visions within development processes and to feed new ones; now all this is even more necessary for the speed of change and the enslavement of communication tools and languages to mass control logics. It is necessary to understand and vary the statutes of the digital revolution and humanize them through art, its signs that access people's consciousness (before the commodification of language), to give new ethical values to the mechanisms of relationship between individuals.

A PAG. 383 | *ON PAGE 383*:
Fig. 15. *Iside* di Francisco Bosoletti | Iside *by Francisco Bosoletti*.

[2] Repola, L. (2018).

IN ALTO | *ON TOP.*
Figg. 16-17. Murales di Ernest Pignon-Ernest (immagini da http://pignon-ernest.com/) | *Figs. 16-17 Murales by Ernest Pignon-Ernest (retrieved from from http://pignon-ernest.com/).*

cui il processo di sviluppo della soluzione assume maggiore valore del dato desunto. Il flusso delle informazioni scorre secondo traiettorie di analisi che nascondono sensi e logiche interpretative, tale esito richiama la fisica quantistica e gli ultimi suoi prodotti nei campi dell'informatica e della produzione di nuove generazioni di calcolatori, ma anche i percorsi del pensiero a noi prossimi che Deleuze ha tracciato in alcune delle sue opere .
Il digitale e la rappresentazione come sua forma d'uso, determinano una connessione tra il reale e le sue stesse forme di astrazione, che hanno luogo nel pensiero e nell'immaginazione. La struttura dello spazio in cui accadono le possibili correlazioni tra le informazioni si è notevolmente arricchita, includendo le dimensioni del possibile accanto alle categorie del reale, degli attuali accanto ai contesti aumentati del virtuale. Ciò che i nuovi linguaggi artistici, contaminati dal virtuale, dovranno indagare e mappare in strutture dinamiche di elenchi è la possibilità di includere diversi stati percettivi nell'istante sincronico della rappresentazione e generazione dei contesti variabili, resi attraverso immagini a più dimensioni. L'incremento di dimensioni, a sua volta, consentirà da un lato l'estensione degli stati percettivi, dall'altro l'inclusione delle forme dentro dinamiche complesse che ne tracciano le qualità, producendo una proli-

The virtual has increased the possibilities of configuring spaces where to run exchange processes that are not ordinary, consequential, but inclusive according to scalar logic, in which the development process of the solution takes on greater value than the obtained data. The information streams according to analysis trajectories that hide senses and interpretative logics, this outcome recalls quantum physics and its latest products in the fields of computer science and the production of new generations of computers, but also the paths of thought close to us that Deleuze has defined in some of his works.
The digital and representation as its form of use, determine a connection between the real and its own forms of abstraction, which take place in thought and imagination. The structure of the space in which the possible correlations between information happen has increased considerably, including the dimensions of the possible together with the categories of the real, of the actuals together with augmented contexts of the virtual. What the new artistic languages, contaminated by the virtual, will have to investigate and map in dynamic list structures is the possibility to include different perceptual states in the synchronic instant of representation and generation of "variable contexts", rendered through multi-dimensional images. The increase of dimensions, in

IN ALTO | *ON TOP.*
Figg. 18-19. Murales di Ernest Pignon-Ernest (immagini da http://pignon-ernest.com/) | Murales by Ernest Pignon-Ernest (retrieved from http://pignon-ernest.com/).

[3] Repola, L. (2018), p. 74.

[4] Warf, B., Arias, S. (2009).

[5] Marramao, G. (2013).

[6] Levy, P. (1997), p. 7.

ferazione degli attuali tra le intime pieghe degli oggetti e dei contesti che li sostengono[3]. Si delinea in tal modo un sistema ibrido scalare su base spaziale, che richiama il concetto di *Spatial Turn*[4] e che mappa la geografia dei luoghi secondo indici di relazioni. «La spatial imagination riscatta la geografia dal ruolo subalterno a cui l'aveva confinata nel XIX secolo una visione "despazializzata" del processo storico imperniata sull'immagine di "stadi" successivi dello sviluppo e segnata da una "orientalistica" inosservanza della molteplicità e contingenza delle dinamiche di mutamento»[5]. Tempo e spazio si accordano in sequenze di attuali che contengono, senza concluderle, tutte le linee possibili degli eventi. Questi ultimi, come nodi di attualità, persistono per l'estensione del virtuale che li ingloba e per i segni che li svelano in immagini nel fluire delle narrazioni, delle storie. «L'attualizzazione è creazione, invenzione di una forma a partire da una configurazione dinamica di forze e di finalità. Vi accade altro dal conferimento di realtà a un possibile o dalla scelta all'interno di un insieme predeterminato: una produzione di qualità nuove, una trasformazione delle idee, un vero e proprio divenire che di rimando alimenta il virtuale stesso»[6].
A sua volta il virtuale per mezzo del digitale, che è uno dei possibili suoi mezzi di attualizzazione, altera i rapporti

turn, will allow, on the one hand, the extension of perceptual states, on the other hand, the inclusion of forms within complex dynamics that trace their qualities, producing a proliferation of the actuals among the intimate folds of objects and contexts that support them[3]. In this way a hybrid scalar system on a spatial basis is outlined, which recalls the concept of Spatial Turn[4] and maps the geography of places according to indexes of relationships. "Spatial imagination redeems geography from the subordinate role to which it was confined in the 19th century by a "despatialized" vision of the historical process, based on the image of successive "stages" of development and marked by an "orientalist" non-observance of multiplicity and contingency of the dynamics of change"[5]. Time and space are connected in sequences of actuals that contain, without concluding them, all the possible lines of events. The latter, like actuality nodes, persist for the extension of the virtual that incorporates them and for the signs that reveal them in images in the flow of narratives, stories.
"Actualization is creation, invention of a form starting from a dynamic configuration of forces and purpose Something else happens from the conferring of reality to a possible or from the choice within a predetermined set: a production of new qualities, a transformation of ideas, a

di prossimità e di scala dei contesti e dei segni in essi riscontrabili. Il virtuale apre la materia ai suoi complessi fenomeni, mentre i linguaggi digitali permettono forme di registrazione e procedure complesse di rappresentazione del dato. Similmente il virtuale connette la materia agli estesi fenomeni degli spazi in cui essa ha forma, mentre il tempo traccia i segni degli eventi su di essa accaduti. In questo luogo multidimensionale e variabile le esperienze percettive, gli schemi di registrazione e le mappe di rappresentazione della mente concorrono alla formazione dei processi critici e di produzioni delle soluzioni del pensiero oltre i limiti dei consolidati meccanismi logico-deduttivi.

La Street Art ha come suo luogo ideale le strade per opporsi all'egemonia culturale massmediatica di televisione, cinema, pubblicità, radio e delle oramai diffuse mostre esperienziali o "pseudo-aumentate", che, inseguendo inconsistenti forme di spettacolarizzazione delle opere, di fatto le riducono a vuote pellicole caleidoscopiche. D'altro lato la street art è spesso veicolata dalle altrettante insidiose piattaforme social, che oramai si configurano anche esse come potenti strumenti di condizionamento di massa, minandone il carattere di incondizionata libertà. Da qui la necessità di un utilizzo innovativo e critico dei linguaggi digitali, che ricorrendo alla natura teorica del virtuale e alle più innovative tecnologie per la rappresentazione, per la *data visualization*, potranno potenziare gli esiti di tale forma d'arte nel senso di una comprensione profonda dei messaggi. E sono proprio i temi connessi all'uso dell'Intelligenza Artificiale e di tecniche di analisi e gestione dei dati basate su reti neurali artificiali organizzate in diversi strati che aprono, in profondità, inediti scenari di espressione secondo livelli di rappresentazione per gerarchie di features di fattori o concetti. Il *deep learning*, se da un lato negli ambiti della *computer vision* si offre a usi sperimentali per la verifica di sistemi di generazione automatica di prodotti mediante la sequenzializzazione di grandi quantità di opere, che però poco hanno a che fare con

real becoming which consequently feeds the virtual itself"[6]. In turn, the virtual through the digital, which is one of its possible tools of actualization, alters the proximity and scale relationships of the contexts and the signs found in them. The virtual opens matter to its complex phenomena, while digital languages allow forms of recording and complex procedures of data representation. Similarly, the virtual connects matter to the extensive phenomena of the spaces where it takes shape, while time traces the signs of events that have taken place on it. In this multidimensional and variable place, perceptual experiences, recording schemes and maps of representation of the mind contribute to the formation of critical processes and production of thought solutions beyond the limits of the consolidated logic-deductive mechanisms. Street art has as its ideal place the streets to oppose the cultural mass media hegemony of television, cinema, advertising, radio and the now widespread experiential or "pseudo-augmented" exhibitions, which, chasing inconsistent forms of spectacularization of the artworks, in fact reduce them to empty kaleidoscopic films. On the other hand, street art is often conveyed by as many insidious social platforms, which are now also powerful tools of mass conditioning, undermining their character of unconditional freedom. Hence the need for an innovative and critical use of digital languages, which, by using the theoretical nature of the virtual and the most innovative technologies for representation, for data visualization, will be able to enhance the outcomes of this art form in the sense of a deep understanding of the messages. And it is precisely the themes related to the use of Artificial Intelligence and data analysis and management techniques based on artificial neural networks organized in different layers that open up, in depth, new scenarios of expression, according to levels of representation in relation to hierarchies of features, of factors or concepts. Deep learning, if in the fields of computer vision allows experimental research for the validation of automatic product generation systems through the sequencing

quanto si intende ancora come arte, dall'altro rifonda la natura stessa del dato e le dinamiche di relazione tra essi secondo livelli di interazione infinitamente più estesi.

Se da un lato, quindi, la Street Art mediante tali tecniche potrebbe percorrere nuovi linguaggi e forme di espressione, dall'altro dovrà includere competenze proprie di altri settori della ricerca, spesso sospesi sui campi ibridi di nuove conoscenze che ora fondano ampi settori della vita sociale, della comunicazione, dell'economia. Similmente i diversi ambiti della formazione dovranno misurarsi con la "progettazione" di nuovi figure professionali, abili a orientare le complesse dinamiche del pensiero nell'era del digitale. Occorre immaginare giuristi capaci di normare i "diritti" di opere effimere, variabili per l'interazione delle macchine e di differenti tipologie di fruitori; esperti del Patrimonio Culturale formati all'uso delle tecnologie e di sistemi di gestione dei dati per l'analisi, la tutela e il supporto di nuove forme di valorizzazione dei beni; informatici capaci di controllare i processi di sviluppo di sistemi per l'Intelligenza Artificiale e di tools per la rappresentazione dei dati; tecnologi capaci di gestire sistemi e strumenti per la digitalizzazione 3D e il controllo dei modelli all'interno di software parametrici e interoperabili; designer capaci di includere nei processi creativi gli impianti teorici che sostengono le dinamiche di sviluppo di nuovi strumenti per la rappresentazione e la categorizzazione dei dati; insegnanti che sappiano fornire, soprattutto agli allievi più giovani, i necessari strumenti critici per un uso attivo delle tecnologie, intese come strumenti tra gli altri di veicolazione di attuali e non di produzione del reale; filosofi in grado di percorrere i complessi sviluppi di un pensiero che, fondando mediante la logica l'ideazione delle prime macchine per il calcolo, si trovano ora a includerle come artefatti nella decodifica dei processi cognitivi e dei linguaggi espressivi; e ancora ci vorranno nuovi psicologi, sociologi, economisti, ecc. per poi tra essi contaminarli, magari per mezzo di una nuova arte, sui corpi estesi delle città.

large quantities of artworks (which, however, are not related to what is intended as art), on the other hand it again determines the nature of the data and the dynamics of relationship between them according to infinitely more extensive levels of interaction.

Therefore, if, on one hand, Street Art by means of such techniques could pursue new languages and forms of expression, on the other hand, it will have to include skills belonging to other research areas, often suspended on the hybrid fields of new knowledge that now found broad sectors of social life, communication, economy. Similarly, the different areas of training will have to measure themselves against the "design" of new professional figures, able to control the complex dynamics of thought in the digital age. It is necessary to imagine jurists capable of regulating the "rights" of ephemeral works, variable due to the interaction of machines and different categories of users; Cultural Heritage experts trained in the use of technologies and data management systems for the analysis, protection and support of new forms of enhancement of assets; computer scientists able to control the development processes of systems for Artificial Intelligence and tools for data representation; technological scientists able to manage systems and technologies for 3D digitization and model control within parametric and interoperable software; designers able to include in the creative processes the theoretical systems that support the development dynamics of new tools for data representation and categorization; teachers able to provide, especially to younger students, the necessary critical tools for an active use of technologies, understood as tools, among others, to produce actuals and not simple real; philosophers able to go through the complex developments of thought which, founding through logic the ideation of the first computing machines, now uses these as artifacts in the decoding of cognitive processes and expressive languages; and still it will take new psychologists, sociologists, economists, etc. and then contaminate them, perhaps by means of a new art, on the extended bodies of the cities.

Conclusioni

L'arte perché sia vera deve muoversi, deve percorrere i tempi del cambiamento, deve raccontare quanto non avrebbe forza di apparire perché troppo oltre l'ordinarietà del dire, ma deve pur essere nella forma del presente, nei suoi linguaggi e strumenti. Qui si è proposta questa coesistenza tra persone, luoghi, espressioni e linguaggi, che insieme formano l'arte e il significato della parola che è pensiero. In questa ricerca della bellezza sono comparsi volti e figure come esperienze di vita e di disegno, l'architettura le ha sostenuti, e non poteva esser altro.

Conclusions

In order to be true, art must move, it has to go through the times of change, it must tell what it would not have the strength to appear because it is too much beyond the ordinariness of saying, but it has to be in the form of the present, in its languages and tools. This coexistence between people, places, expressions and languages, which together form art and the meaning of the word that is thought, has been proposed here. In this search for beauty, faces and figures appeared as life and drawing experiences, architecture supported them, and it could not be anything else.

Bibliografia - Sitografia
References - Webography

Abraham, C. (2020) [website]. Retrieved 20 June, 2020 from https://www.clet.com/

Bosoletti, F. (2020) [website]. Retrieved 20 June, 2020 from https://bosoletti.com/

Cyopekaf (2020) [website]. Retrieved 20 June, 2020 from http://www.cyopekaf.org/menu/

Deleuze, G., Guattari, F. (1996). *Che cos'è la filosofia?* Torino: Einaudi.

Deleuze, G. (1997). *Differenza e ripetizione*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Deleuze, G. (1990). *La piega, Leibniz e il Barocco*. Torino: Giulio Einaudi editore.

Deleuze, G. (1975). *Logica del senso*. Milano: Feltrinelli.

De Luca, L., Busayarat C., Véron Philippe, S. C., Florenzano M. (2011). A semantic-based platform for the digital analysis of architectural heritage. *Computer and Graphics*, 35(2), 227-241.

Ernest-pignon-ernest (2020) [website]. Retrieved 20 June, 2020 from http://pignon-ernest.com/

Levy, P. (1997). *Il virtuale*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Maldonad, T. (1993). *Reale e virtuale*. Milano: Feltrinelli.

Marramao, G. (2013). Spatial turn: spazio vissuto e segni dei tempi. *Quadranti - Rivista Internazionale di Filosofia Contemporanea* - Volume I, n° I.

Miedo, D. (2020) [website]. Retrieved 20 June, 2020 from https://diegomiedo.org/

Parco dei Murales [website]. Retrieved 20 June, 2020 from http://www.parcodeimurales.it/arte/

Pignataro, F. (2020) [website]. Retrieved 20 June, 2020 fromhttp://www.felicepignataro.org/Repola, L. (2008). *Architettura e Variazione. Attraverso Gilles Deleuze*. Napoli: Istituto Italiano per gli Studi Filosofici.

Repola, L. (2018). Spazi coesistenti | Coexisting spaces. *Drawing as (in) tangible representation*. Milano: Gangemi Editore International.

Tommasini, A. (2018). Cambiare il mondo con la Street Art. Intervista a ZED1. Retrieved 20 June, 2020 from https://www.artribune.com/arti-visive/street-urban-art/2018/09/intervista-zed1/

Warf, B., Arias, S. (2009). *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. London-New York: Routledge.

Zilda (2020) [website]. Retrieved 20 June, 2020 from https://www.flickr.com/photos/zilda and http://fragilesfabulae.blogspot.com/p/zilda-napoli.html

Jorit (2020) [website]. Retrieved 20 June, 2020 from https://www.jorit.it/ and http://www.jr-art.net/

Zolta (2020) [website]. Retrieved 20 June, 2020 from https://zoltha.tumblr.com/

18 Eredità iconografiche nella Street Art. Modelli Storici dall'Accademia di Belle Arti alla Città Dipinta

Iconographic legacies in Street Art. Historical Models from the Fine Arts Academy to the Painted City

Matteo Giuseppe Romanato

Abstract

L'arte pubblica ha una storia che risale alle radici della figurativitá occidentale e se ne può opportunamente ricostruire la genealogia. Nel Rinascimento le maggiori famiglie ornavano le mura delle loro residenze per mostrare alla città il proprio lustro finché la creazione dello stato assoluto interruppe questa consuetudine per riservare al potere dei sovrani il monopolio della comunicazione con il popolo. Nonostante vi sia stata una riscoperta del muro dipinto negli anni '30 è però nel clima della Pop-Art statunitense, con la fecondazione reciproca tra ambiente urbano e consumo di massa, che si prepara il terreno per un'arte urbana che sale dalle strade. Parallelamente si vedono anche in Europa i segni di un'arte di contestazione. L'ambiente del vecchio continente è però segnato da una tradizione artistica che, nelle accademie, ha continuato a produrre pittori per secoli. Quando gli *street artists,* spesso studenti o ex studenti d'arte, operano quindi nella città europea traggono riferimenti anche dai modelli del museo, reinterpretandoli e ibridandoli. Alcuni esempi a Roma e soprattutto a Milano, analizzati attraverso il metodo comparativo delle immagini affiancate, rivelano questa parentela restituendo così fonti e modelli di una continuità iconica a volte sottovalutata. La storia dell'arte rivive quindi, soprattutto nella sua componente figurativa, negli spazi vuoti della città attraverso artisti di strada che ricompongono, come *bricoleurs,* frammenti di un destino interrotto.

Parole chiave

Eredità Iconica, Modelli dall'Accademia e dal Museo, Arte pubblica, Sociologia Urbana, Studi Visuali.

Abstract

Public art has a history dating back to the roots of European figurativeness and its genealogy can be properly retraced. In the Renaissance, major families adorned the walls of their residences to show the city their prestige until the development of absolute monarchies interrupted such tradition to reserve the monopoly of communication with the people for sovereign powers. Although there has been a rediscovery of the painted wall in the 1930s, it is in the climate of American Pop-art, with the mutual fertilization between urban environment and mass consumerism, that the ground is being prepared for an early urban art that rises from the streets. At the same time, signs of a protest art can be seen in Europe too. The environment of the old continent, however, is marked by an art tradition that, in academies, has been training painters for centuries. So when *street artists,* often art students or former students, work within the European city they draw some of their references also from museum's models, by reinterpreting and hybridizing them. Some examples in Rome, and especially in Milan, analyzed through the comparative method of matched images, reveal this relationship, so showing sources and models of a sometimes underestimated iconic continuity. The history of art therefore revives, especially in its representational trends, in the empty spaces of the city through street artists who recompose, like *bricoleurs,* fragments of an interrupted destiny.

Keywords

Iconic Heritage, Models from Fine Arts Academy and Museum, Public Art, Urban Sociology, Visual Studies.

Introduzione: un tema figurativo interrotto

«Ah, vedere tutto e tutto dipingere! […] Avere chilometri di muri da ricoprire, poter dipingere negli atri delle stazioni, nei mercati, nei municipi, in tutto quello che verrà costruito […] non sono i soggetti che ci mancheranno! […] Affreschi alti come il Panthéon! Tutta una dannata sfilata di tele da far schiattare il Louvre!»[1]

Forse, per richiamare l'attenzione sul ruolo storico di un tema così fortemente dibattuto come quello dell'arte pubblica, non c'è nulla di meglio di questa accorata preghiera uscita dalla bocca di Claude quando, nel celebre romanzo di Zola *l'Œuvre*, si batte per portare l'arte nei luoghi della vita della metropoli. Il desiderio di Claude è chiaramente un riflesso del movimento delle avanguardie di fine ottocento che da un lato si opponevano ai Salons e ai musei e dall'altro ambivano a farne parte. Questo dissidio tra un'arte democratica che rifiuta l'accademia e il richiamo di una tradizione prestigiosa di cui si sente il fascino è testimoniato esplicitamente dal grande amico di Zola, Cézanne, che si proponeva di «arrivare al Louvre attraverso la natura e ritornare alla natura attraverso il Louvre»[2].

Eppure l'ideale di Zola che chiedeva di rendere l'arte un fenomeno pubblico destinato ad occupare gli spazi della città con ampie superfici dipinte non era in realtà affatto nuovo. Una consistente tradizione storica testimonia un'aspirazione alla rappresentazione pubblica che, pur con significative interruzioni, è stata per lungo tempo parte integrante della storia dell'arte. Ma questa tradizione aulica di modelli d'accademia può ancora interrogare un certo numero di realizzazioni di Street Art contemporanee, raccolte in diversi contesti e di mano di autori più o meno anonimi, che verranno mostrate nel prosieguo di questa trattazione. Si può innanzitutto individuare con certezza un filone di arte pubblica laica, soprattutto italiana, nelle grandi superfici degli edifici medievali e rinascimentali. Tra gli esempi meglio conservati rimangono ancora oggi da ammirare i palazzi Cazuffi, Geremia, del Monte, Alberti Colico e Rella a Trento[3] che, specialmente tra XV e XVI secolo, si coprono di temi mitologici, storici e allegorici restituendoci un

Introduction: an interrupted figurative theme

"Ah, to be able to see and paint everything […] To have miles upon miles of walls to cover, to decorate the railway stations, the markets, the municipal offices, everything that will be built […] for there will be no lack of subjects! […] Frescoes as high as the Pantheon! A series of canvases big enough to burst the Louvre!" [1]

Maybe, to highlight the historical role of such a hotly debated issue like public art, there is nothing better than this heartfelt prayer coming out of Claude's mouth when, in the famous novel by Zola *l'Œuvre*, he struggles to bring art to the places of metropolis. Claude's desire is clearly a reflex of the nineteenth century avant-garde movement that, on one side, opposed *Salons* and museums, on the other, aspired to be part of them. This inner conflict between a democratic art that refuses the Academy and the appeal of a prestigious tradition, whose charm is still deeply felt, is explicitly confirmed by the great friend of Zola, Cézanne, who precisely proposed to "get to the Louvre through nature and return to nature through the Louvre"[2].

Yet the ideal of Zola to make art a public phenomenon, with the purpose of occupying city spaces with large painted surfaces, was not new at all. In spite of significant interruptions, a considerable historical tradition attests an aspiration to public representation that has been an integral part of the history of art for a long time. But this high tradition of academic models can still question a certain number of contemporary street artworks, collected in different contexts and by more or less anonymous authors, which will be displayed in the rest of this essay.

A trend in secular public art, notably in Italy, can primarily be found on the large surfaces of medieval and Renaissance buildings. Among the best preserved examples we can still admire the palaces Cazuffi, Geremia, del Monte, Alberti Colico, and Rella in Trento[3], which, especially between the fifteenth and sixteenth centuries, were covered with mythological, historical and allegorical themes giving us a panorama of the painted city, actually shared by many other towns and urban centres of the country.

That was not indeed a marginal genre in comparison with panel painting as we may just think of the Fondaco dei Tedeschi in Venice, which gave Giorgione and the young

[1] Zola, É. (2006), p. 37.

[2] Vozza, M. (1999), p. 27.

[3] Castelnuovo, E. (1988).

panorama della città dipinta che era in verità condiviso da molti altri centri della penisola.

Non si trattava infatti di un genere marginale rispetto alla pittura su tavola e basta pensare al Fondaco dei Tedeschi a Venezia, che vede impegnati Giorgione e il primo Tiziano[4], per trovare testimoniato un impegno da parte di committenti ed artisti a realizzare opere che dovevano avere un ruolo di primaria importanza nella città. Il tema delle facciate dipinte si affievolisce però progressivamente nel corso del XVII secolo quando lo spazio pubblico non viene più lasciato alle famiglie nobili o alle associazioni di facoltosi mercanti ma inizia ad essere riservato allo Stato, alla Monarchia e alla Chiesa. Tutte queste istituzioni devono infatti collaborare per creare un potere accentrato e gerarchico attraverso un'immagine chiara ed univoca. Fernand Braudel ha notato come mentre il Rinascimento fosse «…figlio delle città italiane», il Barocco al contrario «si appoggia simultaneamente all'enorme forza dell'Impero spirituale di Roma, all'enorme forza dell'Impero spagnolo»[5]. Il nuovo stato moderno preferisce così trovare nello spazio teatrale della città organizzata d'autorità lo specchio di un potere che non deve essere messo in discussione. È da quest'epoca infatti che in Europa le facciate degli edifici non avrebbero più ospitato cicli figurativi tanto che, per esempio, le richieste di Ruskin di ricoprire «…la nostra India House […] con sculture di carattere storico e simbolico […] qualcosa d'imponente, che poi portasse raffigurate in bassorilievi le nostre battaglie in India»[6] cadono nel vuoto.

È noto come la posizione di Ruskin prendesse le mosse da una crescente preoccupazione pedagogica nei confronti della perdita di valore storico e formale della città. Nel XIX secolo con il sopraggiungere di grandi masse lavoratrici lo spazio urbano si era trovato di fronte a sfide che si sarebbero riproposte, con molta maggiore intensità, nel secolo seguente. Sono proprio queste masse che, nel primo dopoguerra, iniziano ad essere oggetto dell'interesse di una serie di regimi anche molto distanti tra loro, preoccupati di consolidare un consenso ideologico. In Unione Sovietica, come Majakovskij aveva auspicato subito dopo il successo

Titian[4] the opportunity to be engaged together, to highlight the commitment by patrons and artists to make artworks playing a primary role in the city. The theme of painted facades gradually faded away over the course of the seventeenth century when the public realm was no longer left to noble families or associations of wealthy merchants but began to be reserved for the State, the Monarchy and the Church. All those institutions had to collaborate in creating a centralized and hierarchical power through a clear and univocal image. Fernand Braudel noted that, while the Renaissance was "… son of Italian cities", the Baroque, on the contrary, was "based simultaneously on the enormous strength of the spiritual empire of Rome, on the enormous strength of the Spanish empire"[5]. The new modern state thus prefers to find in the theatrical space of the city, ruled by its authority, the mirror of a power that shall not be questioned. It is since this period that, in Europe, facades of buildings would no longer receive figurative cycles, so that, for example, Ruskin's request to have "...our own India House adorned […] by historical or symbolical sculpture: massively built […] then chased with bas-reliefs of our Indian battles"[6] fell on deaf ears.

It is widely known that Ruskin's position takes its origin from an increasing pedagogical concern about the loss of historical and formal value of the city. In the nineteenth century, with the arrival of large working masses, the urban space had to face challenges that would arise again, with much greater intensity, in the following century. It was precisely those masses that, in the interwar period, began to be the object of interest by some very different regimes, worried about consolidating their ideological consensus.

In the Soviet Union, as Mayakovsky had wished immediately after the success of the October Revolution, large urban sets start to be arranged to celebrate the new socialist state so as to turn cities, buildings, and streets into the stage of a new art for the people[7] but also Italy, on the long-lasting influence of an illustrious national tradition, drives in the 1930s its artists to rediscover the wall[8].

However, it is probably more interesting for us nowadays what was happening on the other side of the ocean. The state that arose from the ashes of the Mexican Revolution wished

[4] Nova, A. (2008).

[5] Braudel, F. (2010), p. 876.

[6] Ruskin, J. (2007), p. 217.

della Rivoluzione d'Ottobre, si iniziano a realizzare complessi apparati per celebrare il nuovo stato socialista, trasformando le città, i palazzi e le strade nel palcoscenico di una nuova arte per il popolo[7] ma anche l'Italia, sull'onda lunga di un'illustre tradizione nazionale, porta negli anni trenta i suoi artisti a riscoprire il muro[8].
Forse però risulta più interessante a noi oggi ciò che accadeva dall'altra parte dell'oceano. Lo stato sorto sulle ceneri della rivoluzione messicana desiderava dare un volto nuovo ad una società che aspirava all'inclusione e all'uguaglianza, riscoprendo il retaggio figurativo indigeno attraverso l'opera di Siqueiros, Orozco e Rivera[9]. A differenza dell'intento celebrativo ed encomiastico della tradizione europea il Muralismo messicano desiderava creare un'arte sociale, visibile dal popolo e che gli rendesse giustizia come ben illustrato dagli artisti nella *Declaraciòn social, politica y estética*[10]. Questo vento messicano, risalendo il continente, sarebbe andato poi a vivificare l'ambiente statunitense che, con il *New Deal,* avrebbe offerto agli artisti un supporto economico sotto forma di una diffusa committenza di lavori pubblici[11], tra i quali l'esempio più significativo resta forse quello degli uffici postali della U.S. mail[12].

Dal marciapiede al muro sulle due sponde dell'Oceano
Se il muro illustrato e la città dipinta hanno una tradizione di tutto rispetto nella cultura 'alta', il fenomeno di una nuova arte della strada che sale dal marciapiede trova origine negli anni '60 e '70 negli Stati Uniti in cui i confini tra arte, media e produzione di massa avevano già incominciato a confondersi. Sono molti gli artisti statunitensi che hanno tratto il loro linguaggio dall'influenza reciproca tra tela e muro e tra arte e città. Rosenquist, per esempio, inizia la propria attività come cartellonista. Lo stesso Warhol dichiara arte i messaggi pubblicitari della metropoli ed esegue perfino un 'ritratto filmico' dell'Empire State Building. Robert Indiana ruba le immagini di insegne e cartelloni rendendole la cifra della propria poetica. Da questi maestri infinite sarebbero state le diramazioni ormai parte della storia dell'arte come le proiezioni luminose di testi sugli edifici di Jenny

[7] Tostoy, V., Bibikova, I., Cooke, C. (1990).

[8] Fagone, V., Ginex, G., Sparagni, T. (1999).

[9] Rochefort, D. (1993).

[10] Siqueiros, D. A. (1975), pp. 24-25.

[11] McKinzie, R. (1973).

[12] Marling, K. A. (2000).

to give a new face to a society that aspired to inclusion and equality by rediscovering the indigenous figurative heritage through the work of Siqueiros, Orozco and Rivera[9]. Unlike the celebratory and encomiastic intent of the European tradition, Mexican Muralism wanted to create a social art that had to be visible to the people and would do it justice, as well explained by the artists themselves in the *Declaraciòn social, political y estética*[10]. This Mexican wind then, going up the continent, would vivify the United States environment, where the New Deal would give artists an economic support in the form of a widespread commissioning of public works[11], among which the most significant examples are probably the U.S. Post offices[12].

From the sidewalk to the wall on the two sides of the Ocean
If the pictorial wall and the painted city have a respectable tradition within 'high' culture, the phenomenon of a new art of the street that rises from sidewalks takes its origin around the 60s and 70s in the United States where the boundaries between art, media, and mass production had already begun to get blurred. Many American artists drew their language from the mutual influence between canvas and walls and between art and city. Rosenquist, for example, starts his career as billboard painter. Warhol himself declares that advertisements from metropolitan life are art and even makes a 'filmic portrait' of the Empire State Building. Robert Indiana steals pictures of signs and billboards making them the core of his signature style. From those masters there would be endless derivations, now part of the history of art, such as the text-based light projections on buildings by Jenny Holzer or the works by the cosmopolitan Erró who appropriates the world of comics in the wake of Liechtenstein.
Pop-art finds in a trivial endlessly reproduced image the symbol of the collective illusion of a free choice lost within the background noise of mass consumption but the obsessive repetition of the message sets the stage for what would be *graffiti* and *writing*. In this *pop* city, oscillating between a subtle sense of death and the fatalistic acceptance of actual facts, the marks proceeding 'from the bottom' of the

Holzer o le opere del cosmopolita Erró che si appropria del mondo dei fumetti sulla scia di Liechtenstein.
La Pop-art vede in una banale immagine riprodotta all'infinito il simbolo dell'illusione collettiva di una libera scelta persa nel rumore di fondo del consumo di massa ma la ripetizione ossessiva del messaggio prepara il terreno per quelli che sarebbero stati il graffitismo e il *writing*. In questa città *pop* che oscilla tra un sottile senso di morte e l'accettazione fatalista della realtà i segni che procedono 'dal basso' delle metropoli, il ghetto degli esclusi dal sogno americano, trovano allo stesso tempo una culla che li vede nascere e una madre da rinnegare. I *writers* iniziano quindi a marcare i muri della città, l'arredo urbano e i treni della metropolitana. Da graffiti, *stencils* e firme irriconoscibili avrebbero preso ulteriormente le mosse quegli artisti 'colti' come Hambleton e Haring, poi subito riconosciuti negli anni '80[13].
La *Street Art* statunitense trae la sua forza da questi movimenti e allo stesso tempo dalla controcultura americana[14] che non si limitava, come il movimento *pop*, ad accettare la città consumista così com'era ma iniziava a volerne una nuova. A differenza del graffitismo originario però la Street Art non si chiude nell'autoreferenzialità ma cerca un rapporto con la cittadinanza attraverso multiformi approcci che ancor oggi interrogano la critica[15]. Il carattere progressista di questa nuova figurazione urbana e il suo desiderio di fare presa sul corpo sociale non sono un'esclusiva del Nuovo Mondo. Parallelamente all'America infatti si forma in Europa un movimento di artisti di contestazione culminante nel maggio francese mentre con gli *affichages sauvages* di Daniel Buren si consolida l'idea di un'arte per la città e per cambiarne la storia. Proprio il caso di Buren che ha avuto una solida formazione accademica consente di introdurre il tema della Street Art europea.

Oltre i grandi spazi: il complesso ruolo dell'Accademia
È dagli anni duemila che la Street Art inizia ad essere riconosciuta come un fenomeno globale esteso a tutto il mondo[16]. Il vecchio continente offre però un terreno difficile da gestire per gli artisti di strada dato che la storicizzata e

metropolis, the ghetto of the excluded from the American dream, somehow find at the same time a cradle that sees them being born and a mother to repudiate. So *writers* start marking city walls, street furniture, and subway trains. From *graffiti*, stencils and illegible signatures, 'educated' artists such as Hambleton and Haring would start their further career and then would soon be recognized in the 80s[13].
The United States Street Art draws its strength from those movements and, at the same time, from the American counterculture[14], which did not limit itself, like the pop movement, to accepting the consumerist city as it was but began to wish for a new one. Unlike the original Graffiti Art, however, Street Art does not end in self-referencing but seeks a relationship with citizenship through multiform approaches that still question critics[15]. The progressive nature of this new urban figuration and its desire to affect the social body are not exclusive to the New World. Parallel to America, in Europe a movement of dissenting artists grows up culminating in the French May while with Daniel Buren's *affichages sauvages*, the idea of an art for the city, with the power to change its history takes hold. Precisely the case of Buren, who had a solid academic background, allows us to introduce the issue of European Street Art.

Beyond wide spaces: the complex role of Fine Arts Academy
Street Art has become a global worldwide phenomenon, since the 2000s[16]. But the old continent offers a terrain that is difficult to handle for street artists since the compact and historically-shaped European city does not give so often those opportunities left to urban tribes by the vast United States metropolises with their ethnic neighbourhoods and wide districts abandoned by institutions. Detroit is perhaps the most emblematic case of such dynamics. What was called a 'Motor city' founded on the automotive industry was forced by the economic crisis, after a population decline that led it to almost a third of its inhabitants compared to 1950[17], to reinvent its destiny[18]. Following the failure of a whole manufacturing and social system, paradoxically, large areas with abandoned buildings became available in a proportion that cannot be compared with

[13] Schwartzman, A. (1985).

[14] Dogheria, D. (2015).

[15] Blanché, U. (2015).

[16] Gastman, R., Neelon, C., Smyrski, A. (2007).

compatta città europea non concede con la stessa frequenza quelle opportunità date alle tribù urbane dalle vaste metropoli statunitensi con i loro quartieri etnici e gli estesi distretti a volte abbandonati dalle istituzioni. Detroit è forse il caso più emblematico di queste dinamiche. Quella che era definita una *Motor city* fondata sull'industria automobilistica è stata costretta dalla crisi economica, dopo un crollo della popolazione che ha portato la città quasi ad un terzo degli abitanti rispetto al 1950[17], a reinventare il proprio destino[18]. In seguito al fallimento di un intero sistema produttivo e sociale si sono paradossalmente rese disponibili estese superfici di edifici dismessi in una proporzione che non può trovare paragoni con la vecchia Europa. Con decine di migliaia di edifici inutilizzati è stato possibile ospitare estesi interventi di Street Art, come ad esempio nel progetto del *Grand River Creative Corridor*[19], per quella che vuole ormai trasformarsi in una *creative city* anche in grado di attrarre turismo[20].

Il contesto europeo può però offrire in alternativa una consolidata tradizione figurativa e accademica che ininterrottamente ha formato generazioni di artisti per secoli. In questa prospettiva modelli, disegni e copie quali veicoli di trasmissione culturale e tecnica hanno rivestito un'importanza centrale in tutta la storia dell'arte e i primi indizi si possono leggere già in alcune indicazioni di Cennino Cennini che hanno trovato poi conferma nei 'patroni' (modelli su carta cerata per la ripetizione in serie) per gli affreschi di Assisi[21]. I disegni erano il modo principale di studiare e comporre le figure nonché lo strumento da consegnare agli esecutori finali per gli affreschi ma, in quanto usciti dalle mani dei maestri, erano anche ricercati ossessivamente da artisti e collezionisti. Basti accennare a quanto diceva Benvenuto Cellini in merito alle battaglie di Anghiari e di Cascina. I cartoni preparatori per queste due opere «In mentre che gli stetteno in piè, furno la scuola del mondo»[22]. È proprio a partire dal XVI secolo, grazie soprattutto alle indicazioni del Vasari, che il disegno divenne patrimonio, scuola e memoria degli artisti. La codifica di studi regolari, basati sulle opere, i modelli e

old Europe. With tens of thousands of unused buildings, it has been possible to host extensive Street Art projects, such as the Grand River Creative Corridor[19], in what now wants to turn itself into a 'creative city' that can also attract tourism[20].

Nevertheless, the European context can offer, as an alternative, a consolidated figurative and academic tradition that has been continuously training generations of artists for centuries. From this point of view models, drawings and copies, as vehicles for cultural and technical transmission, had a crucial role in the whole history of art and the first traces can be read in some indications by Cennino Cennini, which have found confirmation in the *patroni* (models on wax paper for serial repetition) for the frescoes of Assisi[21]. Drawings were the main way to study and compose figures as well as tools for final executers of frescoes but, as they were made by the masters' hands, they were also obsessively sought by artists and collectors. It is sufficient to mention what Benvenuto Cellini said about the battles of Anghiari and of Cascina. The preparatory cartoons for those two works "As long as they stood […] were the school of the world"[22]. It is just since the sixteenth century, mainly thanks to the recommendations by Vasari, that drawings became heritage, school, and memory of artists. The codification of regular courses of studies, based on works, models, and copies of the great masters, developed in a long process over the following three hundred years until the eighteen century[23] when fine art academies were established, and in many cases, they still exist nowadays.

In contemporary criticism it is a widespread opinion even among competent scholars that street artists have a basic naive and spontaneous nature as they belong to "a generation that does not come from academies, did not attend art schools, sometimes it does not even look at the world of art as a job opportunity"[24]. However, a biographical approach allows us to realize that many authors actually have an artistic or graphic background. It is worth mentioning here some artists, for example, of the Milanese environment: Gionata Gesi studied at the Academy of Fine Arts in Florence, Laura Pasquazzo was originally a graphic designer, Tvboy studied at the Faculty of Industrial Design, Orticanoodles group formed during the IED course in Art Direction, Microbo moved first to London,

[17] City and Town Population Totals: 2010-2019, (2020).

[18] Smith, M.P, Kirkpatrick, L.O. (2015).

[19] Grand River Creative Corridor-Detroit, (2020).

[20] Stryker, M., Blanquart, R. (2015).

[21] Zanardi, B. (2002), pp. 54-66.

[22] Cellini, B., Davico Bonino, G. (1973), p. 26.

le copie dei grandi maestri, si ha poi in un lungo processo nel corso dei tre secoli successivi fino al settecento[23] in cui si consolidano quelle accademie che esistono per la maggior parte ancor oggi.

Nella critica contemporanea è un'opinione diffusa anche tra studiosi competenti che gli street artists abbiano una natura essenzialmente ingenua e spontanea dal momento che appartengono a «una generazione che non viene dalle accademie, non ha frequentato le scuole d'arte, a volte non guarda neppure al mondo dell'arte come a un possibile sbocco professionale»[24]. Tuttavia un approccio biografico permette di notare come molti autori abbiano comunque una formazione artistica o grafica. Vale la pena menzionare qui alcuni artisti, per esempio, dell'ambiente milanese: Gionata Gesi si è formato all'Accademia di Belle Arti di Firenze, Laura Pasquazzo nasce come graphic designer, Tvboy ha studiato presso la facoltà di Disegno Industriale, il gruppo Orticanoodles si è formato nel corso di Art Direction dello IED, Microbo si è trasferita prima a Londra, dove ha incontrato il compagno Bo130, e poi a Milano per studiare arte, Manu Invisible si è diplomato al liceo artistico, Pao (Paolo Bordino) dipinge anche su tela etc…[25]. Con questi retroterra formativi sarebbe quindi più opportuno riconoscere a questi artisti una discreta consapevolezza del patrimonio della storia dell'arte. È a questa eredità che, a volte deliberatamente a volte inconsciamente, alcuni di loro tornano come ad un passaggio obbligato a recuperare un'eredità sedimentata nel profondo.

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 1. Mr.Blob, Opera in via Lucini, Milano | *Mr.Blob, Work in via Lucini, Milan.*

Un metodo comparativo tra strada e museo

Un approccio alla Street Art che voglia tenere in considerazione questo aspetto deve fondarsi sulla ricerca di una serie di evidenze che rimandano a tutta l'eredità artistica europea. Ciò significa esplicitare parentele tra immagini, genealogie iconiche, filiazioni da un'opera ad un'altra, modelli di riferimento colti, linguaggi mutuati dalla grande pittura, retaggi degli insegnamenti accademici ed echi dei maestri. Non è difficile, per esempio, riscontrare evidenti influssi del surrealismo di Dalí in alcune

where she met her partner Bo130, and then to Milan to study art, Manu Invisible got an art high school diploma, Pao (Paolo Bordino) paints also on canvas etc…[25]. On such educational backgrounds it would therefore be more correct to recognize that these artists are quite aware of the patrimony of the history of art. To such heritage, sometimes deliberately sometimes unconsciously, some of them go back as to an obligatory passage to recover a deeply sedimented legacy.

A comparative method between street and museum

An approach to Street Art with the aim to take into consideration this perspective must be based on the search for a series of traces going back to all European artistic patrimony. That means showing relationships between images, iconic genealogies, derivations from one work to another, high culture reference models, languages borrowed from great paintings, legacies of academic teachings, and echoes of masters. It is not difficult, for example, to find evident influences of Dalí's Surrealism in

[23] Pevsner, N. (1982).

[24] Riva, A. (2007), p. 49.

[25] Gianquitto, M. (2019), pp. 111-124.

opere (fig. 1) che riflettono gli sguardi deformanti della 'Tentazione di S. Antonio' (1946) o richiamano la testa enorme del 'Volto della guerra' (1940).
Se si vuole dare un riferimento metodologico a questa operazione di indagine non si può non richiamare il celebre passo di Roberto Longhi secondo il quale «L'opera non sta mai sola, è sempre un rapporto. Per cominciare: almeno un rapporto con un'altra opera d'arte»[26]. Ben prima di Longhi, per la verità, Wölfflin aveva inaugurato una serie di studi comparativi[27] attraverso visualizzazioni parallele tra opere per fare emergere similitudini, differenze e filiazioni.
Per procedere però con sistematicità ad un'indagine sulla Street Art le cui realizzazioni in effetti sono distribuite su tutto territorio della città ma abbracciano anche un arco temporale di riferimenti artistici molto esteso può essere utile mutuare una strategia flessibile già proposta nel campo degli studi iconografici. In sostanza si tratta di seguire un duplice approccio secondo 'atlante' e 'corpus', cioè in base sia allo spazio che al tempo,[28] a seconda se abbia significato evidenziare la contiguità spaziale delle opere o viceversa sia più utile offrire una prospettiva delle loro connessioni cronologiche. Chiaramente, a causa della limitata estensione di questo saggio, nessuna delle due opzioni consente l'esaurimento di tutto lo spazio e di tutta l'estensione temporale di un argomento così vasto ma entrambe saranno utili a restituire gli aspetti più significativi delle diverse opere prese in considerazione.

Nuove gallerie: le strade

Un contesto in cui può essere applicato l'approccio spaziale è certamente la straordinaria esperienza di Tor Marancia dove la collaborazione tra i galleristi di 999Contemporary[29], venti artisti di strada da dieci paesi diversi e soprattutto gli abitanti del quartiere ha ottenuto risultati sorprendenti[30].
L'area di Tor Marancia si situa nella periferia di Roma in prossimità dell'omonima tenuta e nasce come una delle storiche borgate 'ufficiali' (cioè 'non abusive') della capitale. Nonostante questa origine pianificata il progetto iniziale degli anni '30 va considerato come uno squallido tentativo

some works (fig. 1) that reflect the deforming eyes of his 'Temptation of St. Anthony' (1946) or recall the huge head of 'The Visage of War'(1940).
To have a methodological reference for this survey we must remind the famous statement by Roberto Longhi according to whom "The work of art stands never alone, it is always a relationship. First of all: at least a relationship with another work of art"[26]. A long time before Longhi indeed, Wölfflin had inaugurated a series of comparative studies[27] through parallel visualizations among artworks to bring out similarities, differences, and filiations.
However, in order to proceed systematically with a survey on Street Art whose works are indeed spread throughout the city, but embrace also a very extensive period of high art references, it may be useful to borrow a flexible strategy already proposed in the field of iconography. Basically, this method suggests following a twofold approach based both on 'atlas' and 'corpus', that is to say according to space and time as well[28], depending on whether it makes sense to highlight the spatial contiguity of the works or vice versa it is more useful to offer a perspective of their chronological connections. Clearly, owing to the limited extent of this essay, neither of the two options allows the exhaustion of all the space and all the temporal extension of such a vast topic but both of them will be useful to display the most distinctive features of the different works taken into consideration.

New galleries: the streets

A context to which the spatial approach can be applied is the extraordinary experience of Tor Marancia where a collaboration between the gallerists of 999Contemporary[29], twenty street artists from ten different countries and above all the people of the neighbourhood achieved amazing results[30].
The Tor Marancia area is located on the outskirts of Rome, near the homonymous estate. It was born as one of the historical and 'official' (that is, 'not-illegal') working-class suburbs of the capital. Despite its planned origin, the first project of the 1930s must be considered as a shameful

A PAG. 399 | ON PAGE 399:
Fig. 2. Mr Klevra, *Nostra Signora di Shanghai*, 2015, acrilico e spray su muro (in alto). *Theotokos di Vladimir* di anonimo, XII secolo (in basso) | *Mr Klevra*, Our Lady of Shanghai, *2015, acrylics and spraycan on wall (on top).* Theotokos of Vladimir *by anonymous, XII (on bottom).*

[26] Longhi, R., (1950), p. 17.

[27] Wölfflin, H. (1999).

[28] Andaloro, M., Romano, S. (2007), p. 9.

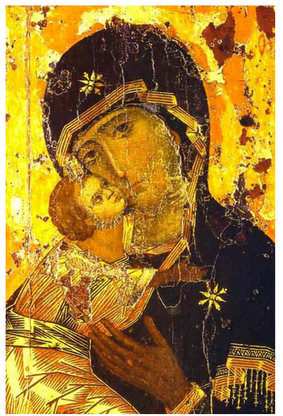
[29] 999contemporary, (2020).

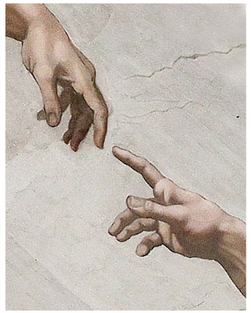
[30] Il progetto è stato organizzato da Francesca Mezzano e curato da Stefano Antonelli e Gianluca Marziani | *The project was managed by Francesca Mezzano and cured by Stefano Antonelli and Gianluca Marziani.*

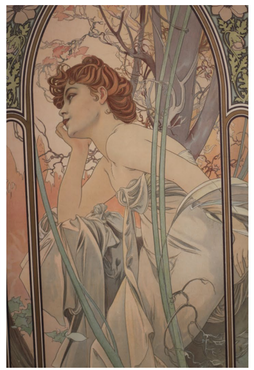
[31] Villani, L. (2012), pp. 70-82.

di raccogliere e confinare in alloggi miserevoli gli strati più indigenti della società. Lo scopo principale era infatti respingere in un vero e proprio ghetto famiglie provenienti da baracche abusive, sfrattati ed immigrati dal Sud Italia.
L'assenza perfino di sevizi igienici e la frequenza degli allagamenti si sommavano alla disoccupazione, alla criminalità e alla cronicità delle malattie degli abitanti[31]. Solo nel secondo dopoguerra migliori condizioni di vita furono offerte dalle abitazioni di edilizia popolare che ancor oggi si possono vedere e che ospitano un tessuto umano orgoglioso, spesso battutosi per migliorare la propria situazione ma al contempo diffidente rispetto a questioni politiche. Per questo motivo sono da ritenersi tanto più preziosi il coinvolgimento e la partecipazione instaurati con gli artisti.
In questo quartiere popolare di Roma le facciate di undici palazzine sono state infatti ricoperte da venti pitture murali e in alcune di esse possono essere trovati chiari riferimenti a celebri dipinti celebri ma anche a opere meno note. Si va dall'evidente clonazione di un'icona bizantina (fig. 2) ad una citazione michelangiolesca, a sua volta sovrapposta ad un'opera delicata e quasi intima di Van Gogh (fig. 3).
Altri artisti preferiscono prendere le mosse dalla nobile tradizione decorative dell'*Art Noveau* e dalla sua esaltazione della donna equiparata spesso a morbide essenze floreali (fig. 4), qui con il corredo di qualche interpolazione dall'Estremo Oriente. Osservando in parallelo queste raffigurazioni compaiono alcuni temi unificanti quali l'assimilazione delle chiome femminili alla vegetazione, lo sguardo obliquo dei soggetti, la postura laterale, l'inclinazione del busto in avanti e, non ultima, l'ampia scollatura che richiama un sottile senso di erotismo, quasi a contrapporsi nettamente con la precedente icona così frontale, ieratica, spirituale eppure interrogante.
Anche lo spirito dell'avanguardia novecentesca è ben rappresentato da richiami a Mondrian (fig. 5) in cui la scomposizione degli oggetti in forme geometriche, riportate alla bidimensionalità della superficie, lascia solo al colore una funzione di distinzione compositiva. Più enigmatica è l'assimilazione a Delaunay di un'altra opera (fig. 6) in

attempt to gather and isolate in miserable houses the lower strata of society. The main purpose was actually to push back families living in barracks, evicted people and immigrants from southern Italy into a real ghetto.
Even the lack of sanitation and the frequency of flooding added to unemployment, crime and chronic illness among the dwellers[31]. Better life conditions were provided only after World War II through public social housing buildings which can still be seen nowadays and which house a proud human fabric, often fighting to improve its situation but at the same time mistrusting political issues. For this reason, involvement and participation set up with the artists must be considered all the more precious.
In this popular district of Rome the facades of eleven buildings have been so covered with twenty murals and in some of them clear references to famous paintings, but also to lesser known works of art, can be found.
They range from the evident cloning of a Byzantine icon (fig. 2) to a citation from Michelangelo, then superimposed on a delicate and almost intimate work by Van Gogh (fig. 3).
Other artists prefer to start from the noble decorative tradition of Art Noveau and its exaltation of woman, often compared with soft floral essences (fig. 4), here with some embellishment from the Far East. Looking at these portrayals in parallel, the unifying themes are the assimilation of women's hair to vegetation, the oblique glance of the subjects, the lateral posture, the forward inclination of the bust and, last but not least, the wide neckline evoking a subtle sense of eroticism, as if to distinctly contrast with the previous, frontal, so hieratic, spiritual, yet questioning icon.
The spirit of the twentieth century avant-garde is also well represented by references to Mondrian (fig. 5) in which the split of objects into geometric shapes, reduced on the two-dimensional surface, leaves only to colour the role of a compositional distinction. The assimilation to Delaunay of another work (fig. 6) is more enigmatic as we can outline a common figurative principle based on the curved, involute and yet sharp line, which is typical of Art Deco, and on overlapping of geometries that rules the colour changing.
The case of Tor Marancia is therefore perfect to show

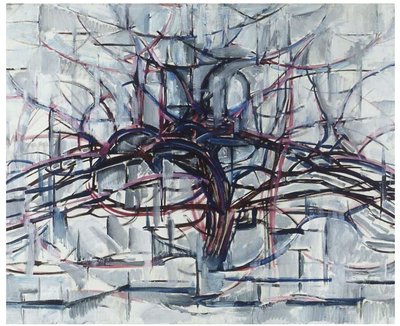






IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 3. Jerico, *Distanza uomo natura*, 2015, acrilico e spray su muro (a sinistra). Michelangelo Buonarroti, *Creazione di Adamo* (particolare), 1511 (al centro). Vincent Van Gogh, *Fiori di mandorlo* (particolare), 1890 (a destra) | *Jerico*, Man nature gap, *2015 (on the left). Michelangelo Buonarroti*, Creation of Adam *(detail), 1511 (on the center). Vincent Van Gogh*, Almond blossom *(detail), 1890 (on the right).*

A DESTRA | *ON THE RIGHT:*
Fig. 4. Diamond, *Hic sunt adamantes*, 2015, acrilico e spray su muro (a sinistra). Alphonse Mucha, *Les Heures du Jour* (particolare), 1899 (al centro). Alphonse Mucha, *Été* da *les quatre saisons*, 1896 (a destra) | *Diamond*, Hic sunt adamantes, *2015, acrylics and spraycan on wall (on the left). Alphonse Mucha*, The Times of the Day *(detail), 1899 (on the center). Alphonse Mucha*, Summer, *from* The four seasons, *1896 (on the right).*



IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 5. Moneyless, *Il vento*, 2015, acrilico e spray su muro (a sinistra). Piet Mondriaan, *Albero orizzontale* (particolare), 1911, olio su tela (a destra) | *Moneyless*, The wind, *2015, acrylics and spraycan on wall (on the left). Piet Mondriaan*, Horizontal Tree *(detail), 1911, oil on canvas (on the right).*

A SINISTRA | *ON THE LEFT:*
Fig. 6. Reka, *Natura morta*, 2015, acrilico e spray su muro (a sinistra). Robert Delaunay, *Ritmo n° 1*, decorazione per il salone delle Tuileries, 1938 (a destra) | *Reka*, Still life, *2015, acrylics and spraycan on wall (on the left). Robert Delaunay*, Rhythm n° 1, *decoration for the Tuileries Hall, 1938 (on the right).*

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 7. Elia, opera nel sottopasso della stazione di Greco-Milano, (a sinistra). Pisanello, prima medaglia di Lionello d'Este, 1441-1443 (a destra) | *Elia, work in the under pass of Greco-Milano station (on the left). Pisanello, first medal of Lionello d'Este, 1441-1443 (on the right).*

IN ALTO A PAG. 403 | *ON TOP ON PAGE 403:*
Fig. 8. Boris Veliz, opera in via Watteau 7 (a sinistra). Filippo Mazzola, *Cristo benedicente* (particolare), 1504 (al centro). Scuola dell'Orcagna, *Cristo benedicente e San Pietro* (particolare), 1350-1400 (a destra) | *Boris Veliz, work in via Watteau 7 (on the left). Filippo Mazzola,* Blessing Christ *(detail)1504 (on the center). School of Orcagna,* Blessing Christ and Saint Peter *(detail), 1350-1400 (on the right).*

IN BASSO A PAG. 403 | *BELOW ON PAGE 403:*
Fig. 9. Autore sconosciuto, opera in via Diomede (particolare) (a sinistra). Leonardo, *Ritratto di Cecilia Gallerani*, 1488-90 (a destra) | *Unknown author, work in via Diomede (detail), (on the left). Leonardo,* Portait of Cecilia Gallerani, *1488-90 (on the right).*

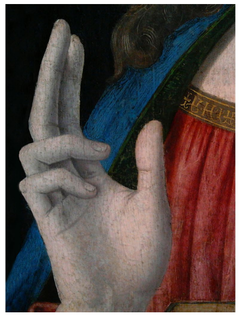
[32] Coppetti, B. (2015), p. 1069.

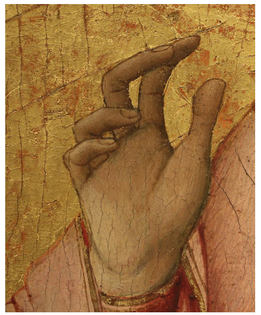
[33] Mantovani, A.P. (2020).

cui si può intravvedere un principio figurativo comune basato sulla linea curva e involuta, ma secca, ormai tipica dell'*Art Déco*, e sulla sovrapposizione delle geometrie che regola il cambio di colore.
Il caso di Tor Marancia è quindi esemplare nel mostrare come, nella reinterpretazione della Street Art, tra capolavori e altre espressioni artistiche, arrivando fino all'illustrazione d'autore, possano nascere ibridazioni iconiche a volte esplicite a volte sfumate e come tutti questi riferimenti emergano come un fiume carsico non appena dei muri risultino disponibili.
Milano, a differenza di Roma, non può vantare una tale organica concentrazione spaziale di esperienze ma sono comunque rintracciabili significativi esempi distribuiti in maniera discontinua in tutta la città. Per questo motivo è forse più corretto seguire una presentazione secondo la cronologia storica, non tanto delle opere (la cui collocazione temporale inevitabilmente sfugge), quanto dei riferimenti con cui queste si possono confrontare. In maniera complementare con l'approccio spaziale seguito nel caso precedente, l'ottica temporale

how, through the interpretation by Street Art, sometimes explicit sometimes blurred iconic hybridizations between masterpieces and other artistic expressions, up to authorial illustration, can be born and how all those references can come to light, like a karstic river, as soon as some walls are available. Milan, unlike Rome, does not have such an organic spatial concentration of works, but nonetheless outstanding examples can be traced on discontinuous paths throughout the city. For this reason it is perhaps more correct to outline a presentation following the historical chronology not of the street artworks (whose creation date is often unknown) but rather of the references with which to compare them. In a complementary way with the spatial approach followed in the previous case, a temporal perspective can so reveal noteworthy figurative experiments and, at the same time, show an overview of almost all history of art through masterpieces revisited by street artists.
A very popular subject also in other European cities such as the multiple face reappears, for example, inside an ordinary station underpass as a modern *trifrons* (fig. 7) calling up an iconographic theme that has been found since the Middle Ages, both in sculpture and painting, probably to represent the mystery of the Trinity.
Some other references from religious iconography are transfigured with provocative intentions such as the blessing hand of Christ that comes out from what looks like a blood lake (fig. 8). It is no coincidence that the work is located close to the Leoncavallo autonomous social centre. This self-managed public space is open to everyone and has always been a thorn in the side of the municipal administration which, in 1994, forced it to move just to via Watteau from where young people have continued to take up the challenge of Street Art by trying to make it also a tool of political struggle.
A significant case is then the area of via Diomede and via Caprilli. The closest neighbourhood is QT8, an avant-garde experimental district built in the aftermath of the Second World War on the initiative of Piero Bottoni. Although the original project was designed with great attention, this part of the city risks being, nowadays, only a residential enclave in search of identity with phenomena of abandonment, defined as

può quindi mostrare interessanti esperimenti figurativi e allo stesso tempo accompagnare una ricapitolazione di quasi tutta la storia dell'arte per capolavori rivisitati dagli artisti di strada.
Un soggetto molto quotato anche in altre città europee come il volto multiplo ricompare per esempio in un semplice sottopasso di stazione quale moderno *trifrons* (fig.7) chiamando in causa un tema iconografico che si trova già dal medioevo, sia in scultura in che pittura, verosimilmente per rappresentare il mistero della Trinità.
Altri riferimenti dell'iconografia religiosa vengono trasfigurati con intenti provocatori come la mano benedicente di Cristo che emerge da quello che pare essere un lago di sangue (fig. 8). Non a caso l'opera si colloca nei pressi del centro sociale Leoncavallo. Questo luogo di aggregazione autogestito e aperto a tutti è sempre stato una spina nel fianco dell'amministrazione comunale che, nel 1994, ne ha imposto il trasferimento proprio in via Watteau da dove i giovani hanno continuato a raccogliere la sfida della Street Art cercando di farne anche uno strumento di lotta politica.
Un caso particolare è poi quello di via Diomede e via Caprilli. Il quartiere più prossimo a quest'area è il QT8, un insediamento sperimentale d'avanguardia realizzato all'indomani della seconda guerra mondiale su iniziativa di Piero Bottoni. Nonostante la cura a suo tempo riversata nel progetto quest'area rischia di rimanere, al giorno d'oggi, solo un'enclave residenziale in cerca di un'identità con fenomeni d'abbandono definiti come 'dismesso d'autore'[32] e in attesa di proposte progettuali.
A margine del quartiere tuttavia ha avuto luogo, proprio in queste strade, una straordinaria impresa collettiva proposta da Stradedarts Urban Gallery[33] con il patrocinio del comune di Milano. In questa occasione 500 street artists hanno voluto celebrare nel 2019 il cinquecentesimo anniversario della morte di Leonardo. Ovviamente i riferimenti vinciani sono stati quasi obbligati (fig. 9).
Sarebbe superfluo sottolineare come questo evento sia stato in grado di attivare, con un'opera corale su un muro





"authorial disused"[32] and waiting for project proposals. On the neighbourhood borders, however, an extraordinary collective enterprise, proposed by Stradedarts Urban Gallery[33] under the patronage of Milan municipality, took place just in those streets. On this occasion 500 street artists wanted to celebrate the 500th anniversary of Leonardo's death in 2019.
Obviously Da Vinci's references were almost obligatory (fig. 9). As might be expected, such event was able to activate, with a choral work on a five kilometres wall, within a few days and in a self-managed way, skills and knowledge that the artists could take out by history and tradition. In other places, other murals display a complex accumulation of references that, at first glance, could be overlooked as a mere amount of meaningless and gratuitously monstrous figures (fig. 10).
However, if we pay attention to the compositional framework, we can notice the same free dispositions as in *bottega* sheets, so crowded with geometries and figures of all kinds, which were typical, first in the Middle Ages and then in the Renaissance, of the personal study repertoires of artists such as Villard d'Honnecourt or Leonardo.
But at an even closer look clear resonances stand out from Michelangelo (fig. 11) who proves to be still 'the school of the world' as Cellini would say. While other monsters come out from Mathias Grünewald (fig. 12) and from the German expressionist tradition, which recursively emerges over the centuries from beyond the Alps.
Michelangelo, thanks to the legacy of his anatomical studies, actually stands out as a basic reference that can be overturned into a monstrous shape (fig. 13), yet still recognizable. The Florentine master, inspired by the Belvedere Torso, placed his figures of 'Ignudi' with their muscular tension in correspondence with the painted architectural members to mark ,with greater force, the sequence of the scenes in the Sistine chapel. In the same way, an unknown street artist portrayed his personal monster almost as a telamon supporting the protruding counterfort of the railway, the modern cathedral of commuters. It is significant that the works reproduced here are located along via Pontano, a neglected street connecting with via Padova, which has become notorious for its concentration

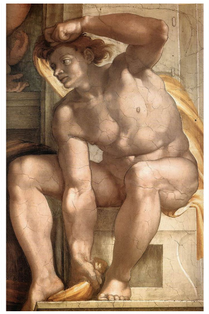
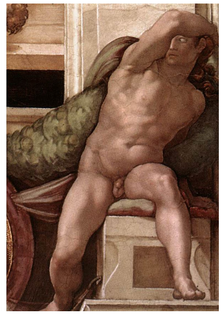
di confine di cinque chilometri, in pochi giorni e in sostanziale autogestione, abilità e conoscenze che gli artisti hanno saputo trarre dalla storia e della tradizione.
In altri luoghi, altre opere mostrano una complessa costipazione di riferimenti che a prima vista potrebbe essere derubricata ad una banale addizione di figure senza senso e gratuitamente mostruose (fig. 10).
Se però si pone attenzione al quadro compositivo si possono riconoscere le stesse disposizioni libere dei fogli di bottega affollati di geometrie e di figure di ogni tipo, che caratterizzavano i repertori personali di studio di artisti prima del Medioevo e poi del Rinascimento come Villard d'Honnecourt o Leonardo.
Ma ad una disamina ancor più puntuale emergono chiare risonanze da Michelangelo (fig. 11) che dimostra di essere così ancora 'la scuola del mondo' come direbbe Cellini.
Mentre altri mostri riaffiorano da Mathias Grünewald (fig. 12) e dalla tradizione espressionista tedesca che ritorna nei secoli con ricorrenza da oltre le Alpi.
Michelangelo in effetti, grazie all'eredità dei suoi studi anatomici, emerge quale riferimento fondamentale che

of immigrants and integration problems. Very close people can actually see a building that has long been considered a 'pillbox' hosting drug peddlers, illegal activity, and prostitution. So much so that it has been labelled among public opinion and in the press as a 'black hole' around which delinquency gravitates. In the past, ethnic clashes, crime news and irregular tenancies led to repressive actions that branded this area as unsafe, despite a good number of citizens associations and voluntary organizations struggling to communicate something new and positive outside.
Perhaps to ease the tension that this area brings with it, in other cases the mannerist model is more simply recovered and narrated with irony (fig. 14).
References to great masters are not always easy to detect. In some cases however, paying more attention, baroque influences emerge in the form of an impetuous wind heaping falling bodies (fig. 15) giving a whole new meaning to the seventeenth-century sense of space that Giuliano Briganti defined as a picturesque vision "of man in nature, that is, shapes immersed and almost sucked by the whirlwind of space [...] a restless and meteorological brightness that includes forms by

IN ALTO A PAG. 404 | *ON TOP ON PAGE 404:*
Fig. 10. Autore sconosciuto (Virne?), Opera in via Pontano | *Unknown author (Virne?), Work in via Pontano.*

IN BASSO A PAG. 404 | *BELOW ON PAGE 404:*
Fig. 11. Autore sconosciuto (Virne?), opera in via Pontano (particolare) (a sinistra). Michelangelo, *Giudizio Universale* (particolare), 1535-1541 (a destra) | *Unknown author (Virne?), work in via Pontano (detail) (on the left). Michelangelo,* The Last Judgment *(detail), 1535-1541 (on the right).*

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 12. Autore sconosciuto (Virne?), opera in via Pontano (particolare) (a sinistra). Matthias Grünewald, *Tentazione di San Antonio* (Particolare), politico di Issenheim, 1512-1516 (a destra) | *Unknown author (Virne?), work in via Pontano (detail) (on the left). Matthias Grünewald, Temptation of Saint Anthony (detail), altarpiece of Issenheim, 1512-1516 (on the right).*

può anche essere stravolto nel mostruoso (fig. 13) pur rimanendo riconoscibile. Il maestro fiorentino, ispirandosi al Torso del Belvedere, ha posto le figure degli 'Ignudi' con la loro tensione muscolare in corrispondenza delle membrature architettoniche dipinte per scandire con maggior forza la successione delle scene della Sistina. Allo stesso modo, un ignoto street artist ha raffigurato il proprio mostro personale quasi nelle forme di un telamone che sorregge il contrafforte in aggetto della ferrovia, la moderna cattedrale dei pendolari. È significativo che le opere qui riprodotte si trovino lungo via Pontano, una strada dimessa in connessione con via Padova, questa divenuta famosa per la concentrazione di immigrati e i problemi di integrazione. Molto vicino rimane infatti uno stabile che a lungo è stato ritenuto un 'fortino' dello spaccio, dell'abusivismo e della prostituzione tanto da essere etichettato nell'opinione pubblica e sulla stampa come un 'buco nero' attorno al quale gravita la delinquenza. In passato scontri etnici, fatti di cronaca e affitti irregolari hanno portato ad interventi repressivi che hanno marchiato questo luogo come rischioso nonostante un buon numero di associazioni di cittadini e di volontari che faticano a comunicare all'esterno qualcosa di nuovo e positivo. È forse per alleggerire la tensione che questa zona si porta dietro che in altri casi il modello manierista viene più semplicemente raccolto e narrato con ironia (fig. 14).

assimilating, so to speak, matter, dissolving in the atmosphere any reluctant plasticity [...] and then, above all, the movement of things; perturbation of skies''[34].

Other times correspondences are more ambiguous and indirect as it can be seen in certain physiognomic deformations that seem to allude to the German New Objectivity (fig. 16).

In this mural by SeaCreative, amazing similarities can be noted with a picture of 1920 by Scholz. Actually, they both show almost the same ''form of grotesque figuration overflowing with the Dada spirit'' combined with a ''fantastic visionary''[35] side.

Finally, perhaps the most striking work is one of Blu's three murals left in the city (fig. 17) just on the entrance wall of the Contemporary Art Pavilion.

In this case the visual short circuit between the modern Milanese jet-set that hides addictions or perversions and the wealthy Berlin capitalists who delight in alcohol and sex while the workers have to go to the factory in the first light of dawn makes the social denunciation even fiercer and more incisive against a city often ungrateful to those who contribute to its flaunted success.

IN ALTO A SINISTRA | *ON TOP ON THE LEFT*:
Fig. 13. Autore sconosciuto, opera in via Pontano (a sinistra), Michelangelo, *Ignudi*, Cappella Sistina, 1508-1512 (a destra) | *Unknown author, work in via Pontano (on the left). Michelangelo,* Ignudi, *Sistine Chapel, 1508-1512 (on the right).*

IN ALTO A DESTRA | *ON TOP ON THE RIGHT*:
Fig. 14. Shesko & Sirius, opera in via Pontano (a sinistra). Michelangelo, *Sibilla delfica*, Cappella Sistina, 1506-1512 (a destra) | *Shesko & Sirius, work in via Pontano, (on the left). Michelangelo,* Delphic Sibyl, *Sistine Chapel, 1508-1512 (on the right).*

A PAG. 407 | *ON PAGE 407*:
Fig. 15. Zed, opera in via Watteau 7 (in alto). Peter Paul Rubens, *La caduta dei dannati* (particolare), 1614-1618, schizzo preparatorio (in basso) | *Zed, work in via Watteau 7, (on top). Peter Paul Rubens,* The Fall of the Damned *(detail), 1614-1618, preparatory sketch (on bottom).*

A PAG. 408 | *ON PAGE 408*:
Fig. 16. SeaCreative, opera in via Watteau 7 (ora cancellato) (in alto). Georg Scholz, *Industriebauern* (Agricoltori industriali), 1920 (in basso) | *SeaCreative, work in via Watteau 7 (now deleted) (on top). Georg Scholz,* Industriebauern *(Industrial farmers), 1920 (on bottom).*

[34] Briganti, G. (1982), p. 33.

[35] Negri, A. (2007), p. 35.

Conclusioni: un'arte di immagini clandestine per la città e il ruolo della tradizione figurativa

In chiusura di questa breve galleria urbana molti altri esempi potrebbero essere suggeriti dato che le opere di Street Art nascono e muoiono spesso avvicendandosi le une sulle altre. Quello che però dovrebbe essere emerso è come questo fenomeno non possa essere sempre derubricato a semplice rivolta fine a se stessa né ad un'espressione inconsapevole di istinti sociali o persino a psicologie problematiche represse ma andrebbe meglio interpretato come un progetto di comunicazione e coinvolgimento tra artisti e città fondato anche su una vitalità profondamente sentita e assimilata della figurazione storica.

Tuttavia è ancora lecito chiedersi che senso dare a queste immagini che fioriscono più o meno sporadicamente nel tessuto urbano. Cosa dicono in definitiva dello spazio cittadino e qual è il senso della loro provocazione per la città e gli abitanti che vogliono raffigurare e a cui vogliono rivolgersi?

Come già affermato, quando la società europea si coagula intorno allo stato moderno e burocratico inizia a diradarsi la ricorrenza della città dipinta. Michel De Certeau ha notato giustamente come lo spazio urbano da questa data non venga più visto come un luogo percorso da corpi ma come un testo osservato da un occhio divino in grado di elevarsi al cielo e che pare riflettere l'«esaltazione di una pulsione scopica e gnostica»[36]. Sempre De Certeau nota che nel XVI secolo «La volontà di vedere la città ha preceduto i mezzi per soddisfarla»[37]. In effetti le pur magnifiche visioni a volo d'uccello di una città come la Venezia di Jacopo de' Barbari possono abbracciare il panorama urbano da un punto di vista che, nella realtà, nessuno avrebbe mai potuto sperimentare. Questa è la città-concetto[38] o la città-panorama che diviene un simulacro teorico purificato dalle pratiche umane, una città cioè ridotta ad un suo contenuto geometrico e, in ultima istanza, anonimo. Si tratta di un contenuto tuttavia stabile che può essere pianificato e gestito univocamente sotto la luce implacabile di un controllo che esclude zone d'ombra e ambiguità.

In questo contesto le pratiche umane cercano di sopravvivere insinuandosi anche in maniera illegittima tra i varchi del controllo e della sorveglianza[39] e si contrappongono ai dispositivi che operano per disciplinarle. Sono però queste pratiche, come segnare i muri, che rendono poetico e creativo lo spazio e possono scuotere una città che, in definitiva tende a degradarsi in uno strumento repressivo.

Allo stesso modo l'avversione che spesso si è avuta in passato, e che si ha tutt'ora, nei confronti della Street Art e degli urban graffiti può essere letta come il frutto finale di un processo di lunga data che per Richard Sennett ha portato nella civiltà occidentale all'erosione di significato della sfera pubblica[40] per lasciare all'intimità domestica il pieno dominio dell'espressione personale. Nella città erede della borghesia e della secolarizzazione i rapporti sociali devono essere improntati ad una correttezza formale e impersonale che non può far trasparire la soggettività tanto che la vita interiore si deve quindi mascherare in pubblico attraverso le buone maniere e i rituali di cortesia[41]. Il risultato è un ripiegamento della vita intima all'interno della famiglia quale rifugio ideale[42] a scapito di un'esposizione pubblica.

Baumann ha sottolineato come questa 'buona creanza' significhi in primo luogo conformare spazi "che la gente possa condividere in qualità di persone pubbliche: senza essere spinti, pressati o indotti a togliere la propria maschera e «lasciarsi andare», «esprimersi», mostrare i propri veri sentimenti, confessare intimi pensieri, sogni e timori"[43]. È chiaro che l'arte di strada con la sua carica espressiva e il suo spirito spesso provocatorio mal si concilia con luoghi che dovrebbero restare civilmente indenni da emozioni forti in grado di compromettere un delicato equilibrio difficilmente raggiunto.

Alcuni precedenti storici confermano questa interpretazione. Tutti e tre i grandi maestri del Muralismo messicano hanno realizzato opere negli Stati Uniti ma il

Conclusions: an art of clandestine images for the city and the role of representational tradition

At the end of this short urban gallery many other examples could be given, since street artworks are born and die often alternating one after the other. But what should have emerged is how such phenomenon cannot always be reduced to a simple revolt for its own sake nor to an unconscious expression of social instincts or even to repressed psychological problems; rather it should be better conceived as a communication and involvement project between artists and city also based on a deeply felt and embodied vitality of historical figuration.

However, it is still legitimate to ask ourselves what sense to give such images flourishing more or less sporadically in the urban fabric. What do they ultimately say about urban space and what is the sense of their provocation for the city and the citizenship they want to portray and to whom they want to speak?

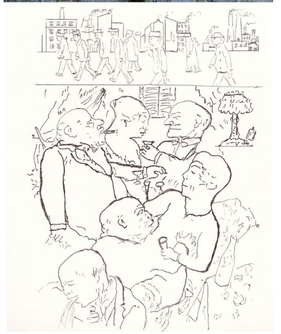
As above stated, when European society coagulates around the modern and bureaucratic state, the recurrence of the painted city begins to reduce. Michel De Certeau has rightly noted how the urban space from this date is no longer seen as a place traversed by bodies but as a text observed by a divine eye that can rise to the sky and seems to reflect the "exaltation of a scopic and gnostic drive"[36]. Again De Certeau also notes that in the sixteenth century "The desire to see the city preceded the means to satisfy it"[37]. The magnificent bird's-eye visions of a city like Jacopo de 'Barbari's Venice can indeed embrace the urban landscape from a point of view that, in fact, no one could ever experience. This is the concept-city[38] or the panorama-city, which becomes a theoretical simulacrum, purified by human practices: a city reduced to its geometric and, basically, anonymous content. It is, however, a stable content that can be planned and univocally managed under the relentless light of a control excluding areas of shadow and ambiguity.

In this context, human practices try to survive, even illegitimately, by creeping through the gaps of control and surveillance[39] and oppose the *dispositifs* that work to regulate them. However, it is those practices, such as marking walls, that make the space poetic and creative and can shake a city that, ultimately, tends to degrade into a repressive tool.

In the same way the aversion that has often risen, and still rises, against Street Art and urban graffiti can be read as the final result of a long-standing process that, for Richard Sennett, has led, in western civilization, to an erosion of the public sphere[40] leaving the full domain of personal expression to domestic intimacy. In the city heir of bourgeoisie and secularization, social relations must be consistent with a formal and impersonal politeness that cannot reveal subjectivity so that interior life must be masked in public through good manners and courtesy rituals[41]. The outcome is a retreat of intimate life inside the family as an ideal shelter[42] at the expense of a public exposure.

Baumann underlined how such 'civility' means, first of all, providing spaces "which people may share as public *personae:* without being nudged, pressed or cajoled to take off their masks and «let themselves go», «express themselves», confess their inner feelings and put on display their intimate thoughts, dreams and worries"[43]. It is clear that Street Art, with its expressive charge and its often thought-provoking spirit, does not fit too much in places that should remain civilly free from strong emotions and from their power to compromise a delicate and hardly-achieved balance.

Some historical precedents confirm this interpretation. Each of the three great masters of Mexican Muralism created works in the United States, but the message that some of those paintings provocatively conveyed was in fact too disturbing for a social and economic system that wanted to compact society more than a revolution. The complacency of Rockefeller family, that had commissioned Diego Rivera the work 'Man at the crossroads' for the famous building on the fifth street, vanished when Lenin could be seen there. This was enough to decree its destruction[44]. In the same way Orozco lost the funds for his work 'Table of Universal Brotherhood' at the New School of Social Research[45], as he portrayed Gandhi, Lenin, a Zionist, a French philosopher and a series of non-European peoples, until his work, at the height of the McCarthy era, was covered with a veil.



IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 17. Blu e Ericailcane, *Cocaine party* (particolare), facciata del Padiglione d'Arte Contemporanea (Pac), Milano, 2008 (in alto). Romanato Ezio, Disegno a mano di che riproduce l'opera *Früh um 5 Uhr!*, da *Im Schatten* di Georg Grosz, 1921 (in basso) | *Blu and Ericailcane, Cocaine party (detail), front of the Pavilion of Contemporary Art (Pac) in Milan, 2008 (on top). Romanato Ezio, Hand drawing by reproducing the work* Früh um 5 Uhr!, *from* Im Schatten *by Georg Grosz, 1921 (on bottom).*

[36] De Certeau, M. (2005), p. 144.

messaggio che alcuni di questi lavori provocatoriamente veicolavano era in effetti troppo disturbante per un sistema sociale ed economico che voleva il compattamento della società più che la rivoluzione. Il compiacimento della famiglia Rockefeller, che aveva commissionato a Diego Rivera l'opera 'L'Uomo nel crocevia dei cammini' per il famoso edificio sulla quinta strada, svanì quando vi si poté vedere rappresentato Lenin. Questo bastò a decretarne la distruzione[44]. Allo stesso modo Orozco perse i finanziamenti per la sua opera 'Rivoluzione e fratellanza universale' alla *New School of Social Research*[45], dal momento che vi ritrasse Gandhi, Lenin, un sionista, un filosofo francese e una serie di popoli extraeuropei, finché il suo lavoro, al culmine dell'epoca maccartista, fu coperto con un velo. Ma l'opera più incompatibile con la città capitalista va trovata forse nel grande murales di Siqueiros a Los Angeles, *Tropical America*[46]. Siqueiros, dopo aver visto lo sfruttamento dei braccianti messicani immigrati, ritrasse sul un muro esterno di un edificio una crocifissione che mostrava nei panni di Cristo un indio martirizzato, sovrasto dall'aquila statunitense. L'opera fu dunque coperta e tale rimase per quarant'anni.

Dunque quali sono i luoghi urbani meglio disposti ad accogliere la Street Art? Difficilmente possono essere i non-luoghi di Augé[47]. Non va dimenticato infatti che i non-luoghi, con i loro caratteri distintivi quali mancanza di identità, di relazioni e di storicità, sono il frutto della surmodernità che necessita di questi strumenti spaziali per gestire l'eccesso di flussi globali di beni e persone. Sono spazi quindi che non si sposerebbero bene con tribù, di per sé anarchiche, di artisti fuori controllo. La Street Art, d'altro canto, non potrebbe tollerare di arricchire questi luoghi del capitalismo avanzato.

La scelta di fare arte fuori dalle gallerie e dai musei costituisce di per sé una dichiarazione di principio chiara per sottrarsi al consumo artistico di massa di una società opulenta[48] come testimoniano alcuni murales di forte impronta critica (fig. 18).

Almeno nel caso di Milano un esame dei luoghi scelti dagli street artists conferma che gli spazi elettivi sono

But the artwork probably most conflicting with the capitalist city can be found in the large mural by Siqueiros in Los Angeles, *Tropical America*[46]. Siqueiros, after seeing the exploitation of immigrant Mexican labourers, portrayed on the external wall of a building a crucifixion that showed a martyred Indian as Christ, dominated by the American eagle. The work was therefore covered and so remained for forty years.

Therefore, what urban places are best suitable for Street Art? They can hardly be the non-places of Augé[47]. Actually, it should not be forgotten that non-places, with their distinctive features such as lack of identity, of relations, and of history, are the result of *supermodernity* that needs those spatial tools to manage the excess of global flows of goods and people. They are so spaces that are incompatible with basically anarchist tribes of unruly artists. Street Art, on the other hand, could not tolerate enriching the places of advanced capitalism. The choice to make art outside galleries and museums is a clear declaration of principle to refuse the mass art consumption of an opulent society[48] as evidenced by some murals with a strong critical message (fig. 18).

At least in the case of Milan, a survey on the places chosen by street artists confirms that the eligible locations are definitely other spaces. Apart from some interventions in Isola and Porta Genova districts a considerable density of works can be found along the narrow and almost neglected via Pontano at the edge of the railway as well as in via Diomede and Caprilli, by the side of the outer wall of the hippodrome, north west of the city centre. Many of the previous street works, taken as examples, are precisely gathered on publicly-owned walls of those areas. These places can be defined as 'empty spaces' in the sense that Kociatkiewicz and Kostera gave them, that is, places that are not visible to the majority of people who pass through them[49]. They are spaces that no one wants and that no one feels the need to use, since they are secondary and marginal places supporting more important buildings or structures. Baumann classifies them on the basis of the 'redundancy of interaction' that typifies them as they remove (even more

[37] Ibidem.
[38] Ivi, p. 146.
[39] Ivi, p. 149.
[40] Sennett, R. (1982), pp. 3-7.
[41] Ivi, p. 15.
[42] Ivi, p. 19.
[43] Zygmunt, B. (2002), p. 105.
[44] Apel, D. (1999).
[45] Reed, A. (1956).
[46] Goldman, S. (1974).
[47] Augé, M. (2008).
[48] Toffler, A. (1973).

decisamente altri. A parte interventi nei quartieri Isola e Porta Genova una notevole densità di lavori si riscontra lungo la stretta e quasi dimenticata via Pontano sul bordo della ferrovia oltreché nelle vie Diomede e Caprilli che si estendono a lato del muro esterno dell'ippodromo a nord ovest del centro della città. Molti degli esempi sopra riportati sono per l'appunto raccolti da muri di proprietà pubblica di queste zone. Questi luoghi posso essere definiti 'luoghi vuoti' nell'accezione che ne hanno dato Kociatkiewicz e Kostera ossia di luoghi non visibili alla maggioranza delle persone che li attraversa[49]. Sono spazi che nessuno desidera e che nessuno sente di dover utilizzare in quanto luoghi accessori e di risulta a corredo di realizzazioni di maggior importanza. Baumann li classifica in base alla 'irrilevanza della relazione' che li caratterizza poiché eliminano (ancor più dei non-luoghi) ogni invito a incontri significativi[50]. Solo in questi interstizi urbani, che formano una sorta di scarto di lavorazione dentro la città e che non possono attrarre corpi o sguardi, le energie dirompenti degli artisti di strada possono manifestarsi appieno. Via Diomede e via Caprilli sono forse l'unico spazio che le istituzioni potevano concedere: un luogo fino ad allora 'vuoto' e senza significato. Da questo punto di vista l'esperienza di Tor Marancia emerge ancor più come uno straordinario caso in controtendenza di collaborazione partecipata fondata su una relazione tra abitanti, artisti e opere.

Anche se il termine relazione può sembrare eccessivo il tema del legame, a volte voluto e attentamente studiato, tra la Street Art e l'osservatore merita qualche considerazione in quanto il soggetto ritratto, pur non mancando esempi astratti o concettuali, è spesso di tipo figurativo. Anche dietro le deformazioni, gli sfiguramenti, le assurdità proporzionali e le incongruenze la figura umana mantiene una carica emotiva di forte impatto sull'osservatore. Questo non tanto per quello che già sosteneva Merleau-Ponty sul corpo personale che è naturalmente conformato «...a percepire il corpo dell'altro [poiché] esso vi trova come un prolungamento miracoloso delle

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 18. ShineRoyal, Opera in via Pontano | *ShineRoyal, Work in via Pontano.*

than non-places) any invitation to meaningful encounters[50]. Only in such urban interstices, which form a sort of processing waste within the city and cannot attract people or glances, the disruptive energies, sometimes disruptive, of street artists can flourish. Via Diomede and via Caprilli are perhaps the only space that public authorities could offer: a space that was, until then, 'empty' and meaningless. From this point of view Tor Marancia experience stands out even better against the current trend as an extraordinary opportunity promoting a participatory collaboration based on a relationship between people, artists, and their works.

Although the term relationship may seem excessive, the issue of the connection, sometimes desired and carefully studied, between Street Art and observers deserves some considerations as the portrayed subject, although not missing

[49] Kociatkiewicz, J., Kostera, M. (1999).
[50] Baumann, Z. (2002), p. 116.

sue proprie intenzioni, una maniera familiare di trattare il mondo»[51] quanto perché, a maggior ragione nella rappresentazione figurativa, come sostiene Mitchell, diventa evidente quella forma di interrogazione, provocatoria e a volte disturbante, che le immagini propongono quando paiono quasi volere qualcosa da noi[52].
Questo è appunto il senso che le opere d'arte del passato possono dare alla Street Art. Lo sguardo fisso di un'icona russa, gli occhi multipli di una moderna trinità del sottosuolo, la mano di un Salvatore dissanguato che chiede la parola, la pupilla atterrita di un dannato che affiora dal cemento, la fronte aggrottata di un mostro tentatore, un 'ignudo' post-atomico che minaccia di far crollare i binari, una famiglia travolta forse dal fallimento della propria storia, un nanerottolo deforme che mostra spaventato il bianco degli occhi etc… sono tutti personaggi quasi vivi che sembrano interrogare i cittadini e scuoterne la maschera di 'buona creanza'.
Infine, se si considera la questione dal punto di vista complementare degli street artists, si può provare a costruire in parallelo un'interpretazione etno-antropologica del loro operare. Da momento che l'etnologia si è ormai aperta anche alla metropoli contemporanea[53] non è del tutto assurdo sostenere che il comportamento degli artisti che dipingono i muri della loro città sia in qualche modo assimilabile all'attività dei *bricoleurs*[54] che operano con quello che è a loro disposizione riassemblandolo e ricombinandolo. Se sono disponibili dei muri spogli di edifici abbandonati si usano quelli. Se i colori più a buon mercato escono dalle bombolette spray ebbene quelle sono la scelta più naturale, magari con il supporto di *stencils,* come fossero dei moderni 'patroni'. Se gli aiuti più vicini che si possono trovare sono gli amici è con essi che può nascere una 'bottega' di strada o meglio una *crew* etc…. Ma soprattutto, se le immagini più familiari derivano dal canone della storia dell'arte non c'è soluzione migliore che trarre ispirazione da quel patrimonio iconico illustre e consolidato per farlo rivivere ogni giorno sui muri della propria città.

abstract or conceptual examples, is often representational. Even behind deformations, disfigurements, absurd proportions and inconsistencies, the human body shape has still an emotional charge with a strong impact on the observer. This is not so much for what Merleau-Ponty already claimed about the personal body which is naturally made "… to perceive the body of another person [since] it discovers in that a miraculous prolongation of its own intentions, a familiar way of dealing with the world"[51] as because, even more so in representational pictures, how Mitchell Claims, it is evident the thought-provoking and sometimes disturbing form of questioning that images propose when they seem almost to want something from us[52].
This is precisely the sense that past artworks can give Street Art. The fixed gaze of a Russian icon, the multiple eyes of a modern underground trinity, the hand of a blood Saviour who asks to speak, the terrified pupil of a damned soul emerging from concrete, the frowning forehead of a tempting monster, a post-atomic 'ignudo' that threatens to collapse the tracks, a family overwhelmed perhaps by the failure of its story, a deformed shrimp who shows frightened the whites of his eyes etc … they are all almost living characters who seem to question citizens and shake the mask of their 'civility'. Finally, if we consider the issue from the complementary point of view of street artists, we can try to build in parallel an ethno-anthropological interpretation of their working. As nowadays ethnology is open also to contemporary metropolis[53] it is not entirely absurd to claim that the behaviour of artists painting their city walls can be interpreted as a work of *bricoleurs*[54] who deal with what is at their disposition by reassembling and recombining it. If bare walls of abandoned buildings are available, those are used. If the cheapest colours come from spray cans, they are the most natural choice, maybe with the support of stencils, as if they were modern *patroni*. If the closest help one can find is given by friends, it is with them that a street *bottega* or rather a 'crew' can be born etc…. But, above all, if the most familiar images come from the canon of art history, there is no better solution than drawing inspiration from that illustrious and consolidated iconic heritage to make them live again every day on the walls of their own cities.

[51] Merleau-Ponty, M. (1965), p. 459.

[52] Mitchell, W.J.T. (2005).

[53] Augé, M. (2017).

[54] Levy-Strauss, C. (1965) pp. 30-31.

Bibliografia – Sitografia
References – Webography

Andaloro, M., Romano, S. (2007). *Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo*. Milano: Jaca Book.

Apel, D. (1999). *Diego Rivera and the Left: The Destruction and Recreation of the Rockefeller Center Mural*. Left History: An Interdisciplinary Journal of Historical Inquiry and Debate 6 n° 1, 1999, pp 57-75.

Augé, M. (2008). *Non luoghi. Introduzione ad un'antropologia della surmodernità*. Milano: Elèuthera. Ed. orig. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Le Seuil, 1992.

Augé, M. (2017). *Un etnologo nel metrò*. Milano: Elèuthera. Ed. orig. *Un ethnologue dans le métro*, Paris: Hachette, 1986.

Baumann, Z. (2002). *Modernità liquida*. Bari: Laterza. Ed. orig. *Liquid Modernity*. Oxford: Polity Press and Blackwell Publishers.

Blanché, U. (2015). Street Art and related terms-discussion and working definition. In *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, Vol. 1, n° 1, Lisbon, pp. 32- 39.

Braudel, F. (2010). *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, vol. II. Torino: Einaudi. Ed orig. La Méditerranée et le monde méditerranéen à l›époque de Philippe II. Paris: Armand Collin, 1949.

Briganti, G. (1982). *Pietro da Cortona o della pittura barocca*. Firenze: Sansoni, 1° ed. 1962.

Negri, A. (2007). *Carne e ferro. La pittura tedesca intorno al 1925*. Milano: Scalpendi.

Castelnuovo, E. (1988). *Luoghi della luna: le facciate affrescate a Trento*. Trento: Temi.

Cellini, B., Davico Bonino, G. (1973). *La vita*. Torino: Einaudi. Ed. Orig. *Vita di Benvenuto di Maestro Giovanni Cellini fiorentino, scritta, per lui medesimo, in Firenze*. Manoscritto, Prima ed. italiana di Cocchi, A., Colonia (?) 1728.

City and Town Population Totals: 2010-2019, (2020). Retrieved August 23, 2020 from https://www.census.gov/data/tables/time-series/demo/popest/2010s-total-cities-and-towns.html

Coppetti, B. (2015). Decoro pubblico e ordine spaziale nel progetto architettonico, urbano e sociale. *Atti della XVIII Conferenza nazionale SIU, Italia (Venezia, 11-13 giugno 2015)*, Roma, Milano: Planum Publisher.

De Certeau, M. (2005). *L'invenzione del quotidiano*, Roma: Edizioni Lavoro. Ed. orig. *L'invention du quotidien. 1 Arts de faire*, Paris: Editions Gallimard, 1990.

Dogheria, D. (2015). *Street art storia e controstoria, tecniche e protagonisti*. Firenze: Giunti.

Fagone, V., Ginex, G., Sparagni, T. (1999). *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, Milano: Mazziotta.

Gastman, R., Neelon, C., Smyrski, A. (2007). *Street World: Urban Art and Culture from Five* Continents. New York: Harry N. Abrams.

Gianquitto, M. (2019). *Graffitismo & street art*. Missaglia (Lc): Bellavite editore.

Goldman, S. (1974). *Siqueiros and Three Early Murals in Los Angeles*. Art Journal, Vol. 33, n° 4 (Summer, 1974), pp. 321-327.

Grand River Creative Corridor-Detroit, (2020). Retrieved August 23, 2020 from https://www.facebook.com/GRCCDETROIT/.

Kociatkiewicz, J., Kostera, M. (1999). The anthropology of empty spaces. In *Qualitative Sociology*, 22, 1. 1999, pp. 37-50.

Levy-Strauss, C. (1965). *Il pensiero selvaggio*. Milano: Il saggiatore. Ed. orig. *La pensée sauvage*, Paris: Plon, 1962.

Longhi, R. (1950). Critica d'arte e buon governo: 1938-1969. In *Opere complete, Vol XIII*. Firenze: Sansoni, 1985. XI.

Mantovani, A.P. (2020), *STRADEDARTS,* Retrieved August 23, 2020 from http://www.stradedarts.it/.

Marling, K.A., 2000. *Wall-To-Wall America: Post Office Murals in the Great Depression.* University of Minnesota Press.

McKinzie Richard, 1973. *The new Deal for artists*. Princeton, Princeton university press, 1973, 213 pp. ISBN 9780691046136.

Merleau-Ponty, M. (1965). *Fenomenologia della percezione*. Milano: Il saggiatore. Ed. orig. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

Mitchell, W. J. T. (2005). *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press.

Negri, A. (2007). *Carne e ferro. La pittura tedesca intorno al 1925.* Milano: Scalpendi.

Nova, A. (2008). Giorgione e Tiziano al Fondaco dei Tedeschi. In Ferino-Pagden, Sylvia *Giorgione entmythisiert.* Wien: Kunsthistorisches Museum Wien, wissenschaftliche Tagung. Turnhout: Brepols Publishers, pp. 71-104.

Pevsner, N. (1982). *Le Accademie d'arte.* Torino: Einaudi. Ed. orig. *Academies of Art, Past and Present. Cambridge:* Cambridge University Press, 1940.

Reed, A. (1956). *Orozco*. New York: Oxford University Press.

Riva, A. (2007). *Street art sweet art: dalla cultura hip hop alla generazione pop up*. Milano: Skira.

Rochefort, D. (1993), *Mexican Muralists. Orozco, Rivera, Siqueiros*. San Francisco: Chronicle Books.

Ruskin, J. (2007). *Le sette lampade dell'architettura*. Milano: Jaca Book. Ed. Orig. *The Seven Lamps of Architecture*. London: Smith, Elder & Co, 1849.

Schwartzman, A. (1985). *Street Art*. New York: Doubleday.

Sennett, R. (1982). *Il declino dell'uomo pubblico, la società intimista.* Milano: Bompiani. Ed. orig. *The Fall of Public Man.* New York: Random House, 1977.

Siqueiros, D. A. (1975). A Declaration of Social, Political and Asthetic Principles. In *Art and Revolution*. Trans. Sylvia Calles. London: Lawrence and Wishart, 1975.

Smith, M. P., Kirkpatrick, L. O. (2015). *Reinventing Detroit. The Politics of Possibility. Comparative Urban and Community Research Series, Volume 11*. New York: Routledge.

Stryker, M., Blanquart, R., (2015). Detroit street art: 35 must-see pieces. *Detroit Free Press,* Aug 24, 2015. Retrieved July 29, 2020 from https://eu.freep.com/story/entertainment/arts/mark-stryker/2015/08/21/detroit-street-art-must-see-pieces/32145547/.

Toffler, A. (1973). *The culture consumers: A study of art and affluence in America*. New York: Random House.

Tostoy, V., Bibikova, I., Cooke, C. (1990). *Street art of the revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-1933*. New York: The Vendome Press.

Villani, L. (2012). *Le borgate del fascismo. Storia urbana, politica e sociale della periferia romana*. Milano: Ledizioni.

Vozza, M. (1999). *Le forme del visibile: filosofia e pittura da Cézanne a Bacon,* Bologna: Edizioni Pendragon.

Wölfflin, H. (1999). *Concetti fondamentali della storia dell'arte*. Vicenza: Neri Pozza. Ed. Orig. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München: Bruckmann, 1915.

Zanardi, B. (2002). *Giotto e Pietro Cavallini: la questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*. Milano: Skira.

Zola, É. (2006). *L'opera,* Milano: Garzanti. Ed. Orig. *L'Œuvre.* Paris: G. Charpentier, 1886.

999contemporary, (2020) Retrieved August 23, 2020 from http://www.999contemporary.com/.

Crediti di immagini

Tutte le fotografie nel testo sono opera di Matteo Giuseppe Romanato, tranne le seguenti per le quali si riportano i relativi crediti:

Figg. 2 (in alto), 3, 4, 5, 6 (a sinistra): concessione di Stefano Antonelli.

Fig. 16 (in alto): foto di Ezio Romanato.

Tutte le riproduzioni di opere d'arte sono di pubblico dominio (reperimento su Wikimedia commons). Di alcune si riportano comunque qui di seguito gli opportuni richiami agli autori che ne hanno concesso l'utilizzo in libera licenza:

Fig. 7 destra: foto di Sailko* Fig. 8 destra: foto di Sailko**.

Per la sola Fig. 17 in basso: copia a mano dall'originale di Ezio Romanato.

* License: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:CdM,_pisanello,_medaglia_di_leonello_d%27este_1441-1443_verso.jpg

** License: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scuola_degli_orcagna,_cristo_benedicente_e_san_pietro,_1350-1400_ca._03_mano.jpg

Image Credits

All the photos in the text are by of Matteo Giuseppe Romanato, except the followings for which the related credits are reported:

Figs. 2 (on top), 3, 4, 5, 6 (on the left): courtesy of Stefano Antonelli

Fig. 16 (on top): photo by Ezio Romanato.

All the images of paintings are of public domain (retrieval on Wikimedia commons). However, some of the appropriate references to the authors who have granted their use under free license are reported below:

Fig. 7 right: photo by Sailko*, Fig. 8 right: photo by Sailko**

Only for Fig. 17 on bottom: hand copy from the original of Ezio Romanato.

* License: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:CdM,_pisanello,_medaglia_di_leonello_d%27este_1441-1443_verso.jpg

** License: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scuola_degli_orcagna,_cristo_benedicente_e_san_pietro,_1350-1400_ca._03_mano.jpg

19 Guerrilla projection: tra marketing, street art e attivismo politico
Guerrilla projection: between marketing, street art and political activism

Daniele Rossi

Abstract
La guerrilla projection, così come il video-mapping è solo uno degli esempi di una vastissima produzione artistica, complessa e multiforme, che si è generata a partire dal combinato disposto delle tecnologie digitali e quelle proiettive, che prende il nome di projection art.
Si tratta di modalità artistiche digitali che si evolvono in nuovi format audiovisivi che dallo schermo di un computer e dalle gallerie d'arte si espandono e si concretizzano su strade, palazzi o fabbriche dismesse, disvelando tutto il loro potenziale espressivo. Lontane dalle dimensioni performative e dai virtuosismi grafici tridimensionali che caratterizzano gli eventi di video-mapping, allestiti con lo scopo di intrattenere il pubblico, le azioni di guerrilla projection, al contrario, non vogliono intrattenere, ma provocare e interferire con lo scenario urbano affidandosi a slogan, hashtag, elementi tipografici o immagini di grande impatto, consegnando ad essi una forte valenza comunicativa. La guerrilla projection si articola in sottocategorie che dipendono principalmente dagli strumenti utilizzati e dai luoghi da hackerare. Laser Tag, light painting, proiettori mobili, sistemi di scansione 3D a basso costo o telecamere ad infrarossi sono solo alcuni degli strumenti utilizzati da artisti, designer della comunicazione o attivisti politici, per rendere pubblico il proprio messaggio.

Abstract
Guerrilla projection, as well as video-mapping, is just one example of a very complex and multiform artistic production called projection art that has been generated from the combination of digital and projection technologies.
Projection art evolves into new audiovisual formats that comes out from a computer screen and art galleries towards streets, or abandoned buildings, revealing all their expressive potential.
Far from the performative dimensions and three-dimensional graphic virtuosities that characterise video-mapping events, set up with the aim of entertaining the public, guerrilla projection actions, on the contrary, do not want to entertain, but to provoke and interfere with the urban scenario relying on slogans, hashtags, typographic elements or images of great impact, giving them a strong communicative value.
Guerrilla projection is divided into subcategories that depend mainly on the tools used and the places to hack. Laser Tag, light painting, mobile projectors, low cost 3D scanning systems, or infrared cameras are just some of the tools used by artists, communication designers or political activists to make their message public.

Parole chiave
Guerrilla projection, projection bombing, laser tag, light painting.

Keywords
Guerrilla projection, projection bombing, laser tag, light painting.

Introduzione

Da sempre i Graffiti sono considerati come il retaggio di una sottocultura che si ribella contro l'autorità. Le 'firme' dei graffitari possono ricoprire le carrozze dei treni, imbrattare i corridoi della metro, decorare vaste superfici urbane di concerto con le autorità o essere esposte come opere d'arte, comparire nelle gallerie d'arte contemporanea, o essere a loro volta vandalizzate da chi protesta contro la *Street Art* 'legale'. Uscire fuori dalla dimensione individuale e cercare di comunicare la propria rabbia in spazi pubblici è stato un passo fondamentale per costruire una dimensione comune in periferie o aree urbane degradate. In questo senso nasce il ruolo del graffitismo come mezzo di espressione politica.

D'altro canto, nel momento in cui tale pratica di ribellione divenne *mainstream*, le stesse firme furono utilizzate come strumento di marketing. In uno dei primi episodi, nel 2001, la IBM lanciò una campagna pubblicitaria a Chicago e San Francisco, coinvolgendo i *writer* nel disegno sui marciapiedi di simboli della pace insieme ad un cuore e al pinguino simbolo del sistema operativo *open source* Linux. L'azione non fu concordata con le autorità, tant'è che alcuni *writer* vennero arrestati per vandalismo mentre la IBM fu costretta a pagare 120.000 dollari di multa.

Se quanto scritto sopra può essere genericamente riassunto nel termine *spray art*, nel momento in cui al dispositivo fisico, sia esso un gessetto o una bomboletta spray, si sostituisce un dispositivo immateriale nella sua manifestazione, quale un fascio di luce, occorre invece parlare di *projection art*. Analogamente a quanto osservato per la *spray art*, anche nel caso della *projection art* si è potuto riscontrare la stessa parabola che ha condotto tale forma espressiva ad essere contemporaneamente arte, strumento di protesta ed espediente di marketing.

La *projection art* racchiude infatti in *sé una vastissima produzione artistica*, complessa e multiforme, che si è generata a partire del combinato disposto delle tecnologie digitali e quelle proiettive. Si tratta di modalità artistiche digitali che si sono evolute in nuovi format audiovisivi e che dallo schermo di un computer e dalle gallerie d'arte si espandono e si concretizzano su strade, palazzi o edifici dismessi, disvelando tutto il loro potenziale espressivo.

Nel maggio del 1999, un'agenzia di marketing londinese organizzò una video proiezione non autorizzata sulla facciata del Palazzo di Westminster per promuovere un sondaggio proposto da una rivista internazionale per eleggere le 100 donne più sexy del pianeta. L'immagine alta circa 20 metri della conduttrice TV Gail Porter divenne subito virale in un periodo in cui i social network non erano ancora così pervasivi (fig. 1).

Si trattò di uno dei primi esempi di *guerrilla projection* per scopi promozionali. Un metodo adottato stabilmente a partire dai primi anni 2000 come tattica di incursione urbana da gruppi di attivisti per lanciare campagne di comunicazione politiche o ambientali. La *guerrilla projection* può essere sinteticamente definita come una strategia persuasiva basata sulla proiezione luminosa di immagini o testi (anche in movimento) fortemente evocativi, su un edificio o altra superficie urbana, senza l'opportuna autorizzazione dell'autorità locale e/o del proprietario dell'edificio.

Nella postfazione all'edizione italiana del volume *Guerrilla Marketing* di Jay Conrad Levinson nel 2007, Michele Sabatini, a proposito di tale strategia, scrive che: «Nel suo DNA troviamo: massima visibilità e notiziabilità, espressività sensazionale, posizionamento dell'immagine, significativo contagio e coinvolgimento del pubblico, forte motivazione, alta memorabilità e approccio proattivo. Strumenti multimediali e iniziative on the road a basso costo e, al tempo stesso, dirompenti e irripetibili. *Disruption*. Stupire con effetti a sorpresa e con novità creative (linguaggi, simboli, azioni) per attrarre l'attenzione, per farsi riconoscere e apprezzare, per relazionare e fidelizzare»[1].

Il termine *guerrilla* ha un'origine ed un riferimento preciso che risale alle tattiche di guerriglia intraprese dai militanti spagnoli contro la milizia napoleonica. Tali gruppi, non potendo disporre di una grossa potenza di fuoco, ma sfruttando al massimo alcuni vantaggi territoriali quali una migliore conoscenza dei campi di battaglia ed un

Introduction

Graffiti has always been considered as the legacy of a subculture that rebels against authority. The 'signatures' of graffiti artists can cover train carriages, smear metro corridors, decorate large urban areas in concert with the authorities or be displayed as works of art, appear in contemporary art galleries, or be vandalized by those who protest against 'legal' street art. Going outside the individual dimension and trying to communicate one's anger in public spaces was a fundamental step to build a common dimension in suburbs or degraded urban areas. In this sense the role of graffiti as a means of political expression was born.

On the other hand, when this practice of rebellion became mainstream, the same signatures were used as a marketing tool. In one of the first episodes, in 2001, IBM launched an advertising campaign in Chicago and San Francisco, involving writers in the sidewalk design of peace symbols along with a heart and penguin symbol of the Linux open source operating system. The action was not agreed with the authorities, so much so that some writers were arrested for vandalism while IBM was forced to pay 120,000 dollars in fines.

If what is written above can be generically summarized in the term spray art, when the physical device, be it a chalk or a spray can, is replaced by an immaterial device in its manifestation, such as a beam of light, we must instead speak of projection art. Similarly to what is observed for spray art, even in the case of projection art could be found the same parable that led this form of expression to be simultaneously art, a means of protest and marketing gimmick.

In fact, projection art contains in itself a vast artistic production, complex and multiform, which has been generated from the combined arrangement of digital and projection technologies. These are digital artistic modes that have evolved into new audiovisual formats and that from a computer screen and art galleries expand and materialize on disused streets, buildings or buildings, revealing all their expressive potential.

In May 1999, a London marketing agency organized an unauthorized video projection on the facade of the Palace of Westminster to promote a poll proposed by an international magazine to elect the 100 sexiest women on the planet. The 20-metre-high image of TV host Gail Porter immediately went viral at a time when social networks were not yet so pervasive (fig. 1).

It was one of the first examples of guerrilla projection for promotional purposes. A method adopted, starting in the early 2000s, as an urban foray tactic by activist groups to launch political or environmental communication campaigns.

Guerrilla projection can be synthetically defined as a persuasive strategy based on the projection of images or texts (even in motion), strongly evocative, on a building or other urban surface, without the appropriate authorization of the local authority and/or the owner of the building.

In the afterword to the Italian edition of the book Guerrilla Marketing by Jay Conrad Levinson in 2005, Michele Sabatini writes about this strategy: "In his DNA we find: maximum visibility and newsworthiness, sensational expressiveness, image positioning, significant contagion and public involvement, strong motivation, high memorability and proactive approach. Multimedia tools and initiatives on the road at low cost and, at the same time, disruptive and unrepeatable. Disruption. Surprise with surprise effects and creative novelties (languages, symbols, actions) to attract attention, to be recognized and appreciated, to relate and build loyalty"[1].

The term guerrilla has a precise origin and reference that goes back to the guerrilla tactics undertaken by Spanish militants against the Napoleonic militia. These groups did not have great firepower, but made the most of certain territorial advantages such as a better knowledge of the battlefields and a solid link with the local population. They therefore fought by maximising the limited resources available. In the contemporary socio-economic situation it is easy to understand the motivations of Guerrilla Marketing, and in general of all tactics of civil disturbance capable of conveying messages not necessarily addressed to commercial areas.

Spatial Augmented Reality

In 1999, Ramesh Raskar coined the term Spatial Augmented Reality (SAR) to describe an augmented reality system in which the term spatial indicates the medium of transmission

[1] Levinson, J.C. (2007), p. 202.

solido legame con la popolazione locale, combatterono ottimizzando al massimo le poche risorse a disposizione. Nella situazione socioeconomica contemporanea è facile comprendere quali possano essere le leve della Guerrilla Marketing, ed in generale di tutte le tattiche di disturbo civile capaci di veicolare messaggi non necessariamente rivolti ad ambiti commerciali.

Spatial Augmented Reality

Nel 1999, Ramesh Raskar conia il termine di Spatial Augmented Reality (SAR), per descrivere un sistema di realtà aumentata in cui il termine *spatial* indica il mezzo di trasmissione e propagazione dei contenuti capaci di 'aumentare' la percezione di ciò che stiamo guardando, senza la necessità di altri strumenti di mediazione ottica quali *smartphone* o *tablet* o *smartglasses*[2].

La Realtà Aumentata Spaziale trova le sue prime stabili applicazioni nei parchi a tema[3] per poi manifestarsi in luoghi pubblici tramite spettacoli meglio conosciuti come video-mapping[4], divenendo in tal modo una nuova modalità per comunicare e valorizzare il patrimonio architettonico. Il video-mapping consente di fare esperienza di realtà aumentata, in assenza di appositi dispositivi per la visione (occhiali o *head mounted display*), attraverso proiezioni video su grandi superfici, capaci di mutare programmaticamente la connotazione architettonica delle stesse, e rendendo partecipe il fruitore della rappresentazione di una figurazione virtuale in uno spazio reale[5]. Osservando in rete i video che vengono pubblicati quotidianamente dalle piattaforme di condivisione si evince una generale tendenza all'utilizzo del video-mapping in ambiti commerciali e specificatamente dedicati al marketing e alla pubblicità.

I contenuti di tali proiezioni possono essere più o meno filologicamente e scientificamente accurati a seconda del pubblico di riferimento e alle finalità dell'evento. Nella maggior parte degli spettacoli che negli ultimi anni stanno popolando le piazze di piccoli e grandi centri urbani, la finalità principale è quella del coinvolgimento emozionale del pubblico/visitatore, che risulta così immerso in una and propagation of content capable of 'increasing' the perception of what we are looking at, without the need for other optical mediation tools such as smartphones or tablets or smartglasses[2].

Spatial Augmented Reality finds its first stable applications in theme parks[3] and then manifests itself in public places in shows better known as video-mapping[4], thus becoming a new way to communicate and enhance the architectural heritage.

Video-mapping makes it possible to experience augmented reality, in the absence of special vision devices (glasses or head mounted display), through video projections on large surfaces, capable of programmatically changing the architectural connotation of the same, and making the user participate in the representation of a virtual figuration in a real space[5].

Observing the videos that are published daily on the web by video sharing platforms, they shows a general trend towards the use of video-mapping in commercial areas and specifically dedicated to marketing and advertising.

The contents of these projections can be more or less philologically and scientifically accurate depending on the target audience and the purpose of the event. In most of the shows that in recent years are populating the squares of small and large urban centers, the main purpose is the emotional involvement of the public/visitor, who is thus immersed in a different time dimension[6]. The list of effects to be used comes from motion graphics (CGI sequences usually depict fragmentations, explosions, particle systems, physical simulation effects and digital clothing), because, due to the ephemeral character of a show, it is necessary to concentrate in a limited time (between 7 and 15 minutes), a series of contents aimed both at pure visual entertainment and at understanding plastic intelligence and the history of the artifact on which it is projected.

A trend found in recent years is to produce shows that include elements of interactivity with the audience. Audiences who usually watch passively and silently (often with their smartphone camera pointed on the illuminated facade) the show, in the same way they watch a fireworks display or a theatrical performance[7]. In this way, the urban scenery takes on the appearance of

A PAG. 421 | *ON PAGE 421*:
Fig. 1. Fotografia della proiezione della presentatrice televisiva inglese Gail Porter sul palazzo di Westminster, a Londra, nel Maggio 1999 | *Projection of the image of the English television presenter Gail Porter on the Palace of Westminster, London, in May 1999.*

[2] Raskar, R., Welch, G., Fuchs, H. (1999).

[3] Dal 2008 la Disney sviluppa alcune attrazioni installate nei grandi parchi a tema avvalendosi dei tecnici e degli scienziati della Disney Research Zürich in Svizzera. DRZ fa parte della rete di laboratori di ricerca fondata da Disney per collaborare strettamente con istituzioni accademiche come la Carnegie Mellon University e lo Swiss Federal Institute of Technology of Zürich. | *Since 2008, Disney develops some attractions installed in the great theme parks, making use of the technicians and scientists of the Disney Research Zürich in Switzerland. DRZ is part of the network of research laboratories founded by Disney to collaborate closely with academic institutions such as Carnegie Mellon University and the Swiss Federal Institute of Technology of Zürich.*

[4] Maniello, D. (2014).

[5] Ippoliti, E., et al. (2012).

dimensione temporale altra[6]. Il repertorio degli effetti a cui attingere è quello che deriva dalla *motion graphics* (le sequenze in CGI raffigurano solitamente frammentazioni, esplosioni, sistemi particellari, effetti di simulazione fisica e di *clothing* digitale), proprio perché, a causa del carattere effimero di uno spettacolo, occorre concentrare in un tempo limitato (tra i 7 e i 15 minuti), una serie di contenuti finalizzati sia al puro intrattenimento visivo, sia alla comprensione dell'intelligenza plastica e della storia del manufatto sulla quale si proietta.

Una tendenza riscontrabile negli ultimi anni è quella di produrre spettacoli che includano elementi di interattività con il pubblico. Pubblico che solitamente assiste passivamente e in silenzio (spesso con la fotocamera dello *smartphone* puntata sulla facciata illuminata) allo spettacolo, alla stessa maniera in cui osserva uno spettacolo pirotecnico o un'esibizione teatrale[7]. Ecco che le quinte urbane assumono l'aspetto di giganteschi flipper[8] o cabinati da sala giochi con i quali giocare a retro-game come Tetris[9] o Pac-man[10] oppure di grandi fogli da far scarabocchiare ad adulti e bambini[11].

Lev Manovich nel 2006 osservando il fenomeno emergente delle urban media surfaces, sintetizza con il termine di Augmented Space l'idea di uno spazio urbano aumentato da una serie di immagini e testi ricombinanti e in continua mutuazione: «In the short term, we may expect large thin displays to become more pervasive in both private and public spaces (perhaps using technology such as e-ink). In the longer term, every object may become a screen connected to the Net with the whole of built space eventually becoming a set of display surfaces»[12].

How to

Lontane dalle dimensioni performative e dai virtuosismi grafici tridimensionali che caratterizzano gli eventi di video-mapping allestiti con lo scopo di intrattenere il pubblico, le azioni di *guerrilla projection*, al contrario, non vogliono intrattenere, ma provocare e interferire con lo scenario urbano affidandosi a slogan, *hashtag* elementi tipografici o immagini di forte impatto, consegnando ad essi una forte valenza comunicativa. Nel caso della *guerrilla projection* (conosciuta anche come *projection bombing*), la formula per ottenere un'azione di disturbo urbano basato su proiezioni si fonda su una serie di azioni facilmente replicabili: preparare un'immagine o un breve testo a cui affidare un messaggio; procurarsi un proiettore ed una sorgente di energia elettrica e proiettare fino a quando le autorità non intervengono. Accanto a tali azioni, forse la più importante: avvisare un'agenzia fotografica in modo che l'azione abbia la massima diffusione e produca un effetto di trascinamento anche sui social.

Il collettivo The Illuminator, nato in appoggio del movimento d'opinione #occupy, sul proprio sito internet ha inserito delle indicazioni di carattere operativo su come allestire un'azione di guerrilla projection, e su come curare i contenuti da proiettare per ottenere il risultato migliore in termini di impatto emotivo. Le istruzioni forse più interessanti sono quelle relative alla grafica e alla tipografia più opportuna. Nello specifico viene consigliato di utilizzare grafica o testi bianchi su sfondo nero per rendere più evidente il messaggio veicolato; di essere chiari e concisi usando al massimo sei parole, occupando con queste tutto lo spazio disponibile in modo che il testo possa essere letto anche a lunghe distanze; di limitarsi al bianco e nero evitando l'utilizzo di colori, in modo da aumentare al massimo il contrasto di luminosità. Un terzo colore come il giallo o il rosso può essere ammesso per evidenziare una parte del testo; di usare caratteri con riempimento uniforme e di dimensioni pari o superiori a 140 punti; di includere, se possibile, un'animazione capace di attirare attenzione, ad esempio intervallando un testo fisso con 5 fotogrammi di animazione ogni 5 o 10 secondi di esposizione; di limitare l'uso di immagini o video in quanto alcuni fattori quali inquinamento luminoso, composizione materica della superficie o distanza di visione, potrebbero inficiarne la leggibilità.

Altre indicazioni vengono fornite anche per ciò che riguarda la scelta del luogo più adatto dove proiettare. Innanzitutto, deve esserci un posto adatto per allestire le attrezzature o per parcheggiare il furgone dal quale si proietta, le superfici gigantic pinball machines[8] or games room cabins with which to play back games such as Tetris[9] or Pac-man[10] or large sheets of paper for adults and children to scribble on[11]. Lev Manovich in 2006, observing the emerging phenomenon of urban media surfaces, summarizes with the term Augmented Space the idea of an urban space increased by a series of recombinant and constantly mutating images and texts: "In the short term, we may expect large thin displays to become more pervasive in both private and public spaces (perhaps using technology such as e-ink). In the longer term, every object may become a screen connected to the Net with the whole of built space eventually becoming a set of display surfaces"[12].

How to

Far from the performative dimensions and three-dimensional graphic virtuosities that characterize video-mapping events set up with the aim of entertaining the public, guerrilla projection actions, on the contrary, do not want to entertain, but to provoke and interfere with the urban scenario relying on slogans, hashtags typographic elements or images of strong impact, giving them a strong communicative value. In the case of guerrilla projection (also known as projection bombing), the formula for obtaining an urban disturbance action based on projections is built on a series of easily replicable actions: to prepare an image or a short text to which to entrust a message; to obtain a projector and a power source and project until the authorities intervene. Alongside these actions, perhaps the most important: alerting a photographic agency so that the action has the maximum diffusion and produces a dragging effect on social media.

The group called The Illuminator, born in support of the opinion movement #occupy, on its website has included operational indications on how to set up a guerrilla projection action, and on how to take care of the contents to be projected in order to obtain the best result in terms of emotional impact. Perhaps the most interesting instructions are those related to the most appropriate graphics and typography. Specifically, it is recommended to use graphics or white text on a black background to make the message more evident; to be clear and concise using a maximum of six words, occupying all the available space so that the text can be read even at long distances; to limit oneself to black and white avoiding the use of colors, in order to maximize the brightness contrast. A third colour such as yellow or red may be allowed to highlight a part of the text; to use characters with a uniform fill size of 140 points or more; to include, if possible, an animation capable of attracting attention, for example by interspersing a fixed text with 5 frames of animation every 5 or 10 seconds of exposure; to limit the use of images or videos as some factors, such as light pollution, material composition of the surface or viewing distance, may affect their legibility.

Other indications are also given regarding the choice of the most suitable location where to project. First of all, there must be a suitable place to set up the equipment or to park the van from which you are projecting, the projection surfaces should be clear, without too many holes and poorly lit, and of course, these surfaces, to have maximum visibility, should insist on very crowded spaces. On the other hand, it is necessary to avoid projection on windows and large windows because the legibility would be reduced and there would be a risk of disturbing those who live or work behind those windows, as well as, for the same reason, attention should be paid to the height of the beam of light that must always be kept high above street level so as not to dazzle vehicular traffic[13].

Legal issue

Between video art, street art and videomapping, guerrilla projections shares with these forms of art some founding attributes such as the ephemeral and transitory character, linked to the short life time of the staging, and the specificity of the places to 'illuminate' that make it a site-specific event and, by virtue of its immateriality, contact less. Precisely this last characteristic allows the actions of guerrilla projection to access and intervene in sites that are difficult to reach even for the most daring writers. In this regard, moreover, since they are projections, the relevant legislation is still rather confused, even though local authorities and the owners of the

[6] Ciagà, G.L. (2013).

[7] Rossi, D. (2018).

[8] Mindscape Studio, (2019).

[9] KOI Estrategia de Comunicación, (2014).

[10] MediaCutlet, (2016).

[11] Glow Festival, Fotonica e Kidsbit sono, ad esempio, tre eventi italiani durante i quali vengono proiettati disegni appositamente elaborati da bambini in età pre-scolare. | *Glow Festival, Fotonica and Kidsbit are, for example, three Italian events during which drawings specially created by pre-school children are projected.*

[12] Manovich, L. (2006).

di proiezione dovrebbero essere chiare, senza troppe bucature e poco illuminate, ed ovviamente, tali superfici, per avere la massima visibilità, dovrebbero insistere su spazi molto trafficati. Per contro, occorre evitare la proiezione su finestre ed ampie vetrate in quanto la leggibilità sarebbe ridotta e si rischierebbe di disturbare chi vive o lavora dietro quelle finestre, così come, per lo stesso motivo bisogna porre attenzione sull'altezza del fascio di luce che deve essere sempre tenuto alto sopra il livello stradale in modo da non abbagliare il traffico veicolare[13].

Questioni legali

A cavallo tra video arte, Street Art e videomapping, la *guerrilla projections* condivide con queste forme d'arte alcuni attributi fondativi quali il carattere effimero e transitorio, legato al breve tempo di vita della messa in scena, e la specificità dei luoghi da 'illuminare', che la rendono una manifestazione *site specific* e, in virtù della sua immaterialità, *contact less*. Proprio quest'ultima caratteristica permette alle azioni di *guerrilla projection* di accedere ed intervenire a siti difficilmente raggiungibili anche per i *writer* più audaci. A tal riguardo, inoltre, trattandosi di proiezioni, la legislazione in materia è ancora piuttosto confusa, anche se le autorità locali e i proprietari degli edifici 'aggrediti' possono richiedere un permesso o intervenire in caso di eventi non autorizzati. Nonostante ciò, solitamente le autorità non vengono chiamate ad intervenire, a meno che la proiezione non interferisca e disturbi il regolare svolgimento delle attività lavorative svolte nell'edificio 'illuminato'.

Nel già citato manuale preparato dai membri di The Illuminator, il paragrafo relativo alle questioni legali specifica che le leggi sono differenti tra i diversi stati e che se occupi legalmente l'appartamento dal quale si proietta, i corpi di polizia non sono autorizzati ad entrare se non con un mandato. Nello specifico a New York esiste uno regolamento che vieta l'esposizione di manifesti pubblicitari sulla proprietà di qualcun altro, ma non vieta esplicitamente le proiezioni di contenuti pubblicitari. Se vengono utilizzati generatori per alimentare i proiettori, occorre conoscere i

[13] Analogamente, il sito web Instructables.com propone un tutorial, a cura di The Graffiti Research Lab, the Eyebeam OpenLab and Paul Notzold, su come allestire un evento di Projection Bombing. *The Graffiti Research Lab*, (2020) | *Similarly, the website Instructables.com offers a tutorial, by The Graffiti Research Lab, the Eyebeam OpenLab and Paul Notzold, on how to set up a Projection Bombing event.* The Graffiti Research Lab, (2020)

'attacked' buildings can request a permit or intervene in case of unauthorized events, this usually does not happen unless the projection interferes and disturbs the regular performance of the work activities carried out in the 'illuminated' building.

In the aforementioned manual prepared by members of The Illuminator, the paragraph on legal issues specifies that the laws are different between different states and that if you legally occupy the apartment from which you are projecting, the police are not allowed to enter except with a warrant. Specifically, there is a regulation in New York City that prohibits the display of advertising posters on someone else's property but does not explicitly prohibit projections of advertising content. If generators are used to power the projectors, you need to know the regulations for flammable materials or sustainable noise thresholds. Finally, they conclude by writing that if someone asks to stop the action, the best way to resolve the issue is to work together to avoid, for example, legal repercussions, or having the equipment confiscated.

Exempla

The aim of this paragraph is to examine the expressive potential of this communication strategy in relation to other forms of 'aggressive' communication and at the intersections between art and new media. The guerrilla projection is in fact divided into subcategories that depend mainly on the tools used and the places to hack. Laser Tag, light painting, mobile projectors, low cost 3D scanning systems, or infrared cameras are just some of the tools used by artists, activists or communication designers to make their message public. Let's start this review from the authors of the manual illustrated above.

The Illuminator[14] is a collective of artists/activists composed of visual artists, teachers, filmmakers, and technology enthusiasts who operate primarily in New York City. Founded by Mark Read, it gained media visibility in 2011 when the text '99%' was projected on a building in Lower Manhattan in solidarity with the Occupy Wall Street protest group. In 2012 the group equipped itself with a van, on which a projector was fixed, containing a small library set up to explore the Occupy Wall Street mission and illustrate the other activities of activists

regolamenti relativi ai materiali infiammabili o alle soglie di rumore sostenibile. Infine, concludono scrivendo che se qualcuno dovesse chiedere di interrompere l'azione, il modo migliore di risolvere la questione è comunque quello di collaborare per evitare, ad esempio, di avere ripercussioni legali o di vedersi confiscate le attrezzature.

Exempla

Obiettivo di questo paragrafo è quello di esaminare le potenzialità espressive di questa strategia comunicativa in relazione ad altre forme di comunicazione 'aggressiva' e nelle intersezioni tra arte e nuovi media. La *guerrilla projection* si articola infatti in sottocategorie che dipendono principalmente dagli strumenti utilizzati e dai luoghi da *hackerare*. *Laser Tag*, *light painting*, proiettori mobili, sistemi di scansione 3D a basso costo o telecamere ad infrarossi sono solo alcuni degli strumenti utilizzati da artisti, attivisti e designer della comunicazione per rendere pubblico il proprio messaggio.

Cominciamo questa rassegna dagli autori del manuale illustrato precedentemente. The Illuminator[14] è un collettivo di artisti/attivisti composto da artisti visivi, insegnanti, registi ed amanti della tecnologia che operano principalmente nella città di New York. Fondato da Mark Read, ottenne visibilità mediatica nel 2011 quando il testo '99%' venne proiettato su un edificio della Lower Manhattan, in solidarietà con il gruppo di protesta Occupy Wall Street. Nel 2012 il gruppo si è dotato di un furgone, sul quale è stato fissato un proiettore contenente una piccola biblioteca allestita per far approfondire la missione di Occupy Wall Street ed illustrare le altre attività degli attivisti legati a quel gruppo (fig. 2). Successivamente, a seguito dell'attacco terroristico durante la maratona di Boston del 2013, sono stati proiettati i messaggi 'NY ♥ B', 'Peace' e 'Love' sulla Brooklyn Academy of Music (BAM). Seppur eseguita senza permessi, questa azione, a causa del forte impatto emotivo che ebbe il messaggio in relazione alla tragedia che si era appena consumata, ottenne l'immediata autorizzazione da parte della polizia di New York e della sicurezza interna dell'Accademia (fig. 3). Un'altra strategia adottata dal gruppo è quella del

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 2. Il furgone utilizzato dal collettivo The Illuminator per condurre azioni di guerrilla projection | *The van used by The Illuminator group to perform guerrilla projection actions.*

linked to that group (fig. 2). Subsequently, following the terrorist attack during the 2013 Boston marathon, the messages 'NY ♥ B', 'Peace' and 'Love' were projected on the Brooklyn Academy of Music (BAM). The action, although performed without permission, due to the strong emotional impact that the message had in relation to the tragedy that had just occurred, obtained immediate authorization from the NYPD police and the Academy's internal security (fig. 3). Another strategy adopted by the group is that of involving the public through gaming activities, inviting a radical political commitment through the apparently innocuous form of the video game. This

[14] The illuminator, (2014).

coinvolgimento del pubblico mediante attività di gioco, invitando a un impegno politico radicale attraverso la forma apparentemente innocua del videogioco. È questo il caso di Tax Evaders in cui, analogamente a quello che accade in Space Invaders, il giocatore, mediante un Wiimote aveva l'opportunità di controllare uno sparatutto su quadro fisso bidimensionale rappresentato in stile 8-bit (fig. 4).
La differenza sta, ovviamente, nell'ambito tematico della storia che fa da cornice. In Tax Evaders il giocatore controlla una folla di manifestanti piuttosto che un singolo personaggio, e piuttosto che una battaglia intergalattica, il giocatore deve difendersi da uno stato di incombente povertà causata dalla frode fiscale delle grandi aziende. Una volta distrutto l'avatar alieno, il denaro contenuto all'interno viene conquistato e destinato a scopi di pubblica utilità.
Precedentemente, dinamiche di interazione con il pubblico erano state adottate anche dal collettivo VR/Urban[15], fondato nel 2008, ed autore di numerose installazioni modificabili in *real time*. Nella sezione *about* della loro pagina web si legge: «*In tradition of situative art and graffiti culture, VR/Urban augments existing city structures with digital and interactive media-art. The collective strongly believes in embodiement, accessibility and the tangibilty of information, so that each installation has a very performative and challenging character*»[16].
Secondo i fondatori del gruppo le persone che assistono ai loro interventi urbani non devono rimanere passivi, al contrario devono essere chiamati ad agire sullo scenario urbano per poter creare il proprio personale contenuto multimediale. Il loro tentativo è quello di permettere a chiunque di intervenire in maniera attiva sulle facciate tecnologiche e sui *videowall*, costantemente accesi per veicolare messaggi promozionali. In particolare, SMSlingshot presentato per la prima volta nel 2009, rappresenta un sistema allestitivo composto da un apparato proiettivo ed un dispositivo hardware-software. Tale sistema, modellato sulla forma di una fionda e dotato di radio ad alta frequenza, una scheda Arduino, laser e batterie, contiene una tastiera sulla quale digitare brevi messaggi di testo (SMS). La fionda rappresenta uno strumento semplice, economico e poco complesso

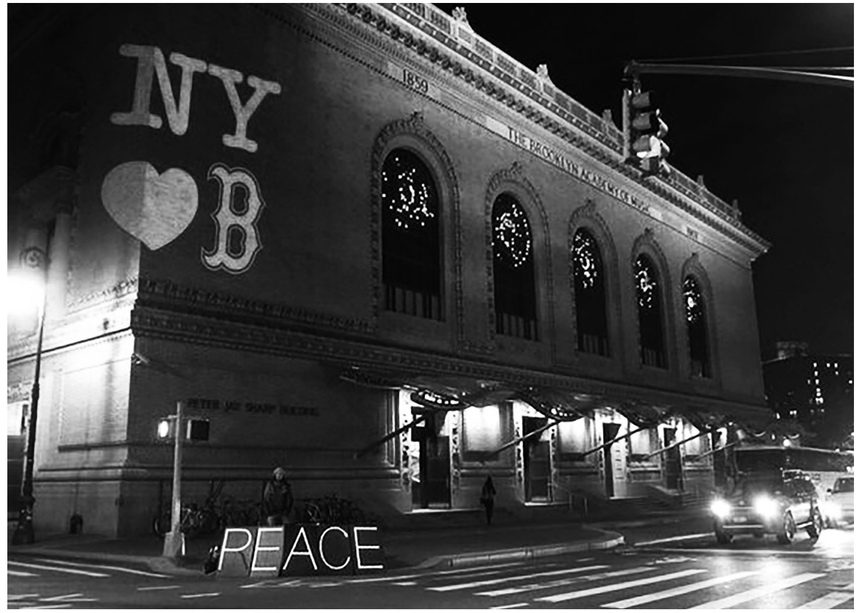
is the case of Tax Evaders in which, similarly to what happens in Space Invaders, the player, through a Wiimote, had the opportunity to control a shooter on a fixed two-dimensional picture represented in 8-bit style (fig. 4).
The difference lies, of course, in the thematic area of the story that frames it. In Tax Evaders the player controls a crowd of protesters rather than a single character, and rather than an intergalactic battle, the player must defend himself against a state of impending poverty caused by the tax fraud of big corporations. Once the alien avatar is destroyed, the money contained within is conquered and used for public benefit.
Previously, dynamics of interaction with the public had also been adopted by the VR/Urban group[15], founded in 2008, and author of numerous installations that can be modified in real time. In the about section of their web page you can read: "The aim of all projects is to reclaim urban screen for the public. In tradition of situative art and graffiti culture, VR/Urban augments existing city structures with digital and interactive media-art. The collective strongly believes in embodiement, accessibility and the tangibilty of information, so that each installation has a very performative and challenging character"[16].
According to the founders of the group the people who attend their urban interventions must not remain passive, on the contrary they must be called to act on the urban scenario in order to create their own personal multimedia content. Their attempt is to allow anyone to actively intervene on technological facades and video walls, constantly lit to convey promotional messages.In particular, SMSlingshot, presented for the first time in 2009, represents a system composed of a projection apparatus and a hardware-software device. This system shaped like a slingshot and equipped with a high frequency radio, an Arduino board, lasers and batteries, contains a keyboard on which to type short text messages (SMS). The sling is a simple, inexpensive and uncomplicated tool and its potential does not depend on its size but on its use. Once the message has been composed, the user can aim at the facade 'framed' by the projector and send the SMS by launching it, as if using a sling, directly on the point of the building identified by the laser pointer. The message will then appear instantly

[15] *VR / URBAN rivendicano gli schermi*, (2008).

[16] *VR / URBAN rivendicano gli schermi, About*. (2008).

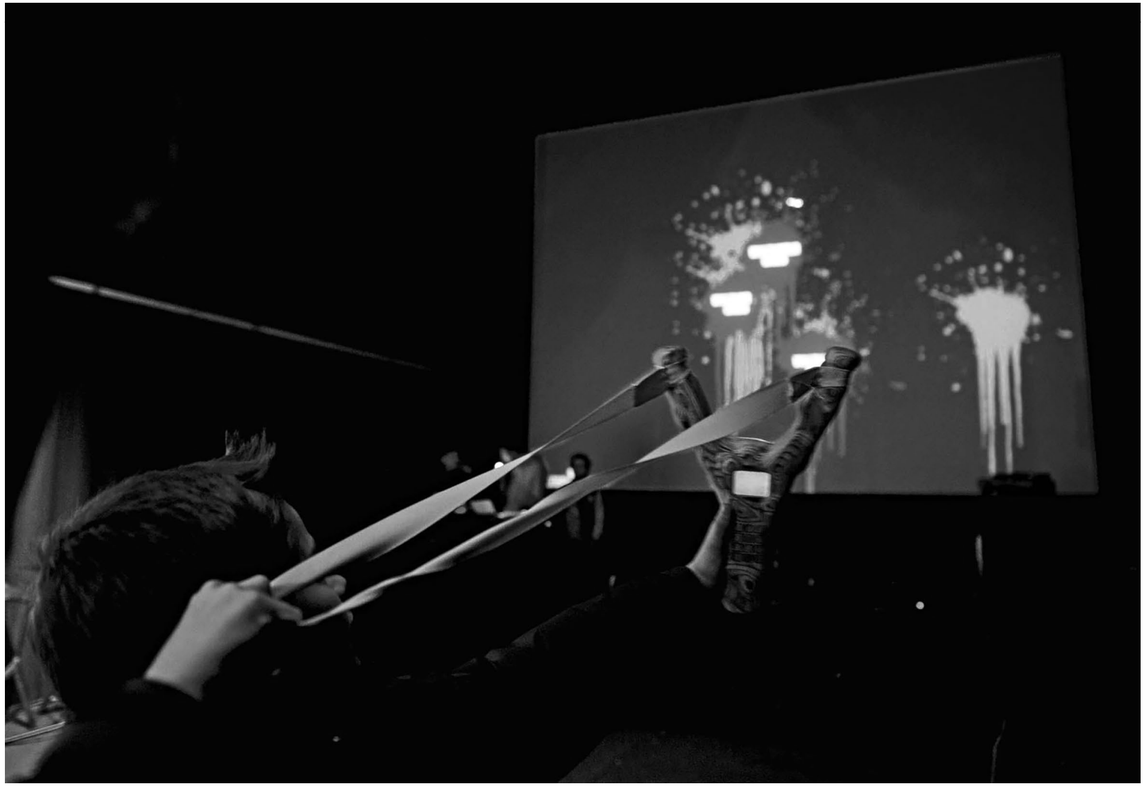
e il suo potenziale non dipende dalle dimensioni ma dal suo utilizzo. Una volta composto il messaggio, l'utente può mirare alla facciata 'inquadrata' dal proiettore e inviare l'SMS lanciandolo direttamente sul punto dell'edificio in-

inside a coloured spot as if paint had been thrown on a wall (fig. 5). Between a projection tool and a locomotion tool, the Light Cycle developed by the Urban Projections group[17], combines a 6000 lumens projector, an audio broadcasting



A SINISTRA | *ON THE LEFT*:
Fig. 3. Azione di projection bombing sulla Brooklyn Academy of Music, a seguito dell'attacco terroristico durante la maratona di Boston del 2013 | *Projection bombing action on the Brooklyn Academy of Music, following the terrorist attack during the 2013 Boston Marathon.*

citibank
citibank
TAX EVADER



dividuato dal puntatore laser, come se si usasse appunto una fionda. Il messaggio apparirà quindi istantaneamente all'interno di una macchia colorata come se si fosse lanciata della vernice su un muro (fig. 5). A metà tra strumento di proiezione e mezzo di locomozione, il Light Cycle messo a punto dal gruppo Urban Projections[17], combina insieme un proiettore da 6000 ansi lumen, un sistema di diffusione audio, un iPad e un pacco batteria, su un telaio di una bicicletta da passeggio, per creare un dispositivo di street art completamente mobile (fig. 6). Nelle intenzioni dei loro inventori, il *Light Cycle* rappresenta uno strumento innovativo per portare l'arte digitale negli spazi pubblici abbandonati ed illuminare le strade con animazioni colorate elaborate da artisti, illustratori, così come dal pubblico incontrato al suo passaggio, con l'obiettivo di trasformare le aree urbane dismesse in luoghi di temporanea bellezza. La grafica proiettata in mobilità viene generata attraverso un'applicazione di disegno e animazione dal vivo su Ipad chiamata Tagtool[18], che consente l'elaborazione di animazioni vettoriali mediante l'uso combinato delle due mani per gestire colore e spessore del tratto. Urban Projections rappresenta il nome sotto il quale si cela l'opera collaborativa della *multimedia experimentalist*, Rebecca Smith. La maggior parte delle sue sperimentazioni sono concepite per poter essere messe in scena in strada. Tra gli *specialism* presenti sul proprio sito web si leggono attività quali: *projection mapping, motion design, interactive environments, projection murals, live visuals, digital graffiti, street projection*. Ciò che caratterizza quindi l'opera degli Urban Projections è il carattere performativo delle loro esibizioni ed il tentativo di ibridare approcci differenti alla street art, come ad esempio nei *projection mural*. Un *projection mural* combina i modi tradizionali del graffitismo metropolitano con le moderne tecniche di video-mapping, in una coreografia animata in cui entrambe le componenti si intrecciano senza soluzione di continuità. Il risultato è un dipinto che dinamicamente modifica la propria forma in accordo con l'azione di un *veejay* che agisce su una console di controllo agendo sulla deformazione elastica dei tratti o sulla modifica dei colori.

[17] *URBAN PROJECTIONS*, (2020).

[18] *Tagtool*, (2012).

[19] *Resistance SF*, (2017).

system, an iPad and a battery pack, on a walking bike frame, to create a fully mobile street art device (fig. 6). In the intentions of their inventors, the Light Cycle represents an innovative tool to bring digital art into abandoned public spaces and illuminate the streets with colorful animations elaborated by artists, illustrators, as well as by the public encountered in its passage, with the aim of transforming abandoned urban areas into places of temporary beauty. The graphics projected in mobility is generated through a live drawing and animation application on Ipad called Tagtool[18], which allows the elaboration of vector animations through the combined use of the two hands to manage color and stroke thickness. Urban Projections represents the name under which the collaborative work of the multimedia experimentalist, Rebecca Smith, is hidden. Most of his experiments are designed to be staged on the street. Specialisms on his website include activities such as: projection mapping, motion design, interactive environments, projection murals, live visuals, digital graffiti, street projection. What characterizes the work of Urban Projections is the performative character of their performances and the attempt to hybridize different approaches to street art, such as projection murals. A projection mural combines the traditional ways of metropolitan graffiti with modern video-mapping techniques, in an animated choreography in which both components intertwine seamlessly. The result is a painting that dynamically modifies its shape according to the action of a veejay acting on a control console by acting on the elastic deformation of the strokes or the modification of the colours.

Greater political commitment, instead, characterizes the protest activities of the group of activists Resistence SF[19], authors of projection bombing actions on the most important buildings in San Francisco. The group gained notoriety in 2017 when, following an intimidating tweet written against CNN by the US President, Trump, they projected on the façade of the Twitter headquarters sentences such as: 'Trump is fake new', 'propaganda', 'unfit president', 'impeach Trump' and 'honor your policies' to protest against the well-known social network, guilty of not having removed the presidential tweet (fig. 7). In this case, far from any artistic ambition, the projection of short

Maggiore impegno politico invece contraddistingue le attività di protesta del gruppo di attivisti Resistence SF[19], autori di azioni *projection bombing* sui più importanti edifici di San Francisco. Il gruppo ottenne notorietà nel 2017 quando, a seguito di un tweet intimidatorio scritto contro la CNN dal presidente USA Trump, proiettarono sulla facciata del quartier generale di Twitter frasi qua-

text messages often accompanied by the symbol/hashtag #, are nothing but 'visible' gestures of active resistance.

Gestures easily replicable and replicated in other geographical and political contexts. Even before Resistence SF, in 2015 Nick Dearden, director of the London-based activist group Global Justice Now, organized the projection of a photograph of Angela Merkel on the facade of the German embassy in London,

A PAG. 428 | *ON PAGE 428*:
Fig. 4. Fotografia dell'installazione *Tax Evaders* allestita sulla facciata principale dell'edificio della Citybank a New York, durante le attività di protesta di Occupy Wall Street | *Photograph of the* Tax Evaders *installation set up on the main facade of the Citybank building in New York during the Occupy Wall Street protest activities.*

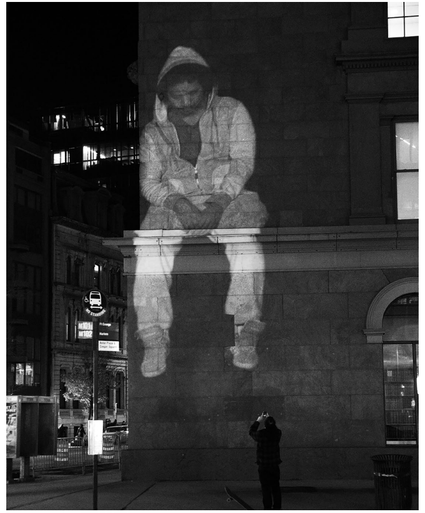
A PAG. 429 | *ON PAGE 429*:
Fig. 5. Utilizzo della fionda hi-tech nell'installazione *SMSlingshot* | *Use of the hi-tech sling in the* SMSlingshot *installation.*

A SINISTRA | *ON THE LEFT*:
Fig. 6. Rebecca Smith in sella al *Light Cycle* | *Rebecca Smith riding the* Light Cycle.

A PAG. 432 | *ON PAGE 432:*
Fig. 7. Alcuni dei messaggi proiettati sulla facciata della sede principale di Twitter a San Francisco ad opera del collettivo Resistence SF | *Some of the messages projected on the facade of Twitter's headquarters in San Francisco by the Resistence SF collective.*

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 8. Fotografia dell'azione di guerrilla projection condotta, nel 2015, sulla facciata dell'ambasciata tedesca a Londra | *Photograph of the guerrilla projection conducted in 2015 on the facade of the German Embassy in London.*

A SINISTRA | *ON THE LEFT:*
Fig. 9. Fotografia dell'azione di guerrilla projection condotta, nel 2016, sulle scogliere di Dover in Inghilterra | *Photograph of the guerrilla projection conducted in 2016 on the cliffs of Dover in England.*



IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 10. Proiezione di uno dei wall tag elaborati da Nuno de Matos (a sinistra) | *Projection of one of the wall tags elaborated by Nuno de Matos (on the left).*
Fig. 11. Immagine di una delle video installazioni *site-specific* intitolate *Projection Napping* allestite a New York (a destra) | *Picture of one of the site-specific video installations entitled* Projection Napping *set up in New York City (on the right).*

li: 'Trump is fake new', 'propaganda', 'unfit president', 'impeach Trump' e 'honor your policies' per protestare contro il noto social network, reo di non aver rimosso il tweet presidenziale (fig. 7). In questo caso, lontana da ogni velleità artistica, la proiezione di brevi messaggi di testo spesso accompagnati dal simbolo/*hashtag* #, sono nient'altro che 'visibili' gesti di resistenza attiva.
Gesti peraltro facilmente replicabili e replicati in altri contesti geografici e politici. Prima ancora di Resistence

accompanied by the text 'CANCEL GREEK DEBT". (fig. 8), a year later that of the hashtag #REFUGEESWELCOME on the white cliffs of Dover shortly before a gathering of extreme right-wing groups in the city (fig. 9), while in 2017 he projected the slogan 'Say No to Trump' on the Palace of Westminister in London the day before the parliamentary debate on Trump's state visit to England took place.
Calligraphic and symbolic techniques used to draw abstract graffiti during intense live-painting sessions, characterize

SF, nel 2015 Nick Dearden, direttore del gruppo londinese di attivisti Global Justice Now, organizzò la proiezione di una fotografia di Angela Merkel sulla facciata dell'ambasciata tedesca a Londra, accompagnata dal testo 'CANCEL GREEK DEBT' (fig. 8), un anno più tardi quella dell'hashtag #REFUGEESWELCOME sulle bianche scogliere di Dover poco prima di un raduno di gruppi di estrema destra in città (fig. 9), mentre nel 2017 proiettò lo slogan 'Say No to Trump' sul Palazzo di Westminster a Londra il giorno prima che avesso luogo il dibattito parlamentare sulla visita di stato di Trump in Inghilterra.
Tecniche calligrafiche e simboliche utilizzate per disegnare graffiti astratti durante intense sessioni di live-painting, caratterizzano invece il percorso artistico di Nuno de Matos (Matox)[20]. Distante da un impegno politico militante, la sua ricerca lo porta ad impegnarsi nella ricerca di uno stile personale teso all'invenzione di un alfabeto asemico modellato sui tratti tipici dei tag propri del graffitismo. L'espressionismo astratto e lirico di Nuno de Matos è in gran parte influenzato dai tag di strada del Bairro Alto di Lisbona e del Barrio Gotico di Barcellona negli anni '90 e si è evoluto in forme digitali quali il laser painting. La tecnica della pittura mediante laser è di per sé una modalità effimera di disegno, e quindi adatta ad azioni performative da consumare in presenza, in quanto il movimento del puntatore laser, utilizzato come se fosse una penna, viene registrato e quindi riproiettato da una videocamera con i parametri impostati per una lunga esposizione (fig. 10).
Di carattere più prettamente figurativo sono invece i *projection napping* dell'agenzia di comunicazione creativa Optical Animal[21]. Per tali proiezioni il team progettuale, diretto da J.R. Scola ha ripreso, su green screen, modelle e modelli nell'atto di dormire, riproiettando poi il filmato su grandi pareti urbane, delle dimensioni tali da far apparire i modelli perfettamente centrati all'interno della superficie, con un effetto risultate spiazzante e ipnotico, teso ad indagare il rapporto tra interno ed esterno e tra spazio pubblico e spazio privato.

instead the artistic path of Nuno de Matos (Matox)[20]. Far from a militant political commitment, his research leads him to engage in the search for a personal style aimed at the invention of an asemic alphabet modeled on the typical features of graffiti tags. Nuno de Matos' abstract and lyrical expressionism is largely influenced by the street tags of Lisbon's Bairro Alto and Barcelona's Barrio Gotico in the 1990s and has evolved into digital forms such as laser painting. The technique of laser painting is in itself an ephemeral mode of drawing, and

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 12. Immagine di una delle video installazioni *site-specific* intitolate *Projection Napping* allestite a New York | *Picture of one of the site-specific video installations entitled* Projection Napping *set up in New York City.*

[20] Nuno de Matos :: MATOX, (2007).

[21] OPTICAL ANIMAL, (2011).

Ad ispirare *projection napping,* la sperimentazione cinematografica intitolate *Sleep* di Andy Warhol, in cui l'artista newyorkese ha filmato per 320 minuti un uomo mentre dorme nel suo letto, e la striscia comica e surreale di Winsor McCay 'Little Nemo in Slumberland' che racconta gli avventurosi sogni di Little Nemo, un bambino che ogni notte, durante il sonno, fantastica di mondi straordinari, salvo poi risvegliarsi, nell'ultima vignetta ella striscia, sempre nella propria camera da letto. Queste gigantesche proiezioni di persone addormentate, della durata di circa un paio d'ore, sono state allestite a New York su diverse superfici urbane, senza alcun programma o preavviso, né per quel che riguarda l'ora né per il luogo (figg. 11-12).

Non si può non concludere questo repertorio di metodi e tecniche di guerrilla projection senza citare colui che tra i primi ha utilizzato tecnologie proiettive come strumento per diffondere, in strada, messaggi sociali. A partire dal 1980 l'artista polacco Krzysztof Wodiczko ha iniziato a proporre proiezioni pubbliche, organizzate in spazi urbani e quindi fuori dai tradizionali luoghi deputati a contenere performance artistiche. Le sue opere interagiscono con le superfici urbane, siano esse facciate di edifici pubblici o privati, oppure gruppi scultorei presenti nelle piazze cittadine, mediante proiezione di immagini e video del corpo umano con l'intenzione di generare una tensione creativa tra la dimensione pubblica dell'architettura e quella privata delle persone che ne usufruiscono. Nella sua ricerca artistica Wodiczko si concentra così sui modi in cui l'architettura rappresenta la memoria collettiva dei luoghi, e lo fa antopomorfizzandole mediante la proiezione di volti e corpi umani, unitamente a testimonianze sonore. In tal modo egli sfida l'austerità delle facciate monumentali, facendole dialogare con il patrimonio sociale delle interazioni della popolazione anche nei suoi aspetti più negativi, come l'alienazione al lavoro, la violenza o la mancanza di diritti civili.

Tra le sue prime operazioni artistiche, molto prima che il termine guerrilla fosse codificato, nel 1984, proiettò

therefore suitable for performative actions to be consumed in presence, as the movement of the laser pointer, used as if it were a pen, is recorded and then re-projected by a video camera with the parameters set for a long exposure (fig. 10).

Projection napping of the creative communication agency Optical Animal[21], are more figurative representations. For these projections the design team, directed by J.R. Scola, filmed, on green screens, models in the act of sleeping, then re-projected the film on large urban walls, of such dimensions as to make the models appear perfectly centered inside the surface, with a disorienting and hypnotic effect, aimed at investigating the relationship between interior and exterior and between public and private space.

Inspiring projection napping is Andy Warhol's film experiment entitled Sleep, in which the New York artist filmed a man sleeping in his bed for 320 minutes, and Winsor McCay's comic and surreal strip "Little Nemo in Slumberland" which narrates the adventurous dreams of Little Nemo, a child who fantasizes about extraordinary worlds every night while he sleeps, but then wakes up, in the last cartoon of the strip, always in his bedroom. These gigantic projections of sleeping people, lasting about a couple of hours, were set up in New York City on different urban surfaces, without any schedule or notice, neither in terms of time nor place (figs. 11-12). It is impossible not to conclude this repertoire of methods and techniques of guerrilla projection without mentioning the one who, among the first ones, used projection technologies as a tool to spread social messages in the street. Since 1980 the Polish artist Krzysztof Wodiczko has started to propose public projections, organized in urban spaces and therefore outside the traditional places designed to contain artistic performances. His works interact with urban surfaces. These can be facades of public or private buildings, or sculptural groups in city squares. The interactions take place through the projection of images and videos of the human body with the intention of generating a creative tension between the public dimension of architecture and the private dimension of the people who use it. In his artistic research Wodiczko thus focuses on the ways in which architecture represents the collective memory of places, and

A PAG. 437 | *ON PAGE* 437:
Fig. 13. Fotografia di una delle prime proiezioni urbane di Krzysztof Wodiczko sul grattacielo AT&T a New York nel 1984 | *Photograph of one of Krzysztof Wodiczko's first urban projections on the AT&T skyscraper in New York in 1984.*

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 14. La statua dell'ammiraglio Farragut a Manhattan illuminata durante l'installazione Monument for the Living nel marzo 2020 | *The statue of Admiral Farragut in Manhattan enlightened during the installation Monument for the Living in March 2020.*

[22] Video-intervista di Krzysztof Wodiczko per art21.org disponibile all'indirizzo Wodiczko, K. (2020) | *Video-interview by Krzysztof Wodiczko for art21.org available at Wodiczko, K. (2020).*

l'immagine della mano di Ronald Reagan nell'atto di giuramento di fedeltà, su una parete dell'edificio AT&T Long Lines nel quartiere finanziario di New York, pochi giorni prima delle elezioni presidenziali americane. La scelta dell'edificio ovviamente non fu casuale e si rivolse proprio a quel grattacielo che contemporaneamente dominava allora lo skyline della città e rappresentava la società che possedeva il monopolio nelle comunicazioni negli USA (fig. 13).
È di marzo 2020 invece il suo ultimo allestimento intitolato *Monument for the living*, in cui l'artista polacco ha usato la statua dell'ammiraglio Farragut a Manhattan come superficie di proiezione di immagini e video di rifugiati che sono riusciti a reinsediarsi. Si tratta di una vera e propria esibizione di video-mapping in quanto la riuscita della messa in scena risiede nella perfetta messa a registro del volto della statua con la ripresa video dei volti dei rifugiati che in prima persona parlano della loro esperienza personale (fig. 14).
Nelle intenzioni di Wodiczko l'allestimento da una parte doveva rappresentare un momento di catarsi per tutti i rifugiati che hanno collaborato con lui per questo progetto, dall'altra un modo per rendere i monumenti partecipi della vita sociale della contemporaneità, «in modo che possiamo costruire un futuro migliore, forse un futuro in cui alcuni di quei monumenti, come i monumenti ai caduti, non dovranno mai essere costruiti, perché non ci saranno guerre né rifugiati» [22].

he does so by antopomorphizing them through the projection of human faces and bodies with sound evidence. In this way he challenges the austerity of monumental facades, making them dialogue with the social heritage of the population's interactions even in its most negative aspects, such as alienation at work, violence or lack of civil rights.

Among his first artistic operations, long before the term guerrilla was codified, in 1984, he projected the image of Ronald Reagan's hand in the oath of allegiance on a wall of the AT&T Long Lines building in New York's financial district a few days before the US presidential election. The choice of the building was obviously not accidental and it was the very skyscraper that dominated the city skyline at the time and represented the company that had the monopoly on communications in the USA (fig. 13).
His last exhibition entitled *Monument for the living*, in which the Polish artist used the statue of Admiral Farragut in Manhattan as a projection surface for images and videos of refugees who have managed to resettle, dates back to March 2020. It is a real video-mapping exhibition as the success of the staging resides in the perfect registering of the statue's face with video footage of the refugees' faces talking about their personal experience (fig. 14).
In Wodiczko's intentions, the staging was on the one hand to represent a moment of catharsis for all the refugees who collaborated with him on this project, and on the other a way to make the monuments part of contemporary social life, " so that we can build a better future, maybe a future in which some of those monuments, like war memorials, will never need to be built, because there will be no wars and no refugees"[22].

Bibliografia – Sitografia
References – Webography

Antonelli, E., Mordenti, A. (2011). La videoproiezione architetturale. In *DisegnareCon*, 4 (8), pp. 25-38.

Ciagà, G.L. (2013). Riproduzioni e ricostruzioni digitali tra ricerca storica, divulgazione e spettacolo. In Irace, F., Ciagà, G.L., Lupo E, Trocchianesi, R. (eds.), *Design & Cultural Heritage* (2013). Milano: Electa.

Ippoliti, E., De Luca, L., Meschini, A., Moscati, A., Rossi, D. (2012). Shedding light on the city: Discovering, appreciating and sharing cultural heritage using 3D visual technology. In *18th International Conference on Virtual Systems and Multimedia*, pp. 141-148. IEEE.

Kline, K., Lajer-Burchart, E. (eds.). (1987). *Counter Monuments: Krzysztof Wodiczko's Public Projections*. Hayden Gallery, List Visual Arts Center, Massachusetts Institute of Technology, January 17 Through April 12, 1987. MIT Committee on the Visual Arts.

KOI Estrategia de Comunicación, (2014). *Espacio Tetris.* Retrieved June 20, 2020 from https://www.youtube.com/watch?v=Z8kSOqC5FMM.

Levinson, J.C. (2007). *Guerrilla Marketing*. Roma: Castelvecchi.

Maniello, D. (2014). *Realtà aumentata in spazi pubblici: tecniche base di video mapping*. Brienza: Le Penseur.

MediaCutlet, (2016). *Giant Arcade Game Projection - PAC-MAN!* Retrieved June 20, 2020 from https://www.youtube.com/watch?v=4uVNtOoY65g.

Mindscape Studio, (2019). *URBAN PINBALL - Interactive video mapping at Spotlight Festival.* Retrieved June 20, 2020 from https://www.youtube.com/watch?v=LIq9_ruY_Ok.

Manovich, L. (2006). The poetics of urban media surfaces. First Monday, 11. Retrieved June 20, 2020 from https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/download/1545/1460.

Nuno de Matos :: MATOX, (2007). Retrieved June 20, 2020 from http://matos.art.free.fr/.

OPTICAL ANIMAL, (2011). Retrieved June 20, 2020 from https://www.opticalanimal.com/.

Raskar, R., Welch, G., Fuchs, H. (1999). Spatially Augmented Reality. In *Proceedings of the international workshop on Augmented reality: placing artificial objects in real scenes*. San Francisco, pp. 63-72.

Resistance SF, (2017). Retrieved June 20, 2020 from https://www.facebook.com/ResistanceSF/.

Rossi, D. (2013). Smart architectural models: spatial projection-based augmented mock-up. In *Digital heritage international congress 2013*, vol. 2, pp. 677–684. IEEE.

Rossi, D. (2018). SAR for Kids: Spatial Augmented Reality as Tool for Art Education. In *International and Interdisciplinary Conference on Digital Environments for Education, Arts and Heritage*, pp. 355-363. Cham: Springer.

Tagtool, (2012). Retrieved June 20, 2020 from https://www.omai.at/tagtool/.

The Graffiti Research Lab, (2020). Retrieved June 20, 2020 from https://www.instructables.com/id/PROJECTION-BOMBING/.

The illuminator, (2014). Retrieved June 20, 2020 from http://theilluminator.org/.

URBAN PROJECTIONS, (2020). Retrieved June 20, 2020 from https://www.urbanprojections.com/.

VR / URBAN rivendicano gli schermi, (2008). Retrieved June 20, 2020 from http://www.vrurban.org/.

VR / URBAN rivendicano gli schermi. About (2008). Retrieved June 20, 2020 from http://www.vrurban.org/about.html.

Wodiczko, K. (2020). *Monument for the Living*. Retrieved June 20, 2020 from https://art21.org/watch/extended-play/krzysztof-wodiczko-monument-for-the-living-short/.

20 Quando i muri parlano. Laboratorio di co-creazione nello spazio pubblico. Esprimere i desideri degli abitanti attraverso l'arte e l'azione

When the walls speak. Co-reation workshop in the public space. Expressing inhabitants' desires through art and action

Bruno Seve, Ernesto Redondo, Robert Sega

Abstract
Il processo di progettazione, la partecipazione della comunità e il movimento urbano dal basso verso l'alto sono modus operandi ereditati dagli anni Sessanta e Settanta. Sono direttamente legati al recupero della città e stanno ora riemergendo nei processi urbani delle città democratiche. C'è in qualche modo una relazione diretta tra la Street Art e le lotte urbane che esprimono e denunciano l'isolamento sociale o l'ingiustizia. La Street Art può essere chiaramente vista come una reazione a una città autoritaria che lascia un limitato raggio d'azione e interazione artistica. In questo contesto, la libertà di creazione artistica può essere un collegamento alla pianificazione partecipativa, al lavoro con il pubblico e con gli studenti. L'obiettivo dei nostri workshop è quello di promuovere un approccio trasversale all'apprendimento dell'architettura, in cui i partecipanti generano un insieme di concetti e formalizzano un progetto artistico e una risposta a un problema in scala 1:1. Lo scopo finale è la co-creazione, cioè la creazione attraverso il consenso, di qualche installazione artistica o elemento urbano effimero. Nell'ambito del Park(ing)Day, un evento che trasforma temporaneamente il parcheggio su strada in altre forme di spazio pubblico di vita, abbiamo proposto due workshop consecutivi. I principali risultati sono stati la creazione di un'installazione artistica con cui la popolazione locale potesse interagire e l'utilizzo di materiale completamente recuperato. Questo workshop fa parte di una ricerca più generale sugli strumenti partecipativi.

Parole chiave
Partecipazione; Urbanistica Pop-up; Tattico Urbanistica; dal basso verso l'alto; Street Art.

Abstract
The design process, community participation and the urban bottom-up movement are modus operandi inherited from the 1960s and 1970s. They are directly related with reclaiming the city and are now re-emerging in urban processes in democratic cities. There is somehow a direct relation between Street Art and urban struggles that express and denounce social isolation or injustice. Street Art can clearly be seen as a reaction to an authoritarian city that leaves a limited range of action and artistic interaction. In this context, freedom of artistic creation can be a link to participatory planning, to work with the public and students. The aim of our workshops is to promote a transversal approach to learning architecture, in which participants generate a set of concepts and formalize an artistic design and a response to a problem at a 1:1 scale. The final purpose is the co-creation, that is, creation through consensus, of some artistic installation or ephemeral urban element. Within the framework of Park(ing)Day, an event that temporarily transforms on-street parking into other forms of public living space, we proposed two consecutive workshops. The main results were the creation of an artistic installation with which the local population could interact and the use of fully recovered material. This workshop is part of more general research on participatory tools.

Keywords
Participation; Pop-up Urbanism; Tactical Urbanism; bottom-up, Street Art.

Verso un progetto urbano collettivo: nuove pratiche progressiste

Nuovi dispositivi e strumenti creativi per trasformare la città collettivamente, come il laboratorio di co-creazione presentato in questo articolo, non sono mai stati così necessari come oggi, in un momento di emergenza sociale e ambientale. Urbanistica inclusiva significa partecipare per il bene comune per garantire un buon vivere in città a tutti, compresi i gruppi sociali meno riconosciuti. Molte ricerche sono state condotte sull'architettura partecipativa e oggi nuove pratiche artistiche ispirate dai movimenti di base vengono incorporate nella professione di architettura. Pertanto, sembra legittimo fornire campi di sperimentazione nelle nostre scuole di architettura per avanzare in questo argomento emergente, ispirato dall'urbanistica tattica e dalla street art. Nel XX secolo, il concetto di partecipazione all'architettura è emerso in un momento in cui i professionisti e la popolazione stessa chiedono una riconnessione tra architettura e abitanti. La città può essere considerata uno spazio permanentemente in costruzione, in conflitto e crisi, a causa di interazioni sociali che si contraddicono e si basano su interessi competitivi[1]. Appare come un sistema complesso, in cui ogni individuo crea ordine in un'area urbana che funziona a causa di un'azione umana piuttosto che autoritaria[2].

In questi processi intricati, le lotte urbane appaiono chiaramente tra coloro che vivono la città come una creazione collettiva, coloro che sono coinvolti nella progettazione e coloro che vogliono controllare le dinamiche. Quando il processo decisionale è lasciato alle autorità e al settore privato, la situazione urbana cambia ingiustamente, in una visione intrappolata di guadagno economico dove c'è anche un certo grado di privatizzazione dello spazio urbano[3]. L'emergere di lotte urbane dipende direttamente dal contesto socioeconomico. Recessioni e pressioni centralizzate hanno creato cambiamenti di paradigma in diverse occasioni: il 1968 a Parigi, la depressione degli anni '70 o la crisi del 2008. Sebbene la nostra professione abbia sempre cercato di migliorare la qualità dell'ambiente stabilito, è anche vero che "la credibilità è scomparsa quando l'architettura moderna ha scelto

[1] Klein, R. (2016), p. 6.

[2] Jacobs, J. (1961), p. 50.

[3] Klein, R. (2016), p.6; Delgado, M., Malet, D. (2007).

Towards a collective urban project: new progressive practices

New creative devices and tools to transform the city collectively, like the co-creation workshop presented in this article, have never been as necessary as today, in a time of social and environmental emergency. Inclusive urbanism means participating for the common good to ensure good living in the city for everyone, including the least-recognised social groups. A lot of research has been carried out on participatory architecture, and today new artistic practices inspired by grassroots movements are being incorporated into the architecture profession. Therefore, it seems legitimate to provide fields of experimentation in our architectural schools to advance in this emerging subject, inspired by tactical urbanism and Street Art. In the twentieth century, the concept of participation in architecture has emerged at a time when professionals and the population itself are demanding reconnection between architecture and inhabitants. The city can be considered a space that is permanently under construction, in conflict and crisis, due to social interactions that contradict each other and are based on competitive interests[1]. It appears as a complex system, in which each individual creates order in an urban area that works because of human rather than authoritarian action[2]. In these intricate processes, urban struggles clearly appear between those who experience the city as a collective creation, those who are involved in the design, and those who want to control the dynamics. When decision-making is left to authorities and the private sector, the urban situation is changed unfairly, in a trapped vision of economic gain where there is even a certain degree of privatisation of the urban space[3]. The emergence of urban struggles depends directly on the socioeconomic context. Recessions and centralised pressures have created paradigm shifts on several occasions: 1968 in Paris, the 1970s depression or the 2008 crisis. Although our profession has always tried to improve the quality of the established environment, it is also true that "credibility

lo stesso pubblico dell'architettura accademica o aziendale; cioè quando ha assunto una posizione elitaria dalla parte del cliente piuttosto che dalla parte dell'utente"[4]. Per estensione, lo stesso ideale si può applicare alla scala della città e del suo territorio, in cui l'esperienza dovrebbe rappresentare "un'avventura iniziatica che tutti hanno il diritto di vivere"[5]. In Francia e in Inghilterra, esiste una legislazione per l'attuazione dei processi partecipativi. In Spagna non esistono ancora quadri giuridici, sebbene Barcellona abbia istituito un regolamento sulla partecipazione dei cittadini nel 2015. Tuttavia, molti esperti concordano sul fatto che una base giuridica non garantisce in alcun modo che un processo sia efficace, rappresenti una partecipazione reale o includa la maggioranza delle persone[6]. Negli ultimi quindici anni, i professionisti dell'architettura hanno integrato metodi creativi e artistici nella ricerca di un'autentica architettura comunitaria, ereditata dai processi partecipativi di costruzione di quartieri e attività di base e dal basso, come l'urbanistica tattica, il fai da te urbano o l'arte urbana. Rachael Luck (2018) riflette nel Regno Unito sulle "nuove pratiche architettoniche progressiste" che includono naturalmente queste pratiche e processi nella loro progettazione, lavorando in modo diverso e collettivo. A Parigi, l'*Atelier d'Architecture Autogérée* (AAA) esplora, agisce e ricerca i cambiamenti urbani e le pratiche culturali, sociali e politiche emergenti della città contemporanea. Nel progetto ECObox, interi appezzamenti dismessi vengono trasformati dal quartiere in orti comunitari[7].

Barcellona è un chiaro esempio di città costruita su tante trasformazioni pianificate e non pianificate, da una visione urbana (dall'alto verso il basso) e da quella dei suoi abitanti. La città è famosa per i suoi "momenti paradigmatici" di costruzione urbana[8], con le recenti riforme generate da una serie di eventi internazionali. Tuttavia, è chiaro che è stato modellato anche dall'influenza e dalle azioni dirette dei movimenti sociali dalla seconda metà del ventesimo secolo[9]. Come accennato in precedenza, questi movimenti hanno portato a una pianificazione urbana partecipativa progressiva negli ultimi decenni. Come a Parigi e Londra, collettivi di professionisti dell'architettura e artisti a Barcellona hanno

disappeared when modern architecture chose the same public as academic or business architecture; that is, when it took an elite position on the side of the client rather than on the side of the user"[4].

By extension, the same ideal can apply at the scale of the city and its territory, in which the experience should represent "an initiatory adventure that everyone has the right to live"[5]. In France and England, legislation exists for implementing participatory processes. In Spain there are no legal frameworks yet, although Barcelona established a Regulation of citizen participation in 2015. However, many experts agree that a legal foundation does not in any way ensure that a process is effective, represents genuine participation or includes the majority of individuals[6]. In the past fifteen years, architecture professionals have integrated creative and artistic methods in the search for genuine community architecture, inherited from the participatory processes of building neighbourhoods and grassroots and bottom-up activities, such as tactical urbanism, urban DIY or urban art. Rachael Luck (2018) reflects in the UK on "new progressive architectural practices" that naturally include these practices and processes in their design, working diversely and collectively. In Paris, l'*Atelier d'Architecture Autogérée* (AAA) explores, acts on and researches urban changes and emerging cultural, social and political practices of the contemporary city. In the ECObox project, entire disused plots are transformed by the neighbourhood into community gardens[7].

Barcelona is a clear example of a city built on many planned and unplanned transformations, from an urban vision (top-down) and from that of its inhabitants. The city is famous for its "paradigmatic moments" of urban construction[8], with recent reforms generated from a series of international events. However, it is clear that it has also been shaped by the direct influence and actions of social movements since the second half of the twentieth century[9]. As mentioned above, these movements have led to progressive participatory urban planning in recent decades. As in Paris and London, collectives of architecture

[4] De Carlo, G. (2007), pp. 3-22.

[5] Borja, J. (2003), p.32.

[6] Petrescu, D. (2005), p. 52; Querrien, A. (2002), pp. 105-106; Lacol (2018), pp. 29-32.

[7] Petrescu, D. (2005), pp. 43-61.

[8] Busquets, J. (2004).

[9] Domingo I Clota, M., Bonet I Casas, M. (1998).

lavorato con la popolazione per trasformare la città negli ultimi quindici anni. I gruppi attivi includono *Raons Publiques*, *La Col* e *Col-lectiu Punt 6*, per citarne solo alcuni. Per comprendere i nuovi strumenti di partecipazione, dobbiamo abbracciare tutti i livelli: attività intrinseche per appropriarsi dello spazio, rivolte urbane, come l'arte urbana o l'occupazione dello spazio pubblico, e dinamiche partecipative per lavorare in gruppo. Pertanto, la partecipazione agli spazi urbani deve affrontare diverse sfide, come la creazione di un processo genuino, progressivo e in evoluzione, la generazione del desiderio di partecipare, il lavoro a stretto contatto con associazioni e comunità e l'integrazione degli strumenti artistici come mezzo di empowerment dei cittadini. In questo contesto, sembra logico preparare i nostri studenti a questa nuova realtà professionale e sociale. Questo ci ha portato naturalmente a creare nuovi laboratori di co-creazione artistica nell'area urbana. Il "Taller Espacios Abiertos/Open space workshop" (TEA/OSW), che descriviamo nella Sezione 3, è il seme di questa idea. 2.

Graffiti e appropriazione dello spazio

Oltre al desiderio di co-creare, ci sono modi naturali di partecipare al nostro ambiente costruito. Dalle prime pitture rupestri e paleolitiche ai recenti graffiti urbani, gli esseri umani hanno sempre cercato di lasciare un segno nel loro ambiente e denaturare l'ambiente naturale per adattarlo alle loro esigenze.

Ci appropriamo dello spazio, cercando attraverso la trasformazione di farlo nostro. Al di là della street art urbana e della sua estetica, che è graffiti nella sua essenza, ci sono tutti i tipi di motivi politici, di protesta e sociali o semplicemente esclamazioni quotidiane dei cittadini. Brassaï, che ha fotografato e catalogato i graffiti dai primi anni '30 fino alla sua morte, ha ritenuto che tali opere siano in realtà un'emanazione del mondo dei sogni, una porta al midollo della realtà. Documentando i segni su muri, tronchi e facciate, Brassaï cerca di classificare e sistematizzare queste espressioni urbane. Scrisse anche che "La stessa angoscia che ha scolpito un caotico mondo di incisioni sulle pareti delle grotte, oggi disegna

professionals and artists in Barcelona have worked with the population to transform the city over the last fifteen years. Active groups include Raons Publiques, La Col, and Col-lectiu Punt 6, to name just a few. To understand the new instruments of participation, we must embrace all levels: inherent activities to appropriate the space, urban revolts, such as urban art or the occupation of public space, and participatory dynamics to work in groups. Therefore, participation in urban spaces faces several challenges, such as creating a genuine, progressive and evolving process, generating the desire to take part, working hand-in-hand with associations and communities, and integrating artistic tools as a means of citizen empowerment. In this context, it seems logical to prepare our students for this new professional and social reality. This naturally led us to create new artistic co-creation workshops in the urban area. The "Taller Espacios Abiertos / Open space workshop" (TEA/OSW), which we describe in Section 3, is the seed of this idea.

Graffiti and appropriation of space

In addition to a desire to co-create, there are natural ways of participating in our built environment. From early cave and Palaeolithic paintings to recent urban graffiti, humans have always sought to leave a mark on their environment and denature the natural environment to adapt it to their needs. We appropriate space, seeking through transformation to make it our own.

Beyond urban Street Art and its aesthetics, which is graffiti in its essence, are all kinds of political, protest and social motives or simply everyday exclamations of citizens. Brassaï, who photographed and catalogued graffiti from the early 1930s until his death, considered that such works are actually an emanation from the world of dreams, a door to the marrow of reality. By documenting marks on walls, trunks and facades, Brassaï tries to classify and systematize these urban expressions. He also wrote that "The same anguish that has carved a chaotic world of engravings on the walls of the caves, today draws

disegni attorno alla parola 'Forbid', la prima che il bambino legge sui muri" 2[10]. In effetti, possiamo affermare che i graffiti, la street art e qualsiasi altra forma di espressione artistica aumentano la consapevolezza e richiedono la libertà di partecipare agli spazi urbani. Non sorprende che i graffiti si siano espansi rapidamente a New York tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70, come sbocco per i giovani abitanti di periferie segregate. In un momento di forte disoccupazione e crisi industriale, lo spazio pubblico ha cominciato a diventare un luogo alternativo per l'espressione e la resistenza di queste nuove generazioni. Avevano trovato un luogo per esprimere il loro radicale malcontento per la situazione stabilita e per appropriarsi in qualche modo dello spazio[11].

I graffiti dovrebbero essere differenziati dalla street art, che si è evoluta dal periodo post-graffiti alla fine degli anni '70, in un momento in cui artisti come Keith Haring o Jean Michel Basquiat hanno catturato l'attenzione dei galleristi[12]. In questo contesto, i graffiti portano a una situazione contraddittoria in cui, secondo Fernández Herrero[13], i consigli comunali responsabili degli spazi pubblici in cui si sviluppa questo tipo di arte illegale, investono sforzi e denaro per frenarne crescita. Allo stesso tempo, è utilizzato dai governi locali come attrazione turistica, a causa del grande interesse per esso. In risposta, alcuni esperti di street art assicurano che i gruppi di artisti che usano la città come una vasta tela creativa, lo facciano come esercizio di libertà[14]. Qui preferiamo pensare all'azione che il graffito comporta nella sua essenza: quella di poter trasformare lo spazio ed esprimersi in un modo che rappresenti semplicemente un'appropriazione dello spazio.

Lavorare collettivamente sullo spazio urbano residuo o invaso

Queste azioni di appropriazione dello spazio non si verificano in tutti i luoghi urbani fisici e vanno oltre le iscrizioni sui muri, sebbene siano spesso legate a graffiti, arte di strada e altre forme di espressione. Alcune di queste azioni sono descritte di seguito. Il primo è la nuova tendenza dei collettivi d'arte che lavorano con le comunità locali per creare progetti di miglioramento urbano. Alcuni esempi sono il Colectivo

drawings around the word 'Forbid', the first one the child reads on the walls"[10]. In fact, we can state that graffiti, Street Art and any other artistic form of expression raises awareness and demands the freedom to participate in urban spaces. It is not surprising that graffiti expanded rapidly in New York between the late 1960s and the early 1970s, as an outlet for young inhabitants of segregated suburbs. At a time of high unemployment and industrial crisis, the public space began to become an alternative site for the expression and resistance of these new generations. They had found a place to express their radical discontent with the established situation and to somehow appropriate the space[11].

Graffiti should be differentiated from Street Art, which evolved from the post-graffiti period in the late 1970s, at a time when artists such as Keith Haring or Jean Michel Basquiat caught the attention of gallery owners[12]. In this context, graffiti leads to a contradictory situation in which, according to Fernández Herrero[13], city councils that are responsible for public spaces where this type of illegal art is developed, invest effort and money to curb its growth. At the same time, it is used by local governments as a tourist attraction, due to the great interest in it. In response, some Street Art experts ensure that groups of artists who use the city as a vast creative canvas, do so as an exercise of freedom[14]. Here, we prefer to think of the action that graffiti involves in its essence: that of being able to transform the space and express yourself in some way that simply represents an appropriation of the space.

Working collectively on the residual left over or invaded urban space

These actions of appropriation of space do not occur in all physical urban places and go beyond inscriptions on the walls, although they are often related with graffiti, Street Art and other forms of expression. Some of these actions are described below. The first is the new trend of art collectives that work with local communities to create urban improvement projects. Some examples are the Colectivo

[10] Brassaï (1933).

[11] Klein, R. (2018), p. 57.

[12] Klein, R. (2018), pp. 57-58.

[13] Fernández Herrero, E. (2018), pp. 305-317.

[14] Fernández Herrero, E. (2018); Klein R. (2016).

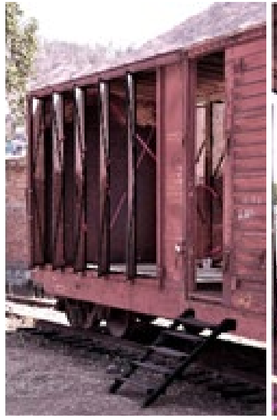
IN ALTO | *ON TOP.*
Figg. 1-2. Murales creati durante il festival Ús, Ritual d'Art i Espai Public. A sinistra, il ritratto di un vicino di casa sfrattato in seguito alla gentrificazione della zona (fonte: autore) | *Figs. 1-2. Murals created during the festival Ús, Ritual d'Art i Espai Public. On the left, the portrait of a neighbour who was evicted as a result of gentrification of the area (source: author).*

Tomate, un'organizzazione civile con sede a Puebla, in Messico, che cerca di rafforzare le comunità. Cambia l'immagine e rinforza l'identità di alcuni quartieri attraverso murales di Street Art[15]. Ús, Ritual d'Art i Espai Public è un collettivo di Barcellona nato dal desiderio di utilizzare l'arte urbana e la partecipazione dei cittadini per salvare e trasformare gli spazi urbani della città che si sono deteriorati e hanno perso la loro funzione sociale a causa dei cambiamenti urbani (figg. 1 e 2)[16]. La seconda azione è la creazione di orti comunitari nei vuoti urbani o in altri spazi residuali, come nel famoso movimento Green guerrillas del 1974. Oggi, questa pratica è popolare nell'ambiente urbano e si svolge senza permesso in molte parti del mondo su luoghi abbandonati siti o proprietà privata[17]. A Barcellona, Quirhort è un progetto aperto tratto Tomate, which is a civil organisation based in Puebla, Mexico, that seeks to strengthen communities. It changes the image and reinforces the identity of some neighbourhoods through Street Art murals[15]. Ús, Ritual d'Art i Espai Public is a collective in Barcelona that emerged from the desire to use urban art and citizen participation to rescue and transform urban spaces of the city that have deteriorated and lost their social function because of urban changes (figs. 1 & 2)[16]. The second action is the creation of community gardens in urban voids or other residual spaces, as in the famous Green guerrillas movement of 1974. Today, this practice is popular in the urban environment and takes place without permission in many parts of the world on abandoned sites or private property[17]. In Barcelona, Quirhort is an open project drawn

[15] Arellano, M. (2018).

[16] Vendrell, R. (2015).

[17] Carmody, D. (1976).



IN ALTO | *ON TOP.*
Figg. 3-4-5. TEA/OSW a Oaxaca de Juárez. Fonte: Seve B., 2012 | *TEA/OSW in Oaxaca de Juárez (source: Seve, B., 2012).*

dall'agricoltura urbana nomade e dalla comunità biologica, in linea con la filosofia dei Pla Buits di Barcellona il cui obiettivo è rivitalizzare i terreni dismessi nella città di Barcellona. Quirhort offre laboratori di agricoltura biologica nell'orto urbano, compost ecologico, laboratori fai-da-te urbani, creazione di murales e arte di strada, tra le altre attività. La terza azione è occupare edifici o fabbriche in disuso, che ha portato in alcuni casi a nuovi tipi di gestione della comunità locale. Un noto esempio di squat risale all'inizio del XX secolo in Francia, quando diversi artisti come Guillaume Apollinaire, Amedeo Modigliani e Pablo Picasso si sono occupati al Bateau-Lavoir di Montmartre, Parigi[18]. A Barcellona, un esempio rappresentativo dell'evoluzione dello squat sarebbe il Bloc Onze a Can Battló. Prima occupata da un gruppo di quartiere, from nomadic urban agriculture and the organic community, aligned with the philosophy of the Pla Buits of Barcelona whose objective is to revitalise disused land in the city of Barcelona. Quirhort offers organic farming workshops in the urban garden, ecological compost, urban DIY workshops, the creation of murals and Street Art, among other activities. The third action is squatting in disused buildings or factories, which has led in some cases to new types of local community management. A well-known example of a squat dates back to early twentieth century France, when several artists such as Guillaume Apollinaire, Amedeo Modigliani and Pablo Picasso squatted at the Bateau-Lavoir in Montmartre, Paris[18]. In Barcelona, a representative example of squat evolution would be the Bloc Onze in Can Battló. First occupied by

[18] Pfeiffer, A. (2010).

la vecchia fabbrica è stata ora ceduta dal Comune di Barcellona per un periodo di 50 anni ai vicini[19].
La quarta azione è l'appropriazione temporanea dello spazio pubblico solitamente riservato al traffico. Un esempio è il movimento Critical Mass, un evento ciclistico che si svolge ogni mese in molte città del mondo per sensibilizzare sui grandi vantaggi di più biciclette nelle città per la mobilità, la società e l'individuo. Queste appropriazioni dello spazio urbano nelle sue varie forme possono avvenire in modo alternativo, creativo, spesso con un'atmosfera di vicinato. Le richieste si basano su principi collettivi generosi ed egualitari e sull'autogestione. Hanno portato a quello che possiamo chiamare urbanistica tattica e fai da te urbano, che è anche definito come un cambiamento temporaneo dell'ambiente costruito per realizzare un cambiamento a lungo termine, realizzato con il coinvolgimento della comunità locale[20]. Questa forma di creazione collettiva è supportata da dinamiche di gruppo che possono essere riprodotte con i nostri studenti. Il quadro teorico riunisce nuovi strumenti di partecipazione che consentono ai cittadini di interagire direttamente con il loro ambiente. È qui che possiamo sviluppare nuove metodologie di sperimentazione nella pianificazione urbana. Gli esperimenti con gruppi di studenti significano che possono affrontare problemi urbani reali che devono risolvere insieme. Investigando, ricercando e integrando tutte le dinamiche di partecipazione, possiamo sviluppare avvincenti laboratori di co-creazione. Pertanto, riteniamo estremamente importante preparare i nostri futuri architetti e identificare queste metodologie relativamente recenti per proiettare la città in un altro modo.

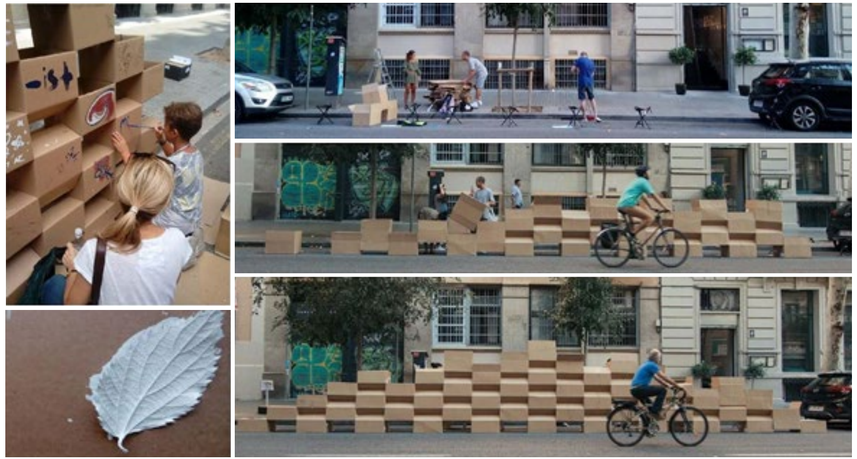
Risultati. Schemi di co-creazione urbana. Il caso del workshop Taller Espacios Abiertos/Open space
Partendo da questo quadro teorico, abbiamo progettato una proposta per un workshop partecipativo. Il risultato è la co-creazione TEA / OSW (Taller Espacios Abiertos/Open spaces workshop), in cui i partecipanti generano idee, concetti, un design artistico e una soluzione a un problema su scala 1: 1. È un processo alternativo che parte dalle situazioni urbane e si rivolge a studenti di architettura, design e

a neighbourhood group, the old factory has now been ceded by Barcelona City Council for a period of 50 years to the neighbours[19].
The fourth action is the temporary appropriation of public space that is usually set aside for traffic. One example is the Critical Mass movement, a cycling event that takes place every month in many cities around the world to raise awareness of the great advantages of more bicycles in cities to mobility, society and the individual. These appropriations of the urban space in its various forms may take place in an alternative, creative way, often with a neighbourly atmosphere. Demands are based on generous, egalitarian collective principles and self-management. They have led to what we can call tactical urbanism and urban DIY, which is also defined as a temporary change to the built environment to bring about long-term change, carried out with the involvement of the local community[20]. This form of collective creation is supported by group dynamics that can be reproduced with our students. The theoretical framework brings together new participation tools that allow citizens to interact directly with their environment. It is here that we can develop new experimentation methodologies in urban planning. Experiments with groups of students mean they can address real urban problems that they have to solve together. By investigating, researching and integrating all the dynamics of participation, we can develop compelling co-creation workshops. Hence, we consider it extremely important to prepare our future architects and to identify these relatively recent methodologies to project the city in another way.

Results. Urban co-creation schemes. The case of the Taller Espacios Abiertos/Open space Workshop
From this theoretical framework, we have designed a proposal for a participatory workshop. The result is the co-creation TEA/OSW (Taller Espacios Abiertos/Open spaces workshop), in which the participants generate ideas, concepts, an artistic design and a solution to a problem on a 1:1 scale. It is an alternative process that starts from urban situations and is aimed at architecture,

[19] Lacol (2018), p. 163.

[20] Lydon, M., Garcia, A. (2015).



IN ALTO | *ON TOP*
Fig. 6. TEA/OSW. Park(ing) Day 2018: Pavilion of Desires. Fonte: autore | *TEA/OSW. Park(ing) Day 2018: Pavilion of Desires. Source: author.*

arte, nonché a chiunque sia interessato a migliorare il proprio ambiente urbano. È un'opportunità per riunire persone coinvolte nello spazio urbano. In altre parole, possiamo descrivere il workshop come un processo di progettazione aperta che coinvolge gli studenti e la comunità locale, e cerca con progetti e interventi su scala reale di proporre e definire le esigenze degli utenti. Si sono già svolte diverse edizioni. Il primo è germogliato nel 2010 nella città di Oaxaca de Juárez in Messico, dove abbiamo creato laboratori di open design per trasformare la vecchia stazione ferroviaria in un centro culturale, con la partecipazione degli studenti e della comunità locale. In questa prima esperienza, cinque

design and art students, as well as anyone else who is interested in improving their urban environment. It is an opportunity to bring together people who are involved in the urban space. In other words, we can describe the workshop as an open design process that involves students and the local community, and seeks with designs and interventions on a real scale to propose and define users' needs. Several editions have already been held. The first germinated in 2010 in the city of Oaxaca de Juárez in Mexico, where we created open-design workshops to change the old train station into a cultural centre, with the participation of students and the local community. In

carri si sono "auto-trasformati" in spazi per leggere, suonare e creare musica, e sono state fatte proposte per lo spazio pubblico. Nei vagoni convertiti, le superfici esterne non erano verniciate. Invece, lo spazio è stato lasciato libero per i collettivi di artisti locali (figg.3-5)[21]. A Barcellona abbiamo proposto due esperienze TEA/OSW, nel 2018 e nel 2019, nell'ambito della settimana della mobilità sostenibile promossa dal Comune e dal Park (ing) Day. Il Park (ing) Day è un evento annuale che si tiene in diverse città del mondo. Si tratta di un'azione educativa di protesta urbana, in cui varie entità, gruppi e cittadini trasformano temporaneamente i parcheggi in parchi, giardini e altre forme di spazio pubblico per richiedere un modello di città incentrato sulle persone e sull'ambiente. Nel 2018 sono stati convertiti circa

this first experience, five wagons were "self-transformed" into spaces for reading, playing and creating music, and proposals were made for the public space. In the converted wagons, the exterior surfaces were not painted. Instead, the space was left free for local artist collectives (figs. 3-5)[21]. In Barcelona, we proposed two TEA/OSW experiences, in 2018 and in 2019, as part of the week of sustainable mobility promoted by the City Council and Park(ing) Day. Park(ing) Day is an annual event held in several cities worldwide. It is an educational urban protest action, in which various entities, groups and citizens temporarily change parking spaces into parks, gardens and other forms of public space to demand a model of city focused on people and the environment. In 2018,

IN ALTO | *ON TOP*.
Fig. 7. TEA/OSW. Park(ing) Day 2018 (fonte: autore) | *TEA/OSW. Park(ing) Day 2018 (source: author).*

A PAG. 453 | *ON PAGE 453*:
Fig. 8. TEA/OSW. Park(ing) Day 2019: Ur City, Ur Space (fonte: autore | *EA/OSW. Park(ing) Day 2019: Ur City, Ur Space (source: author).*

[21] Seve, B. (2012).

75 parcheggi a Barcellona. Nel 2019, oltre 120 sono state trasformate per promuovere un nuovo modello di città. L'evento è stato incluso nella Settimana mondiale di azione per il clima, svoltasi dal 20 al 27 settembre a Barcellona. In un giorno, entità e gruppi trasmettono temporaneamente una serie di parcheggi in altri tipi di spazi pubblici. In entrambi i casi qui descritti, il sito del progetto era in Calle Trafalgar a Barcellona, a pochi metri dall'Arco di Trionfo in una zona molto centrale.
L'azione partecipativa del Park (ing) Day entra nella logica dell'appropriazione dello spazio descritta nella sezione 2. Qui il focus è sullo spazio pubblico e sul suo uso improprio da parte dei veicoli inquinanti. Questo problema è stato affrontato da movimenti di base e altre azioni partecipative che trasmutano lo spazio pubblico anche se solo per un istante, per dimostrare come lo spazio può cambiare[22]. A Barcellona, nonostante i numerosi sforzi del consiglio comunale per ridurre il traffico nel centro della città, rimane un problema persistente. In questo processo di graduale trasformazione della città, è necessaria la discussione con i residenti e l'insegnamento attraverso dispositivi di pianificazione urbana tattica per creare consapevolezza del clima. Poiché la questione della mobilità è strettamente correlata a una visione politica, il ruolo della partecipazione sembra evidente.

about 75 parking spaces were converted in Barcelona. In 2019, over 120 were transformed to promote a new city model. The event was included in World Climate Action Week, held between 20 and 27 September in Barcelona. On one day, entities and groups temporarily transmute a series of parking spaces into other types of public spaces. In both cases described here, the project site was on Calle Trafalgar in Barcelona, a few metres from the Arc de Triomphe in a very central area.
The participatory action of Park(ing) Day enters into the logic of space appropriation described in Section 2. Here, the focus is on the public space and its misuse by polluting vehicles. This problem has been addressed by grassroot movements and other participatory actions that transmute the public space even if only for an instant, to demonstrate how space can change[22]. In Barcelona, despite numerous efforts by the city council to reduce traffic in the city centre, it remains a persistent problem. In this process of gradual transformation of the city, discussion with residents is needed as well as teaching through tactical urban planning devices to create climate awareness. Since the issue of mobility is closely related to a political vision, the role of participation seems evident.

Metodologia TEA / OSW

In questo contesto, abbiamo creato due workshop consecutivi nel 2018 e nel 2019. Lo scopo era quello di generare una situazione di creazione collettiva con gruppi di studenti, il cui obiettivo era progettare una sorta di dispositivo di advocacy nello spazio pubblico e interagire con persone per strada. Il workshop è stato costruito attorno alle dinamiche di partecipazione, in modo che gli studenti trovassero un dispositivo per il coinvolgimento del pubblico, supportato da metodi artistici e creativi. In altre parole, abbiamo lavorato su due livelli: un primo livello in cui gli studenti dovevano immaginare insieme una proposta e un secondo livello in cui i cittadini erano coinvolti. L'obiettivo principale non era tanto quello di analizzare il progetto o il prodotto in quanto artefatto fisico, ma piuttosto il processo di lavoro. I workshop TEA/OSW

TEA/OSW Methodology

In this context, we created two consecutive workshops in 2018 and 2019. The purpose was to generate a situation of collective creation with groups of students, whose goal was to design some kind of advocacy device in the public space and interact with people on the street. The workshop was built around participation dynamics, so that students would come up with a device for engagement with the public, supported by artistic and creative methods. In other words, we worked at two levels: a first level in which students had to imagine a proposal together and a second level in which citizens were involved. The main objective was not so much to analyze the project or the product as a physical artifact, but rather the work process. The TEA/OSW workshops generate a range of

[22] Seve, B., Redondo, E. (2020).

generano una serie di idee per un progetto da utenti diretti. Tutte le esperienze qui presentate hanno alcuni punti in comune. Sono generalmente sviluppate come attività artistiche e partecipative in tre parti principali: seminari, laboratori di co-creazione e un laboratorio di autocostruzione. Nel primo blocco, seminari e gruppi di discussione, la sessione inizia con una tavola rotonda di presentazione da 15 a 25 persone. Lo scopo del progetto viene spiegato ei partecipanti si presentano, descrivono il loro hobby o specialità e le loro opinioni su come contribuire al workshop. In questa attività, proponiamo agli studenti di scrivere e disegnare su un pezzo di cartone per esprimere le loro intenzioni al resto del gruppo.
Quindi, lezioni teoriche e dibattiti forniscono ai partecipanti un solido background per il progetto. Vengono fornite informazioni per aumentare la consapevolezza della mobilità nell'ambiente urbano di Barcellona, con dati sull'inquinamento, il ruolo della pianificazione urbana, gli spazi pubblici e la partecipazione a questo problema. Come descritto nelle prime due sezioni di questo articolo, spieghiamo la relazione tra spazi bonificati e partecipazione, ma lavoriamo anche con risorse molto limitate che rappresentano una linea di pensiero ecologico. Inoltre, vengono presentati esempi di urbanistica tattica e installazioni artistiche per generare dibattito alla fine della sessione ed entrare rapidamente nella co-creazione nella sessione successiva. Il dialogo tra i partecipanti è la conditio sine qua non di questi dibattiti.
Nel secondo blocco, il laboratorio di co-creazione, i partecipanti hanno dovuto considerare rapidamente cosa potevano usare per costruire l'installazione. Insieme alla location (posti auto nello spazio pubblico), i materiali disponibili hanno limitato le possibilità del progetto. La decisione è stata presa in un'attività di tavola rotonda che ha coinvolto disegno, chat e brainstorming. Il cartone recuperato è stato posto al centro dei tavoli, con vari pennarelli e penne per i partecipanti per disegnare, evidenziare punti ed esprimersi collettivamente. È stata quindi svolta un'attività di brainstorming utilizzando i concetti iniziali e sono stati ricercati i materiali recuperati per l'installazione. Questo è stato un momento di intensa creatività, in cui i partecipanti hanno inizialmente immaginato nu-

ideas for a project from direct users. All the experiences presented here have some points in common. They are generally developed as participative, artistic activities in three main parts: seminars, co-creation workshops and a self-build workshop. In the first block, seminars and discussion groups, the session begins with a round table presentation for between 15 and 25 people. The aim of the project is explained, and the participants introduce themselves, describe their hobby or specialty and their thoughts about how to contribute to the workshop. In this activity, we propose that students write down and draw on a piece of cardboard to express their intentions to the rest of the group.
Then, theoretical classes and debates give participants a solid background for the project. Information is provided to raise awareness of mobility in the urban environment of Barcelona, with data on pollution, the role of urban planning, public spaces and participation in this problem. As described in the first two sections of this article, we explain the relationship between reclaimed spaces and participation, but also work with very limited resources that represent a line of ecological thinking. In addition, examples of tactical urbanism and artistic installations are presented to generate debate at the end of the session and quickly enter into co-creation in the following session. Dialogue between participants is the sine qua non of these debates.
In the second block, the co-creation workshop, participants had to quickly consider what they could use to construct the installation. Along with the location (parking spaces in the public space), the available materials limited the possibilities of the project. The decision was made in a round table activity involving drawing, chatting and brainstorming. Recovered cardboard was place in the centre of the tables, with various markers and pens for participants to collectively draw, highlight points and express themselves. A brainstorming activity was then carried out using the initial concepts, and recovered materials were sought for the installation. This was a

merosi scenari e possibilità. Abbiamo incoraggiato il gruppo utilizzando un metodo dinamico a palla di neve: gli studenti hanno lavorato in coppia, poi in gruppi da quattro a sei, e poi l'intero gruppo è stato riunito. Qui consideriamo il disegno e il disegno come un processo che può essere registrato per classificare e quindi raggiungere un consenso in un tempo molto limitato. Con il supporto degli insegnanti, sono state scritte alla lavagna le conclusioni, le parole chiave ei concetti iniziali di questa prima sessione. Infine, per raggiungere il consenso, abbiamo utilizzato una sessione chiamata Manifest, in cui i partecipanti scrivevano un elenco di intenzioni per il loro progetto. L'elenco chiariva il concetto generale e doveva rientrare in un'unica pagina. Successivamente, gli studenti hanno lavorato in gruppi da tre a quattro in modo più convenzionale, utilizzando modelli, piante e disegni da tavolo. Il workshop autocostruito è iniziato quasi contemporaneamente alle sessioni di co-creazione, con una sperimentazione in scala 1/1 utilizzando materiali disponibili nelle aule ETSAB. In entrambi i casi (2018 e 2019), gli studenti hanno testato le possibilità strutturali utilizzando pieghe, incastonature e tagli sulle possibili tavole di montaggio. La tavola rotonda è stata quindi nuovamente divisa in due gruppi per esplorare i concetti in profondità, stimolare la discussione e accedere a maggiori informazioni. L'obiettivo è stato quello di concepire una struttura spaziale, mettendo da parte per un momento le basi concettuali precedentemente discusse. In questo processo, gli studenti hanno formulato gradualmente la loro proposta. Infine, hanno dovuto escogitare modi per trasportare i materiali con zaini adattati, o altri metodi, nel luogo fornito dai residenti vicino all'evento. Nell'esperienza del 2018, il progetto si è concentrato su una domanda: cosa vuoi per lo spazio pubblico di Barcellona? C'era un chiaro concetto di padiglione che invita alla riflessione e all'espressione. L'essenza del progetto è stata sottolineata dal titolo: The Pavilion of Desires. Nell'esperienza del 2019, gli studenti hanno immaginato un gioco creativo nello spazio pubblico. Le regole erano definite, con un titolo, una domanda e una risposta evocativa: Ur City, Ur Space. Di chi è la città? Crea il tuo spazio e gioca con i limiti.

moment of intense creativity, in which the participants initially imagined numerous scenarios and possibilities. We encouraged the group by using a dynamic snowball method: students worked in pairs, then in groups of four to six, and then the entire group was brought together. Here we consider drawing and drawing as a process that can be recorded to classify and then reach a consensus in a very limited time. With the support of the teachers, the conclusions, keywords and initial concepts of this first session were written on the board. Finally, to reach consensus, we used a session called Manifest, in which participants wrote an intentions list for their project. The list clarified the general concept and had to fit on a single page. Subsequently, students worked in groups of three to four in a more conventional way, using models, plans and table drawings.

The self-built workshop started almost at the same time as the co-creation sessions, with 1/1 scale experimentation using materials available in the ETSAB classrooms. In both cases (2018 and 2019), students tested the structural possibilities using folds, embedment and cuts on the possible assembly boards. The round table was then divided into two groups again to explore the concepts in depth, stimulate discussion and access more information. The objective was to conceive a spatial structure, putting aside for a moment the previously discussed conceptual bases. In this process, the students gradually formulated their proposal. Finally, they had to devise ways to transport the materials with adapted backpacks, or other methods, to the place provided by residents near the event. In the 2018 experience, the project became focused on a question: What do you want for the public space in Barcelona? There was a clear concept of a pavilion that invites reflection and expression. The essence of the project was emphasised by the title: The Pavilion of Desires. In the 2019 experience, students imagined a creative game in the public space. The rules were defined, with a title, a question and an evocative answer: Ur City, Ur Space. Whose city is it? Create your space and play with the limits.

Padiglione dei desideri

Il Park(ing) Day, le strutture sono state create in un'atmosfera artistica rilassata e interattiva, con cibo e musica improvvisata. All'evento del 2018, il gruppo di studenti ha progettato e realizzato un padiglione di riflessione in qualche modo isolato dal contesto urbano (figg. 6 e 7). Lo spazio ha invitato i cittadini a pensare al futuro di Barcellona. Più precisamente, il progetto si è concentrato sul tema con una semplice domanda: qual è il tuo desiderio per lo spazio pubblico di Barcellona in futuro? Durante la giornata, gli studenti hanno invitato i passanti a parlare ed esprimersi in vari modi nello spazio, ad esempio, le persone potevano scrivere i loro desideri sui muri[23]. All'ingresso, le persone hanno trovato vari materiali artistici per esprimersi, come pennarelli e dipinti tratti da opere. Come la città stessa che si trasforma nel tempo, l'obiettivo era quello di creare uno spazio mutevole, effimero, riempito e sovrascritto alla maniera di un palinsesto. I desideri sono stati raccolti e analizzati attraverso fotografie. Il padiglione è stato costruito interamente con materiale recuperato e riutilizzato dall'ETSAB, senza necessità di nuovi acquisti. Quando i dispositivi sono cambiati, sono arrivati più partecipanti, mostrando la loro curiosità e desiderio di partecipare. È interessante notare che, nel caso del Padiglione dei Desideri, tutti i 150 messaggi ed espressioni lasciati sui muri dell'installazione sono stati fotografati e classificati. Sono state tratte conclusioni reali sulle idee delle persone per lo spazio pubblico. Lo studio è stato descritto in un articolo che evidenzia la nostalgia di una città con più spazi verdi (44,1%), con messaggi molto specifici sul recupero dei parchi familiari con fauna e flora autoctona. Il progetto ha anche rivelato un desiderio di luoghi per l'espressione artistica e la creazione musicale. In alcune conversazioni, i partecipanti hanno spiegato che vogliono spazi per esprimersi. Lo hanno anche trasmesso nel padiglione in vari modi, rivendicando luoghi per l'arte e la creazione musicale. Questo desiderio non è stato sempre esplicitamente formulato ma si è rivelato nell'atmosfera creativa durante tutta la giornata, con numerose rappresentazioni artistiche di varie forme, foglie

Pavilion of Desires

On Park(ing) Day, the facilities were created in a relaxed, interactive artistic atmosphere, with food and improvised music. At the 2018 event, the group of students designed and built a pavilion for reflection that was somehow isolated from the urban context (figs. 6 and 7). The space invited citizens to think about the future of Barcelona. More precisely, the project focused on the theme with a simple question: What is your desire for Barcelona's public space in the future? Throughout the day, students invited passers-by to talk and express themselves in various ways in the space, for example, people could write their wishes on the walls[23].

On entry, people found various art materials to express themselves, such as markers and paintings taken from works. Like the city itself that is transformed over time, the objective was to create a changing, ephemeral space that was filled in and written over in the manner of a palimpsest. Wishes were collected and analysed through photographs. The pavilion was constructed entirely from material recovered and reused from the ETSAB, without any need for new purchases. As the devices changed, more participants came, showing their curiosity and desire to participate. Interestingly, in the case of the Pavilion of Desires, all 150 messages and expressions left on the walls of the installation were photographed and classified. Real conclusions were drawn about peoples' ideas for the public space. The study has been described in an article that highlights the yearning for a city with more green spaces (44.1%), with very specific messages on recovery of family parks with native fauna and flora. The project also revealed a longing for places for artistic expression and musical creation. In some conversations, participants explained that they want spaces to express themselves. They also conveyed this in the pavilion in various ways, claiming places for art and musical creation. This desire was not always explicitly formulated but was revealed in the creative atmosphere throughout the day, with numerous artistic representations of various

[23] Seve, B., Redondo, E. (2020).

cadute dipinte di bianco, graffiti, collage, poesie, macchie e macchie di colori astratti degni di Action Painting e realizzati con gesti vigorosi, nonché note nelle sezioni sui miglioramenti per le strade di Barcellona. Molte sono state le azioni che hanno evidenziato la mancanza di libertà creativa nello spazio urbano[24].

Ur City, Ur Space

All'evento del 2019, il gruppo di studenti ha progettato un dispositivo diverso. In Ur City, Ur Space, i partecipanti potevano giocare e modificare la disposizione spaziale dei moduli (fig. 8). L'esperienza è stata sviluppata da questo momento artistico e interattivo con la partecipazione di vicini, passanti, turisti, ecc. Il gruppo studentesco 2019 ha proposto un'installazione artistica che le persone potrebbero costruire da sole, utilizzando un dispositivo simile al gioco di costruzione di carte di Charles e Ray Eames ha chiamato il House of Cards, ma su scala più ampia. Creata nel 1952, la House of Cards includeva un ricco assortimento di fotografie che potevano essere assemblate per formare strutture grandi e piccole. Potrebbe essere classificato tra i "giocattoli e giochi seri" basati su dispositivi fai-da-te. In effetti, Charles Eames ha ritenuto che "i giocattoli ei giochi sono il preludio a idee serie. L'elettricità è stata prima un gioco, prima di diventare una fonte di energia. Non ci sarebbero dinamo oggi se la gente non fosse stata una volta affascinata dal giocare con palline di midollo e bacchette di vetro"[25].

In effetti, il nostro gruppo di studenti ha avuto questa idea senza una precedente conoscenza del lavoro di Charles e Ray Eames. Questo riferimento è emerso naturalmente durante le sessioni di co-creazione. Il dispositivo artistico immaginato dagli studenti è stato costruito con materiali recuperati dall'ETSAB, in questo caso scatole di cartone da centinaia di riviste fuori produzione (UR, Urbanismo Revista) pubblicate tra il 1985 e il 1992 dal famoso laboratorio di urbanistica (Laboratori d'Urbanisme) diretto di Manuel de Solà-Morales e Joan Busquets. Le scatole di un numero del 1989 su Ludovico Quaroni erano state abbandonate in un armadietto. La rivista e il suo contenuto, shapes, fallen leaves painted white, graffiti, collages, poems, spots and splashes of abstract colours worthy of Action Painting and made with vigorous gestures, as well as notes in sections on improvements for the streets of Barcelona. There were many actions that highlighted the lack of creative freedom in the urban space[24].

Ur City, Ur Space

At the 2019 event, the group of students designed a different device. In Ur City, Ur Space, participants could play and change the spatial arrangement of the modules (fig. 8). The experience was developed from this artistic and interactive moment with the participation of neighbours, passers-by, tourists, etc. The 2019 student group proposed an artistic installation that people could build themselves, using a device similar to the card construction game by Charles and Ray Eames called the House of Cards, but on a larger scale. Created in 1952, the House of Cards included a rich assortment of photographs that could be assembled to form large and small structures. It could be classified among "serious toys and games" based on do-it-yourself devices. In fact, Charles Eames considered that "Toys and games are the preludes to serious ideas. Electricity was a game first, before it became a source of power. There would be no dynamos today if people hadn't once been fascinated by playing with pith balls and glass rods"[25].

In fact, our group of students came up with this idea without previous knowledge of the work of Charles and Ray Eames. This reference naturally emerged through the co-creation sessions. The artistic device imagined by the students was constructed with materials recovered from the ETSAB, in this case cardboard boxes from hundreds of discontinued magazines (UR, Urbanismo Revista) published between 1985 and 1992 by the famous urban planning laboratory (Laboratori d'Urbanisme) directed by Manuel de Solà-Morales and Joan Busquets. The boxes of a 1989 issue on Ludovico Quaroni had been abandoned in a locker. The magazine and its content,

[24] Seve, B., Redondo, E. (2020).

[25] O' Connell, B. (1961).

donato al laboratorio, sono serviti come punto di partenza per la riflessione con gli studenti. È stato evidenziato il contesto radicalmente diverso dal presente. Nel 1989, Barcellona ha subito un intenso rinnovamento urbano per i giochi olimpici, con un modus operandi molto diverso da quello che conosciamo oggi.

A poco a poco queste conversazioni servirono a sviluppare una proposta teorica. Gli studenti hanno proposto il gioco in scala 1/1 intitolato Ur City, Ur Space, in cui ogni partecipante è stato invitato a modificare l'aspetto della strada su scala molto locale, anche se temporaneo. L'installazione, co-realizzata con i passanti, era una dichiarazione di colori e protesta, poiché si proponeva che ogni carta potesse essere dipinta o firmata.

Pensieri degli studenti sulle esperienze

Gli studenti hanno dichiarato di essere interessati a partecipare ai workshop per diversi motivi. In primo luogo, per interesse personale nel modo di lavorare in gruppo, capire come trattare gli uni con gli altri e socializzare.

Secondo, per saperne di più sull'urbanistica tattica, attraverso riferimenti eccezionali. I partecipanti hanno affermato che con l'avvicinarsi del giorno dell'evento, il loro interesse è cresciuto. Hanno descritto il workshop come intenso, piacevole, mescolando varie componenti e "un buon modo per iniziare a socializzare".

Molti contenuti vengono creati nelle scuole di architettura, ma raramente o mai visti in scala 1:1. Quindi, la costruzione di un impianto nel centro della città è stato uno dei punti di forza dell'attività. L'espressione artistica è stata la chiave del processo, che è stata un'esperienza molto palpabile, insieme all'organizzazione del gruppo, alla sostenibilità (zero rifiuti) e alla libera interazione tra le persone per formulare un progetto. Il sentimento di comunità e integrità è stato valorizzato nel processo creativo tra i partecipanti per raggiungere l'obiettivo e nell'organizzazione per comunicare con il pubblico. Infine, l'ultimo giorno, il Park (ing) Day, ha rappresentato il momento più motivante per gli studenti.

which was donated to the workshop, served as a starting point for reflection with students. The radically different context from the present was highlighted. In 1989, Barcelona underwent intense urban renewal for the Olympic games, with a modus operandi very different from what we know today.

Gradually these conversations served to develop a theoretical proposal. The students proposed the 1/1 scale game entitled Ur City, Ur Space, in which each participant was invited to change the appearance of the street on a very local scale, even if it was temporary. The installation, co-created with passers-by, was a declaration of colours and protest, since it was proposed that each card could be painted or signed.

Student's thoughts on the experiences

Students stated that they were interested in participating in the workshops for several reasons. First, out of personal interest in the way of working in a group, understanding how to deal with each other and socialising.

Second, to find out more about tactical urbanism, through outstanding references. Participants said that as the day of the event approached, their interest grew. They portrayed the workshop as intense, pleasant, mixing various components, and "a good way to start socialising".

A lot of content is created in architectural schools, but rarely or never seen at 1:1 scale. Hence, the construction of an installation in the middle of the city was one strength of the activity. Artistic expression was key to the process, which was a very palpable experience, along with group organisation, sustainability (zero waste) and free interaction between people to formulate a project. The feeling of community and integrity was valued in the creative process between participants to reach the goal, and in the organisation to communicate with the public. Finally, the last day, Park(ing) Day, represented the most motivating moment for the students.

Conclusioni

In queste due esperienze si è generata una grande atmosfera creativa, che ha dato origine a disegni, frasi, cambiamenti spaziali, formazioni scultoree e conversazioni tra studenti e visitatori per aprire il dibattito su come lo spazio pubblico può essere trasformato domani. Al di là del desiderio di uno spazio pubblico meno minerale e più vegetale, alcuni hanno proposto che queste strutture rappresentassero simbolicamente quello che dovrebbe essere lo spazio urbano di domani: uno spazio di creazione ed espressione artistica in cui possiamo interagire e decidere direttamente, dove respirare liberamente e creativamente in uno spazio pubblico attualmente troppo proibitivo. Questa stessa impressione è ciò che muove la nostra esperienza di co-creazione, che propone un modo alternativo di trasformare la città. La ricerca aveva alcuni limiti. I dispositivi co-creati forniscono solo informazioni limitate sui partecipanti il giorno dell'evento. Tuttavia, dovremmo considerare che il fulcro di questa ricerca è il processo di co-creazione piuttosto che il prodotto finale. Chiaramente, l'interesse per i workshop si concentra su progetti urbani sempre più ambiziosi nel tempo, come altre esperienze TEA/OSW[26]. Dobbiamo continuare a indagare sulle appropriazioni dello spazio per creare nuove forme di creazioni urbane, come giardini comunitari o grandi murales artistici. Questi possono essere generati da migliaia di individui con varie intenzioni nella loro interpretazione della città.

[26] Seve, B. (2012).

Conclusions

In these two experiences, a great creative atmosphere was generated, which gave rise to drawings, phrases, spatial changes, sculptural formations, and conversations between students and visitors to open the debate on how public space can be transformed tomorrow. Beyond the desire for a less mineral and more vegetal public space, some people proposed that these facilities symbolically represented what the urban space of tomorrow should be: a space for artistic creation and expression in which we can interact and decide directly, where we can breathe freely and creatively in a public space that is currently too prohibitive. This same impression is what moves our experience of co-creation, which proposes an alternative way of transforming the city. The research had some limitations. The co-created devices provide only limited information about the participants on the day of the event. However, we should consider that the focus of this research is the process of co-creation rather than the final product. Clearly, interest in the workshops is centring on increasingly ambitious urban projects over time, like other TEA/OSW experiences[26].

We must continue to investigate appropriations of space to create new forms of urban creations, like community gardens or large artistic murals. These can be generated by thousands of individuals with varied intentions in their interpretation of the city.

Bibliografia - Sitografia
References - Webography

Arellano, M. (2018). Colectivo Tomate: Lo más importante del diseño participativo es que la gente se encuentre y se reconozca. Available at: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/891624/colectivo-tomate-lo-mas-importante-del-diseno-participativo-es-que-la-gente-se-encuentre-y-se-reconozca. Accessed on: 17/12/2019.

Borja, J. (2003). *La ciudad conquistada.* Madrid: Alianza editorial.

Brassaï (1933). Minotaure, 3-4 (December 1933), 6-7.

Carmody, D. (1976). Helping New York. *The New York Times*, February 24, 39

Busquets, J. (2004). *Barcelona. La construcción urbanística de una ciudad compacta*. Barcelona, España: Ediciones del Serbal, S.A.

De Carlo, G. (2007). Architecture's Public. In: Blundell Jones, P., Petrescu, D., Till, J. (eds), *Architecture and Participation*. Abingdon: Spon Press, 3-22.

Delgado, M., Malet, D. (2007). *El espacio público como ideología*. Comunicación presentada en las Jornadas Marx siglo XXI, Logroño, Spain.

Domingo I Clota, M., Bonet I Casas, M. (1998). *Barcelona i els moviments socials urbans*. Barcelona: Editorial Mediterrània.

Fernández Herrero, E. (2018). *Origen, evolución y auge del arte urbano. El fenómeno Banksy y otros artistas urbanos*. Doctoral thesis supervised by Reyes Sánchez, Francisco. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información.

Jacobs, J. (1961). *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Random House.

Klein, R. (2016). Creativity and territory: the construction of centers and peripheries from graffiti and street art. *Street Art & Urban Creativity Scientific* Journal, 2, 6-15.

Lacol (2018). *Building collectively*. Barcelona: Pol-len.

Luck, R. (2018). Participatory design in architectural practice: Changing practices in future making in uncertain times. *Design Studies,* 59, 139–157.

Lydon, M., Garcia, A., Duany, A. (2015), *Tactical Urbanism*. Island Press.

O'Connell, J.B. (1961). A visit with Charles Eames. Think 27, 4-7-9. In: An eameanthology (2015). Yale University Press.

Pfieffer Alice. In: Paris, Art Fills the Void (2010). The New York Times. Available at: https://www.nytimes.com/2010/01/31/travel/31headsup.

Petrescu, D. (2005). Losing control, keeping desire. In: Blundell Jones, P., Petrescu, D., Till, J. (eds), *Architecture and Participation*. Abingdon: Spon Press, 43-64.

Querrien, A. (2005). How inhabitants can become collective developers. In: Blundell Jones P., Petrescu D. and Till J.(eds), *Architecture and Participation*. Abingdon: Spon Press, 105 116.

Seve, B. (2012). *Taller Espacios Abiertos, Reciclar el Ferrocarril*. Oaxaca de Juárez: UABJO (Universidad Autónoma Benito Juárez).

Seve, B., Redondo, E. (2020). El pabellón de deseos. Co-creación y co-instalación artística para la mejora del espacio público. *ACE: Architecture, City and Environment*, 14 (42), 8200.

Vendrell, R. (2015). Las caras del Poble Nou. El periódico.

21 Attraversando i muri
Through walls

Francesca Sisci, Domingo Milella

Abstract
In questo contributo si sono presi in esame i muri come luoghi su cui il Tempo, passato e presente, ha conservato le testimonianze del rapporto tra essere umano e ambiente. Che siano pareti di antiche caverne o di contemporanei edifici, su di esse di condensano tracce di un percorso umano verso la concezione del sé nello spazio.
Domingo Milella, fotografo formatosi nella scuola of Visual Arts di New York, da diversi anni conduce una doppia ricerca artistica: da un lato con il banco ottico ritrae le rappresentazioni pittoriche parietali del periodo paleolitico (Grotte di Lascaux, La Pasiega, etc.); dall'altro con il cellulare fotografa le scritture parietali urbane.
Entrambe le forme d'arte prendono il nome di Graffiti e si configurano come percorsi di una ricerca del pensiero visuale che ha spinto l'uomo, in ambo i casi, all'azione. Tramite le immagini di Domingo viene consentita una operazione concettuale, attuata con il mezzo fotografico, che porta i Segni e i Simboli dell'arte parietale a confronto in una dimensione atemporale. Un ideale 'grado zero' da cui iniziare ad osservare il millenario dialogo tra l'essere umano e l'ambiente che lo circonda, in cui l'atto del Rappresentare non ha mai perso il suo ruolo rivelatore.

Abstract
In this essay, we examined walls as places on which Time, past and present, has preserved the proof of the relationship between human beings and the environment. Whether these are walls of ancient caves or contemporary buildings, we can find there the condensed traces of the human path towards a conception of self within space. Domingo Milella, a photographer educated at the School of Visual Arts of New York, for several years has carried out a double artistic research: on the one hand with the view camera he portrays the cave painting representations of the Paleolithic age (Caves of Lascaux, La Pasiega, etc.); on the other with the mobile phone camera he takes photos of urban wall writings (to then after hundreds of files come again to such surfaces to picture only few of them analogically). Both forms of art take the name of 'Graffiti' and reveal to be the search for visual thinking which have driven man, in both cases, to action. Through Domingo's images we can gain access to a conceptual operation, implemented via the photographic medium, which brings the Signs and Symbols of the wall art to a comparison in a timeless dimension. This art practice is an ideal 'degree zero' from which we can begin to observe the ancient dialogue between humans and the environment, in which the act of Representation has never lost its role of revelation.

Parole chiave
Graffiti, caverne, muri, fotografia, Domingo Milella.

Keywords
Graffiti, caves, walls, photography, Domingo Milella.

Introduzione

L'homme a toujours eu la sensation profonde que le sacré (quel qu'en soit le sens) est secret.
Il est maintenant certain que, si l'homme a vécu dans des cavernes, ce n'était pas seulement pour se protéger du froid et des fauves, mais pour vivre plus près de ce qui s'y cache: l'extraordinaire. (…)
L'homme des cavernes n'habite pas seulement dans une caverne, mais en chacun de nous; et il est prudent de l'admettre.
Il est également *préférable d'admettre que rien d'extraordinaire ne se cache dans nos appartements et que ce n'est là qu'un demi-bienfait.*
Vilém Flusser

I disegni parietali, detti anche *graffiti*, sono i primi *segni* che rappresentano la trasposizione grafica dell'atteggiamento dell'uomo verso lo spazio; motivo per cui ogni civiltà, in coerenza alla sua concezione spaziale, ha prodotto un differente metodo di rappresentazione[1]. Con la stessa parola, in epoca contemporanea, si è teso a designare anche le operazioni di rappresentazione parietale eseguite sul tessuto urbano. Questo fenomeno, indicato generalmente come *Street Art* e recentemente assurto a vera e propria categoria artistica, nasce negli anni '70 a New York espandendosi poi in tutto il pianeta in breve tempo. In entrambi i casi la possibilità di comprendere i segni che li compongono passa dalla conoscenza dei simboli che li costituiscono. Un codice simbolico in grado di restituire sensazioni e percezioni soggettive sembra esistere tanto per l'uomo della preistoria quanto per l'uomo contemporaneo. A separare questa unità di senso si può dire sia l'opposta ragione conservata nell'atto del rappresentare. Se per l'uomo preistorico possiamo trovare la ragione nello stimolo ad accordarsi con il mondo e a dare un'espressione grafica della sua posizione[2]; per l'abitante di una grande metropoli contemporanea si può dire lo stesso solo se inteso come tentativo di imposizione di se rispetto ad una realtà alienante. In questa discrepanza, ma allo stesso tempo coincidenza, del senso dell'azione - pensiero - e dell'azione stessa - sentimento - si

* I paragrafi *Introduzione, L'archeologia delle immagini e Conclusioni* sono di Francesca Sisci e il paragrafo *Di fronte e attraverso* è di Domingo Milella | *The paragraphs* Introduction, The archaeology of images *and* Conclusion *are by Francesca Sisci and the paragraph* Before and through *is by Domingo Milella.*

[1] Giedion, S. (1965), p. 533.

[2] *Ivi*, p.XVII.

Introduction

L'homme a toujours eu la sensation profonde que le sacré (quel qu'en soit le sens) est secret.
Il est maintenant certain que, si l'homme a vécu dans des cavernes, ce n'était pas seulement pour se protéger du froid et des fauves, mais pour vivre plus près de ce qui s'y cache: l'extraordinaire. (…)
L'homme des cavernes n'habite pas seulement dans une caverne, mais en chacun de nous; et il est prudent de l'admettre.
Il est également *préférable d'admettre que rien d'extraordinaire ne se cache dans nos appartements et que ce n'est là qu'un demi-bienfait.*
Vilém Flusser

The cave paintings, also known as graffiti, are the first signs representing the graphic transposition of the human attitude towards space; therefore, every civilization, consistently with their spatial concept, produced a different method of representation[1]. By the same word, in contemporary times, we tend to define the acts of wall painting in the present urban fabric as well. This phenomenon, generally called street art and recently elevated to an actual category of art, was born in the seventies in New York City, spreading worldwide in a short time. In both cases, the possibility to understand such signs depends on the knowledge about their values as symbols. A symbolic code able to evoke subjective feelings and perceptions seems to exist, both for the prehistoric man and for the contemporary man.
What separates this unity of meaning is the contrasting reason within the act of representation itself. The reason for such acts by the prehistoric man was to struggle for harmony within the world, by giving a graphic expression to his/her position[2]. For the citizen of a modern metropolis, we could say the same thing only if we see it as an effort inside and against an alienating reality. In his characteristic visual research, Domingo Milella finds his dimension in the discrepancy, which is also a connection, of the meaning of an action (thinking) and the action itself (feeling). As a

va a collocare una particolare ricerca visiva condotta da Domingo Milella. Fotografo formatosi presso la School of Visual Arts di New York, conduce da sempre una ricerca artistica sulle tracce del passaggio dell'uomo sulla Terra. Nel testo a seguire racconta in che modo la sua macchina fotografica è diventata per lui uno strumento d'osservazione di ciò che permane, invece che uno oggetto funzionale alla documentazione dell'effimero. Così con il banco ottico ritrae le rappresentazioni pittoriche parietali del periodo paleolitico durante delle spedizioni da lui organizzate alla volta di Grotte come Lascaux, La Pasiega, o El Castillo, per citarne alcune; e con il cellulare fotografa le scritture parietali urbane delle città che ordinariamente attraversa. Le sue immagini costruiscono un percorso nel millenario dialogo, mai interrotto, tra l'essere umano e l'ambiente che lo circonda; qui organizzate secondo una operazione concettuale che porta i Segni e i Simboli dell'arte parietale a confronto in una dimensione atemporale che svela come l'atto del Rappresentare non ha mai perso il suo ruolo espressivo e rivelatore. A partire da questo 'grado zero' due apparenti estremi vengono posti in una dialettica dinamica, così da divenire una occasione per sentire nel fluire del presente l'eco del passato, e di come questo sia l'unica misura che abbiamo per costruire il futuro migliore possibile.

L'archeologia delle immagini

If you have an awareness of history, it comes to be part of the now.
Peter Zumthor[3]

Nell'agosto del 1968 l'archeologo francese Paul Faure (1916-2007) scopre e studia la caverna di Βερυνὸφετο (Vernopheto), sita nei pressi del villaggio cretese di Περιβολὰκια (Perivolakia). Questa è una delle tante grotte che scavano i monti dell'isola di Creta, di cui alcune è certo siano state dei santuari in età minoica. Nel libro *La Religione Greca*, Walter Burkert[4] la comprende nel capitolo dedicato agli edifici cultuali citando il ritrovamento da parte di Faure di un disegno che vede sulle pareti della caverna di Vernopheto la Πὸτνια

The archaeology of images

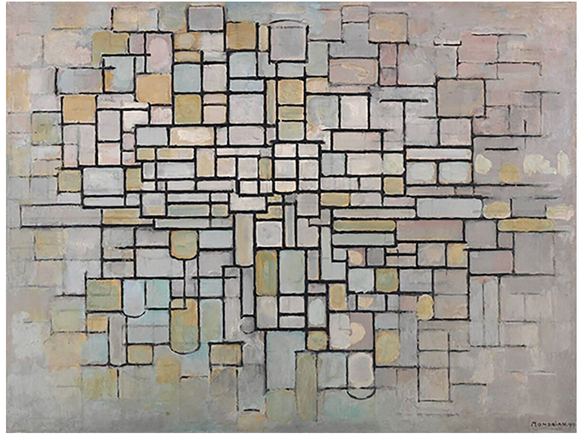
If you have an awareness of history, it comes to be part of the now.
Peter Zumthor[3]

In August 1968, French archaeologist Paul Faure (1916-2007) discovers and studies the cave of Βερυνὸφετο (Vernopheto), located near the Cretan village of Περιβολὰκια. This is one of the many caves found in the mountains of Crete island, some of which were sanctuaries in the Minoan age. In the book *Greek Religion: Archaic And Classical*, Walter Burkert[4] included it in the chapter dedicated to the religious buildings, mentioning the Faure's discovery of a drawing on the

photographer trained at the School of Visual Arts in New York, Milella has always carried out his artistic research on the traces of humanity on earth. In the following text he explains how his camera has become the instrument for the observation of what persists in Time, rather than a tool merely used for recording the ephemeral in Space. So, with his view camera he portrays the cave paintings of the paleolithic age, during expeditions to caves like Lascaux, La Pasiega or El Castillo, just to name a few; while using the mobile phone he takes infinite photos of the wall paintings in the cities he walks through during his trips.
To only come back to some chosen contemporary graffiti to photograph the present as archaeology, using again a large format camera. His images build a path in the still ongoing, ancient dialogue, between human beings and the surrounding environment. Here they are organised following a conceptual operation which compares signs and symbols from wall art to us within a timeless dimension, unveiling how the act of Representation has never lost its expressive and revealing role. Starting from this 'zero degree', what seem to be two opposite extremes are placed in a dynamical dialectic, thus creating an opportunity for an echo of the past in the present: such echo is the only measure we have for building the best possible future.

[3] Surface, (2017).

[4] Burket, W. (2003), p. 95.



IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 1. Domingo Milella, *Giovane Mondrian*, Bari, Italia 2014 (a sinistra) | *Domingo Milella*, Young Mondrian, *Bari, Italy 2014 (on the left).*
Fig. 2. Piet Mondrian, *Composizione n. II, Composizione in blu, grigio e rosa*, 1913 (a destra) | *Piet Mondrian*, Composite no. II, Composition in blue, gray and pink, *1913 (on the right).*

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 3. Domingo Milella, *SenzaTitolo I*, Cy, Bari, Italia 2015 (a sinistra) | *Domingo Milella*, Untitled I, *Cy, Bari, Italy 2015 (on the left).*
Fig. 4. Cy Twombly, *SenzaTitolo III*, Bacchus, 2008 (a destra) | *Cy Twombly, Untitled III, Bacchus, 2008 (on the right).*

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 5. Domingo Milella, Senza Titolo II, Wool, Bari, Italia 2015 | *Domingo Milella, Untitled II, Wool, Bari, Italy 2015.*

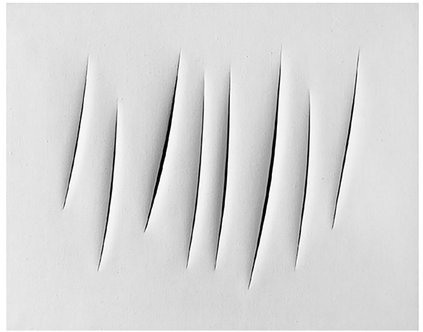
A DESTRA | *ON THE RIGHT:*
Fig. 6. Christopher Wool, *SenzaTitolo*, 2007 | *Christopher Wool*, Untitled, *2007.*

cave walls: it's an illustration of Vernopheto, the Πότνια Θηρῶν (Potnia Theròn, the Mistress of the Animals), while hunting and fishing. It's a known symbology of the undisputed goddess of the Mediterranean peoples of the bronze age. However, Burkert himself in a note specifies that this drawing is 'a modern scribble' in the opinion of B. Rutkowski e K. Nowicki. Analyzing the text we infer that the author, telling about this event, aims to make the reader understand some complexities using the instruments of archaeology. Placing the findings within defined time frames, is known to be the moment which the researcher focuses on with major attention, also because of possible ambiguities of the findings themselves. What strikes most of this event is the time distance separating the two different conclusions. Regardless to which point is right, the thing that matters in this work is to have conceptually matched up artistic experiences which are considered on opposite sides.
What has just been said exhorts a reflection on two palimpsests of Art Theory, which are strongly connected with each other: the artistic production in relation to the civilization – or degree of civilization – that generates it, and its interpretation.It is safe to say that the debate on the essence of art, its origins, and evolution, is a long unsettled tale which will never end. The inseparable reciprocity existing between the environment and art keeps this issue always a present one. What can be verified about this, is that the act of representation, meant as presenting outside of ourselves something that dwelt inside, is a phenomenon that has accompanied mankind since the very beginning. Science agrees with the awareness of the existence of a reality in which human beings are able to represent their imagery, even if it may be immensely far, and it is impacted by the lack of instruments we have today.
This rational linguistic habit uses the term *primitive* to label something of inferior value in the popular imagination. Viollet-le-Duc reflects on this misleading judgement in his essay entitled *Premier entretien*, opening the first volume of his *Entretiens sur l'architecture*[5]. His reflections

Θηρῶν (Potnia theròn, *La Signora degli Animali*) intenta a cacciare e a pescare, nota simbologia che ritrae la dea incontrastata dei popoli del Mediterraneo dell'Età del Bronzo. Ma lo stesso Burkert, in una nota, precisa che il disegno in questione 'è uno scarabocchio moderno' secondo B. Rutkowski e K. Nowicki. Analizzando il testo appare chiaro che l'intento dell'autore nel raccontare questa vicenda sia stato quello di porre all'attenzione del lettore la difficoltà di pervenire a dati certi tramite gli strumenti dell'archeologia. Il collocare entro archi temporali definiti, o consolidati, i ritrovamenti è noto costituisca il momento verso cui uno studioso riserva la maggiore attenzione anche in virtù di una possibile ambiguità contenuta nel reperto stesso. Dell'episodio citato colpisce la distanza temporale che separa le due conclusioni a cui i diversi studiosi sono pervenuti e, al di là di dove risieda la ragione, per quanto andremo di seguito a dire riveste una particolare importanza l'aver fatto concettualmente coincidere esperienze artistiche che nel sentire comune si pongono invece una agli antipodi dell'altra.
Questo ci porta a riflettere su almeno due temi inerenti alla teoria dell'arte tra loro strettamente connessi: la produzione artistica in rapporto alla civiltà - o grado di civilizzazione - da cui essa deriva, e la sua interpretazione.
In prima istanza il dibattito intorno all'essenza dell'arte, la sua origine ed evoluzione, vede una lunga storia che probabilmente non potrà dirsi conclusa o esaurita in futuro così come non è possibile oggi. L'inscindibile reciprocità che sussiste tra l'ambiente e il manifestarsi dell'arte rende infatti la questione sempre presente. Ciò che è possibile constatare a riguardo è che l'atto del rappresentare, da intendere come il presentare al di fuori di se un contenuto che fino a quel momento ci ha abitato, è qualcosa che accompagna l'essere umano fin dai suoi esordi. Nel mondo scientifico è ormai consolidata la consapevolezza dell'esistenza di una realtà che, sebbene enormemente lontana e priva degli strumenti oggi a noi necessari, è stata abitata da uomini in grado di rappresentare il proprio immaginario. A questa coscienza di tipo razionale si accompagna una abitudine linguistica che con il termine 'primitivo' ha teso a designare nell'immaginario collettivo qualcosa di valore inferiore. Su tale giudizio svian-

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 7. Domingo Milella, *Scarbocchi*, Noicattaro, Italia 2016 | *Domingo Milella, Scarbocchi, Noicattaro, Italy 2016.*

A SINISTRA | *ON THE LEFT:*
Fig. 8. Domingo Milella, Pech Merle, *Fregio Nero I*, Francia 2018 | *Domingo Milella, Pech Merle*, Black Frieze I, *France 2018.*



IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 9. Domingo Milella, Santian, *Segni Verticali*, Spagna 2016 (a sinistra) | *Domingo Milella, Santian*, Vertical Signs, *Spain 2016 (on the left).* Fig. 10. Lucio Fontana, *Concetto Spaziale*, 1965 (a destra) | *Lucio Fontana*, Spatial Concept, *1965 (on the right).*

te riflette Viollet-le-Duc nel testo intitolato *Le civiltà dell'Arte*, posto ad apertura del primo tomo delle sue *Conversazioni sull'architettura*[5]. Le sue riflessioni aprono la strada ad una concezione rinnovata del processo creativo, ponendo in discussione il principio che aveva visto nei passaggi evolutivi compiuti da ogni civiltà l'unica ragione di un corrispondente sviluppo artistico. L'interrogativo viene così posto: «Ma è ragionevole confondere la barbarie dei costumi di una nazione o di un'epoca con la barbarie dell'arte? E non è anche questo un errore derivante, come tanti altri, da un gioco di parole? Dal punto di vista dei noi moderni, un popolo non può essere barbaro, e cioè selvaggio, superstizioso, fanatico, sregolato, non può essere governato solo da leggi imperfette, e tuttavia possedere arti perfettissime?»[6].
Secondo Viollet-le-Duc non è il grado di civiltà di un dato periodo storico la struttura discriminante che permette o meno l'evoluzione dell'arte, ma bensì quanto tale periodo sia stato favorevole al suo sviluppo. Quanto detto dall'architetto francese assume un valore di estrema importanza nell'ambito

pave the way to a renewed conception of the creative process, putting in discussion the principle that had seen in the evolution steps of civilizations the only reason for a consequent artistic progression. Then, his question is: "Mais est-il raisonnable de confondre la barbarie des mœurs d'une nation ou d'une époque avec la barbarie de l'art? et n'est-ce point la une erreur quirésulte, comme tant d'autres, d'un jeu de mots? Un peuple, à notre point de vue moderne, ne peut-il être barbare, c'est-à-dire sauvage, superstitieux, fanatique, déréglé dans ses mouvements, n'être gouverné que par des lois imparfaites, et cependant posséder des arts très-parfaits? "[6].
According to Viollet-le-Duc, the discriminating factor that determines the evolution of art is not the degree of civilization of a specific historical age, but rather how favourable such age was to the development of art. What the French architect said acquires an extremely relevant value in the context of the Theory of Art. In his words, the artistic production is like an entity in itself, released from

[5] Viollet-le-Duc, E.E. (2014).

[6] Viollet-le-Duc, E.E., *Ivi*, p. 7.

IN ALTO | *ON TOP:*
Fig. 11. Domingo Milella, El Castillo, *Spazio*, Spagna 2016 (a sinistra) | *Domingo Milella, El Castillo*, Space, *Spain 2016 (on the left).* Fig. 12. Franz Kline, *Painting*, 1952 (a destra) | *Franz Kline*, Painting, *1952 (on the right).*

della teoria dell'arte. Nelle sue parole, infatti, la produzione artistica si costituisce come una entità a sé stante, svincolata da fatti sociali ed il cui intrinseco valore risiede nel suo contenuto che è indipendente dal contesto in cui nasce, nel qual caso sarebbe un prodotto della moda e non arte.
Partendo da presupposti diversi, ma che hanno condotto alla medesima discussione intorno al senso che il contenuto può avere per qualsivoglia forma di arte, Susan Sontang scrive il suo *Contro l'interpretazione*[7]. Qui la discussione viene costruita intorno all'apparente assoluta necessità di scovare il senso nascosto dell'opera d'arte tramite il processo di interpretazione. Una idea soffocante plasmata sulla stregua delle dottrine marxiste e freudiane che contrappongono al 'contenuto manifesto' il 'contenuto latente' come verità senza cui nulla ha significato. Contro questo intellettualismo privato dell'esperienza la Sontang si esprime in maniera molto precisa richiamando a suo favore l'innocenza del tempo in cui le teorie non esistevano e l'arte non doveva giustificarsi di se stessa, ma solo essere intraducibile immediatezza sensuale nell'immagine. Contro la

social phenomena, whose intrinsic value is in its content, which is independent from the context in which it was born: therefore it would be a product of a trend, and not really art. Starting from different assumptions, yet leading to the same debate about the meanings that the content may have for any form of art, Susan Sontag reflects on these issues in her work *Against Interpretation*[7]. Here the discussion is built around the apparently absolute necessity to find out the hidden meaning of the work of art through the interpretation process. A suffocating idea molded just like Marxist and Freudian doctrines, which oppose the *latent content* to the *evident content*, as a truth without which everything is meaningless. Against this intellectualism deprived of experience, Sontag expresses herself in a very precise manner recalling in her favor the innocence of a time in which theories did not even exist and art did not have to be justified, but just be the untranslatable sensual immediacy of the image. Against the reduction of content to form, she stated: "in

[7] Sontag, S. (1998).

riduzione del contenuto a forma concluderà dicendo: «Anziché un'ermeneutica, abbiamo bisogno di una erotica dell'arte»[8].
Tanto la questione della civiltà quanto quella dell'interpretazione vengono affrontati dai due autori sollevando il problema della discrepanza tra tempo di esecuzione e tempo di interpretazione, di solito eseguita a posteriori. Il giudizio logico o interpretativo si presenta spesso come una critica fatta tramite gli occhi caratterizzanti ed appartenenti ad un altro mondo. Processo ulteriormente complicato dalla volontà posta nel linguaggio d'essere strumento ermeneutico del senso.

place of a hermeneutics we need an erotics of art"[8].
Both the question of civilisation and the question of the interpretation are faced by the two authors raising the problem of the discrepancy between the time of execution and the time of interpretation, usually done retrospectively. The logical and interpretative judgement is often a criticism carried out through the eyes belonging to another world. A process even further complicated by the will to make language a hermeneutical instrument of sense and meaning.

Di fronte e attraverso

Today every line is the present experience of its own inherent history. It explains nothing. It is the incident of its own embodiment.
Cy Twombly[9]

Before and through

Today every line is the present experience of its own inherent history. It explains nothing. It is the incident of its own embodiment.
Cy Twombly[9]

Dentro di me, le immagini di questi ultimi vent'anni di ricerca si scontrano ed esplodono, come le mie Intuizioni e le mie Visioni. Poi Sprofondano in un Tempo Senza Tempo, un 'Grande Tempo' da cui provo ad ascoltare l'Eco Lontano. La relazione tra Immagini e Tempo è alla radice della mia ricerca, del mio Amore, del Senso Profondo delle mie Fotografie, che negli ultimi anni sono diventate senza che lo scegliessi fotografie di Segni, Forme, Superfici; sempre più 'Disegni sui Muri'. Per questo è forte il Riverbero che questa domanda sui muri ha dentro di me. L'Astrazione, il Limite, l'Immagine Prima e l'Immagine Ultima demarcano il mio Viaggiare nel Tempo.
Ho scelto la fotografia come forma d'espressione quando avevo 17 anni, ora ne ho 38 ed è il linguaggio che mi ha condotto sin qui. Per i primi quindici anni sono andato nel Mondo e nel Tempo alla ricerca di un Dono, Ispirazione e Grammatica; ho trovato nel Paesaggio, nella Storia, in Me Stesso un percorso Invisibile che ho dovuto tradurre in Immagini. Ho realizzato tutto questo con in spalla una Banco Ottico di 20 x 25 cm ovviamente Analogico; imparando gli Archetipi della visione stessa e del guardare, come il primo giorno in cui la Fotografia fu inventata. Luce, Acqua, Sali

Inside of me, the images of these last twenty years of research collide and explode, like my Intuitions and my Visions. Then they Sink in a Timeless Time, a 'Great Time' from which I try to listen to a Distant Echo. The relationships between Images and Time are the roots of my research, of my Love, of the Deep Meaning of my Photographs, that over the last few years, without my deliberate choice, have become photos of Signs, Forms, Surfaces; more and more 'Drawings on Walls'. This is why the Reverberation that this question on the walls has inside of me is Strong. The Abstraction, the Limit, the First Image, and the Last Image demarcate my Travelling through Time.
I chose photography as a form of expression when I was 17, now I am 38 and it is the language that brought me this far. I have been around the World and traveling through Time looking for an Inspiration, and a Grammar for my first fifteen years as a young Artist; I found in Landscape, History, Myself an invisible path that I had to translate into images. I have done all this with a 20 x 25 cm View Camera, obviously analogical; learning the Archetypes of vision and observation, as in the very first day when photography was invented. Light, Water, Silver Nitrate, and a fair amount of Darkness, with which since I was a kid I had a 'Nostos of Vision.' After all, what is

[8] Sontag, S. (1998), p. 36.

[9] Cy Twombly, (1957) , p. 32.

d'Argento, ed una buona dose di Buio con cui ho portato sin da ragazzino un 'Nostos della Visione'. D'altronde cos'altro è la Fotografia se non una relazione con il Tempo?! Mentre viaggiavo alla ricerca del mio sé nel mondo, del mio Immaginario; con questi strumenti analogici, ingombranti, storici, mi sono mosso con tempi e modi più simili al Preistorico che al Contemporaneo (strano infatti che il mio formato così detto Mammoth era lo stesso dei primi fotografi pionieri dell'Ovest Americano).
Penso che ci sia sempre stata nella mia Visione un qualcosa al Contrario nel Tempo; un''Archeologia dello Sguardo'. Sono stato l'ultima generazione ad imparare la Storia e la pratica della Fotografia prima dell'arrivo all'Immagine Algoritmica; fenomeno che ho visto proliferare attorno a me mentre finivo i miei Studi (School of Visual Arts, New York, dove mi Laureavo in Fotografia) nel 2005. L'avvento Dittatoriale del Digitale s'iniziava ad affacciare gli stessi giorni in cui la mia Generazione aveva imparato 150 anni di Tradizione. Le persone che prima guardavano in Silenzio, domandandoti spesso meravigliate cosa stessi facendo con un grosso treppiedi e sotto quel panno scuro, nel mezzo della strada, sulla cima di una collina o nel cuore di un bosco; ora pian pianino iniziavano loro a fotografare. Erano sempre di più, sempre più velocemente e con dispositivi sempre più piccoli, portatili e già protesi della telefonia mobile. È tutto successo Velocemente, in pochi anni, mesi, giorni, in una Notte?! La tecnica, il mercato, le nevrosi hanno voluto fare di quella Notte un Minuto, un Secondo. Tutte queste Immagini in poco Tempo sono diventate Nessuna Immagine. La Relazione con la Memoria e con il Senso era già stata Sconvolta.
Sono questi gli anni in cui invece io ho fatto uno strano percorso a ritroso nella Geografia e nel Tempo. Partendo dalla Periferia Italiana dove sono cresciuto ed ho spiccato il Volo precoce a 18 anni, alla ricerca di Grandi Città Antiche. Città del Messico, Atene, il Cairo, Ankara, Catania e molto altro. Dal Sud Italia (la cui storia impernia la struttura di molte mie Visioni) ho cominciato a cercare Rovine sempre più Antiche. Vestigia non solo più Fisiche ma anche Lin-

Photography, if not a relationship with Time?! While travelling in search of myself in the world, of my Imagery, with these bulky and historical analogical tools, I acted more in a Prehistoric than a Contemporary way (strangely enough, the format I have always used is also called 'Mammoth', the same as the first Western American pioneer photographers).
I think that in my Vision there has always been something Concealed in Time, a sort of 'Archaeology of Vision'. I belong to the last generation who learnt the History and practice of Photography before the arrival of the Algorithmic Image, the Digital: a phenomenon I have seen proliferating around me while I was finishing my studies (School of Visual Arts, New York, where I graduated in Photography in 2005). The dictatorship of the Digital was at the rise just in the same days my Generation had learnt 150 years of Tradition. People that previously used to watch me quietly, often amazed, wondering about what I was doing with that chunky tripod, under a silver and dark cloth, in the middle of the road, on the top of a hill, in the heart of some woods, now they were slowly beginning to take photographs themselves. They were increasing in numbers, more and more quickly, using portable devices, smaller and smaller, and going towards mobile phones and more and more lenses embedded. It all happened Fast, in a few years, months, days, in a single Night?! Technology, the market, the neuroses, made that Night into a Minute, a Second. All these Images, in no Time have become No Image. The Relationship between Memory and Imagery has been Uprooted.
Conversely, those were the years when, I made followed a strange path backwards in Geography and Time. Starting from the Italian Suburbs where I grew up, from which I ran away when I was 18, searching for Great Ancient Cities. I ended up traveling instinctively to Mexico City, Athens, Cairo, Ankara, Catania, and many more Suburbs of Time. From the South of Italy (the history of which permeates many of my visions) I began searching for more and further Ancient Remains: Vestiges not only Physical but also Linguistic and then Symbolic. After the first Decade of traveling, suddenly I found myself on the road towards Mesopotamia, the Tigris, and the Euphrates. As I admitted to a Dear Friend once in 2013, 'I

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 13. Domingo Milella, Cougnac, *Mammoth e Segni*, Francia 2018 (a sinistra) | *Domingo Milella, Cougnac*, Mammoth and Signs, *France 2018 (on the left)*.
Fig. 14. Domingo Milella, *Graffiti del Tempo*, Milan, Italy 2017 (a destra) | *Domingo Milella*, Graffiti of Time, *Milan, Italy 2017(on the right)*.

guistiche e poi Simboliche. Dopo i primi anni di viaggio improvvisamente mi sono ritrovato su strada verso la Mesopotamia, il Tigri e l'Eufrate. Come ammisi una volta ad una Caro Amico nel 2013 stavo 'Perdendo Sempre di più Contatto con il Presente' cercando un'alternativa ad Oriente. Spesso molte nostre intuizioni e percorsi inconsci sono più Sapienti di ciò che sappiamo.
Mi sono spinto dalle Porte più Arcaiche - del Fulmine, della Montagna e del Gorgo Temporale delle Prime Città - sin alle Prime Lingue, ai Primi Altari. Forse ancora oggi non mi è chiaro quali Potenti Forze mi abbiano portato a quei Misteri, a quei Dove. Il Sapere di 15 anni di Viaggio però, è apparso dissolversi nello Tsunami dell'Immaginario Digitale. Nell'avvento di Face Book, di Google Image e d'Instagram, l'Origine Sacra che io cercavo sembrava sempre più Rapidamente 'Eroica' Inutile, ed Obsoleta…
Questo mi portò a pensare che la Fotografia ed il suo Segreto, si fossero persi ancor prima di esser stati trovati?! Ero Coraggioso, Frustrato e Solo. La Filogenesi della mia was Increasingly Losing Contact with the Present', looking for an alternative road and hunger for imagination, that naturally led me to the Natural Springs of what we call History. Many intuitions and unconscious paths were Original and Originary.
I have gone from the Ancient Gates of the Lighting, the Mountain, to a Time Warp of the First Temple, the First Languages, the First City. Still today I do not fully understand which Powerful Forces have brought me to those Mysteries, those Places. However, all of a Sudden the Knowledge of fifteen years of Travelling seemed to dissolve in the Tsunami of the Digital Imaginary. In the advent of a new Taste, hidden in the grammar of Facebook, Google Image, and Instagram, the Sacred Origin I was seeking for seemed to be quickly becoming 'Heroic', useless, Obsolete…
This made me think: had Photography and its Secrets, been lost even before they had been found?! I was Brave, Frustrated and Alone. Was the Soul of my Research and the Spirit of the technique I had chosen perhaps being Born and Dying at the same time? In the Summer 2014 after 15

Ricerca e l'Ontogenesi della tecnica che avevo scelto Nascevano e forse Morivano insieme? Nell'Estate del 2014 dopo questi primi 15 anni di Sforzi, Scoperte, Meraviglie, Successi dell'Immaginazione (l'azione delle mie immagini) sono Crollato, Caduto al suolo come Icaro. A 33 anni e nel Cuore della mia Sfida; ho perso la Fiducia, la Forza, l'Ispirazione. Mi sono dovuto Fermare.
Al Culmine di questa Crisi ho iniziato a sentire, intuire di dover Fotografare il Niente; non riuscivo più a Immaginare Niente. Mi son trovato davanti ad un Muro.
Ho sempre visto i pittori astratti che più amavo in cose, oggetti e superfici mondane che nella vita incontravo; Braque ed il Cubismo mi iniziarono a fare compagnia nel profondo dei dubbi; poi riconobbi dei quadri di Piet Mondrian nella periferia di Bari. Cy Twombly il mio Eroe non era più solo nelle mie visite da ragazzino al MoMA o nei libri, ora iniziavo ad incontrarlo negli scarabocchi in giro per la Città. Ho Sempre Amato la Storia dell'Arte Libera; l'Espressionismo Astratto e le Avanguardie del 900, il Dadaismo, Paul Klee, years of Efforts, Discoveries, Wonders, and Imaginations (the action of my Images), I Broke Down, I had Fallen to the Ground like Icarus. At 33, in the Heart of my Challenge, I lost Confidence, Strength, Inspiration. I had to Stop.
At the Peak of such Crisis, I began feeling that I had to Photograph Nothingness; I could not Imagine Anything anymore. I found myself in front of a Wall.
I have always seen the abstract painters that I loved in the things, objects, worldly surfaces that I encountered in life; Braque and Cubism started keeping me company in the deepness of doubts; then I met some paintings by Piet Mondrian in the walls of suburbs. My Hero Cy Twombly was not anymore just in my visits to the MoMA or in the books, now I was starting to find him in the scribbles around the City. I always loved the Free History of Art; Abstract Expressionism and the 1900s Avant-gardes, Dadaism, Paul Klee but also Brice Marden, and all the Prophet Artists, Ancient or Modern. I found Abstract Paintings Eternal and Timeless. Perhaps I always wanted to be able to Paint?! But Destiny gave me Photography and I had to

IN ALTO | *ON TOP*:
Fig. 15. Domingo Milella, La Pasiega, *Zona C*, Spagna 2016 (a sinistra) | *Domingo Milella, La Pasiega*, Zone C, *Spain 2016 (on the left)*.
Fig. 16. Domingo Milella, *Graffiti del Tempo*, Dettaglio, Milano, Italia 2017 (a destra) | *Domingo Milella*, Graffiti of Time, *Detail, Milan, Italy 2017 (on the right)*.

Brice Marden e Tutti gli Artisti Profeti Moderi o Antichi che fossero. Trovavo Eterni e Senza Tempo i Quadri Astratti. Forse avrei sempre voluto saper Dipingere?! Il Destino però mi aveva dato la Fotografia ed ho dovuto declinare la mia Visione con gli strumenti che mi erano stati dati. I Muri erano il mio Limite, ed anche la mia Risorsa. Dove le cose apparentemente Finivano, proprio lì esse Iniziavano. Nel Cuore di questa crisi non avendo più la forza di viaggiare come Ulisse, mi fermai al Ritorno, ad Itaca.
Il Naufragio del Presente, mi spinse a Sognare in Modo Astratto. Per me l'Arte è Sempre stata una forma di Salvataggio.
Ma facciamo un'importante passo indietro, all'inizio del 2008, quando mi misi in fila con mio fratello Giorgio su Spring Street a New York, per provare a comprare questo nuovo telefono della Apple: l'iPhone 0.1. Ci interessava perché non solo conteneva la musica, come i primi i Pod, ma era anche un telefono!!! Un telefono che per la prima volta incorporava una discreta fotocamera digitale. Facemmo la fila e ne comprammo due. Non ho mai amato i telefoni portatili, ma vissi con quell'oggetto giunto dal Futuro come un Prototipo da provare. Pensai subito come artista, come fotografo, dopo pochi giorni di prove che quel miracoloso concentrato di tecnologia non produceva immagini, ma scansioni, e che la fotocamera del telefono predisponeva lo spazio dello schermo a trionfare sul volume dello spazio/tempo analogico. Morsa la mela (vedi logo Apple) compiuto il peccato (digitale) originale, non è stato poi più possibile tornare indietro. Oggi, la nostra principale percezione dell'immagine è piatta e fredda ed è nello Schermo il Nuovo Sapere. Iniziai così con il primo i Phone in assoluto e per tutto il 2008 ad annotare con il telefonino cose che incontravo per Caso; il contrario più totale di quello che facevo con il grande Banco Ottico con cui fotografavo solo quello in cui Credevo. Non mi piacevano quelle immagini 'pixelate', stracciate dalla realtà che il piccolo oggetto senza peso produceva. Non credevo avrebbero mai potuto cambiare la percezione dello Spazio e del Tempo come invece è accaduto. Ma ora che ricordo bene iniziai proprio con quel 'perfido' strumento giunto dal Futuro a fotografare dei Muri;

express my Vision through the Instruments I had been given. The Walls were my Limit, but also my Resource. Where things were apparently ending, right there they were just beginning. In the Heart of this crisis, with no strength left to travel like Ulysses, I stopped on the way back, in Ithaca.
The Shipwreck of the Present led me to Dream in an Abstract Way. For me, Art has always been a form of Survival.
But let us make a step back, to the beginning of 2008, when I started queuing with my brother Giorgio on Spring Street, in New York City, trying to purchase this new mobile phone by Apple, the iPhone 0.1. We wanted it not only because it could play music like the first iPods, but revolutionary it was also a phone!!! A device that for the first time had a primitive digital camera as part of the tool . We queued up and eventually bought two. I have never loved mobile phones, but lived with that object coming from the future as if with a prototype to be tested. As an Artist and a Photographer, I soon felt that such a miraculous concentration of technology did not produce images, but scanned data. The minute phone camera would arrange the space of the screen in order to triumph over any volume or space. Once the apple had been bitten (see the Apple logo) and the (digital) original sin committed, there was no way back. Today, our main perception of the image is flat and cold, and the screen embodies the New Knowledge. So, with the very first iPhone, I started taking notes of things that I would bump into randomly, for a whole year everyday. It was the exact opposite of what I would normally do with the view camera: only taking photos in which I was truly Committed.
I did not like those 'pixelated' images, shredded, torn off from reality, produced by such a small weightless object that seemed like a Spy Camera or a 007 Tool of Fantasy. I would not believe or foresee that these very fictional instruments could change forever the perception of Space and Time, as it is eventually happening. But now that I remember well, I precisely started with this tool from the future to take photos of the Walls: stains, things, barriers, entities and shapes, with No Meaning at All. A new instrument induced in me a strange way to an unseen Image. Unconsciously, I started looking for the Cracks in the Language. Because Cracks let the Water through, and Water brings Life.

macchie, cose, barriere, entità, forme, Senza Nessun Senso. Un nuovo strumento aveva indotto in me uno strana Immagine; Figlia di Connessione e Velocità Istantanea che mi apparve subito come una Barriera, un Ostacolo, una Sfida da Attraversare. Iniziai Inconsciamente già a cercare le Crepe in quel Linguaggio. Perché dove ci sono le Crepe passa l'Acqua e dove passa l'Acqua c'è la Vita.
Forse intuii già da allora che era nel ritrarre questo Muro Digitale, la mia strada per rappresentare il Presente, 'L'Impossibilità di Vedere'?!
Quel telefono si ruppe ironicamente in un viaggio a Tokio, ferito a morte dalle porte automatizzate dei Taxi; e così mi venne in mente che solo un Ninja può sconfiggere un altro Ninja. Non comprai più nessun telefono intelligente per 5 anni, passai così ad un Brondi per anziani e dimenticai l'assurdità della strana sperimentazione, ma qualcosa rimase in me, nel mio Corpo, nella mia Psiche. Continuai così a Fotografare con Tutte le mie Forze ed in Grande Formato le cose che mi interessavano davvero, che per una fotocamera digitale erano inafferrabili; le Piramidi, l'Etna, l'Ararat, l'Anatolia, la Tomba di Re Mida, le ultime scritture Rupestri della Terra di Hatti, Gela, gli Alberi Millenari delle White Mountains, Rodi, Itaca, la Puglia.
Mi accorgo oggi nel 2020 che la Fotografia è stata per me uno Strumento Ontologico. Nell'arco temporale di tutta la mia ricerca dal 2001 ad oggi ho avuto sempre più difficoltà a pensare di Fotografare ancora la 'Realtà'. Il Digitale si è impossessato inesorabilmente di questa Categoria Semantica e Simbolica. La Realtà ad oggi è stata frammentata, mentre invece io ho sempre cercato Unità, Identità, Forza, Poesia. Le Immagini per me sono Organiche e non Meccaniche. L'Analogico benché prodotto da una Macchina, nel suo profondo rapporto Archetipico con l'Acqua (necessaria allo sviluppo, alla fabbricazione, all'invenzione dei materiali fotosensibili stessi) e dell'Argento garantiva la Relazione con il Mondo. I Negativi Fotografici son' Sempre di Fronte ed Attraverso il Mondo. L'assenza di questo aspetto Alchemico nel Digitale, che avviene senza Metalli, Senz'Acqua e Sotto Vuoto mi ha sempre disturbato. Una Vita senza Vita?!

May I have sensed, since then, that depicting this Digital Wall was a way of representing the Present, or 'the Impossibility of Seeing?!'
That mobile phone ironically broke in half during a trip to Tokyo, fatally wounded by the automatic doors of a Taxi ; and it came to my mind that only a Ninja can defeat another Ninja.
I did not buy any other smartphone for 5 years and I switched to a model for the elderly, to forget about the absurdity of that weird experimentation, but something of it remained in me.
I carried on taking Photographs, in Large Format, of all the things that I was really interested in, with all my strength, which would have been impossible to take with a digital camera; the Pyramids, Mount Etna, Ararat, Anatolia, King Midas' Tomb, the last Hieroglyphs of the Land of Hatti, Gela, the millenary trees of the White Mountains, Rhodes, Ithaca and Apulia.
Today, in 2020, I realize that Photography has been an Ontological Instrument for me. In the timeframe of all my research from 2001 to the present day, I have found it increasingly difficult to think that what I was capturing in my photos was still 'Reality'. The Digital has relentlessly seized this Semantic and Symbolic Category. Today's Reality has been fragmented, while I have always been searching for Unity, Identity, Strength and Poetry. Images to me are Organic, not Mechanic. Analogue Imaging, even if made by a Machine, in its profound Archetypal Relationship with Water (necessary for developing and manufacturing photosensitive materials) and Silver, would guarantee a Relationship with the World. Every photographic negatives is always put in Front of the world and Through the World into light from Shadow. The absence of such Alchemical aspect in the Digital and it repellence of Water and triumph of the Vacuum, has always made me Uncomfortable. Artificiality is a Life without Life?!
Abruptly back to the Present, a violent memory hits me. In such subtle days, which introduce us to a New Age, I remember the Death of my Friend Sergio, who regardless of a dangerous pneumonia, boarded on a flight to Arizona that he should not have taken. During the flight he got infected by Avian Flu Virus, this was six or seven years ago. At his funeral in the center of Milan, I saw a second-hand bookstall near the Church of San Pietro in Gessate. I had previously bought some

IN ALTO | *ON TOP*.
Fig. 17. Domingo Milella, Lascaux IV, Galleria Assiale, Francia 2017 | *Domingo Milella, Lascaux IV, Axial Gallery, France 2017.*

Tornando bruscamente al Presente; un Ricordo Violento mi colpisce. In questi giorni così delicati d'ingresso in un Tempo Nuovo, ricordo la Morte del mio Amico Sergio, che non curante di una pericolosa polmonite salì su un aereo verso l'Arizona su cui non sarebbe mai dovuto imbarcarsi. In quel volo contrasse un Virus di Influenza Aviaria, eran sei o sette anni fa. Al suo funerale, nel Centro di Milano, vidi adiacente alla Chiesa di San Pietro in Gessate, una bancarella di libri usati e notai su una delle poche vetrine chiuse a chiave un libro polveroso, strano. Si intitolava L'Eterno Presente. Origini dell'Arte, Uno Studio su Costanza e Mutamento del grande teorico dell'architettura Sigfried Giedion. Non lo comprai subito, ma tornai alcuni giorni dopo e per 88 Euro lo portai a Bari. Sapevo che un giorno mi sarebbe servito. Lo tenni su delle mensole con altri libri da leggere per almeno due o tre anni, poi nell'inverno del 2016 a Gennaio, lo iniziai a sfogliare, ogni mattina, e mi isolai con lui, iniziando a leggerlo trovai magicamente quello che Cercavo: La Grotta!!!
Avevo sempre provato fascinazione per l'Origine dell'Arte, per le Caverne e per la Preistoria ma come qualcosa di Mistico ed Oscuro. Non avevo mai avuto il coraggio di avventurarmi all'Interno. Ma la crisi creativa e la paura che non avesse più senso produrre immagini reali, mi spinse a pensare a superfici invalicabili. Religiosi Limiti del Tempo, e della Visione stessa. Tutto questo mi spinse alla Soglia della Casa degli Archetipi. La Caverna.
Il Mondo Liminale era quello che Cercavo.
Avevo già letto a sprazzi di Grotte Istoriate, ma come la maggior parte di noi, non ne sapevo niente, ricordavo che in Salento se ne nascondeva una Meravigliosa detta Grotta dei Cervi, a cui era interdetto l'accesso, poi avevo visto delle Mani Negative e dei Dischi rossi alcuni anni prima in TV o forse sul mio i Phone?! Mi aveva colpito molto che ci fossero non solo Immagini di Animali nella Preistoria ma anche Segni Astratti, alcuni datati anche, ed oltre, 40.000 anni fa. Non era per me Concepibile. Era un Muro. Erano Spazi del Tempo a me non concessi, non concepibili, eppure è questa Forza nell'Ombra che mi attraeva inesorabilmente ad andare verso il Buio. Forse è proprio per fugpoetry books there, for 3 Euros, but this time I noticed a weird, dusty book in one of their few locked windows. Its title was 'The Eternal Present. The Beginnings of Art. A Contribution on Constancy and Change' by the great Architecture Theorist Sigfried Giedion. I did not buy it immediately, but I went back there a few days later and for 88 Euro took it home to Bari without even opening it. I knew that one day it would come in useful. I kept it on some shelves with other books to read, for at least two or three years, then in the winter of 2016, in January, I started browsing through it, every morning, and isolating myself with it I started reading it and I magically found what I was looking for: A Cave!!!
I had always been fascinated by the Origin of Art, Caves and Prehistory, but rather like something Mystical and Obscure. I had never had the courage to venture Inside… But the creative crisis and the fear that making images of the real would make no sense anymore, pushed me to think of impassable surfaces. Religious Limits of Time and of Vision itself. All of this led me to the Threshold of the Archetypal House. The Cave.
The Liminal World was exactly what I was Looking for.
I had already read about Cave Art, but like most of us, I knew nothing about it. I remembered that in Salento there was a Marvelous hidden one, closed to public, called Grotta dei Cervi (Deer Cave). I had also seen some Negative Hands and Red Discs from a Cave in Spain, a few years earlier maybe on TV, or on my iPhone?! I was particularly impressed by the fact that there were not Images of Animals, but Abstract Signs, some dated back to 40,000 years or more. For me, this was Inconceivable. It was a Wall.
Those were Times and Spaces not granted to me, not containable, yet I felt attracted by some kind of Power in the Shade, relentlessly pulling me to walk towards Darkness. Perhaps I wanted to escape from the dictatorship of the screens and their artificial lights. The Grammar of Instants pushed me against the Walls of the Present. I searched a Vanishing Point to go Through Surfaces apparently Impenetrable, discovering that at the Bottom of Caves, at the

gire alla dittatura degli schermi e della luce digitale. È la Grammatica degli Istanti che mi ha spinto contro i Muri del Presente. Ho cercato così un Punto di Fuga per Attraversare Superfici apparentemente Invalicabili. Scoprendo che nel Fondo delle Grotte e nel Fondo del Tempo i nostri Antenati cercavano quello che cercavo anche Io. Questa Potenza mi ha 'Umiliato'. Mi ha messo in Ginocchio, Commosso ed Ispirato. Ho pianto varie volte nei miei primi ingressi nelle Grotte. Non parlerò di queste Fotografie Preistoriche; perché esse si relazionano con il Segreto e con l'Ombra, con questo Buio che Oggi inderogabilmente abbiamo di Fronte. Quando avevo circa 11 o 12 anni, soffrii di una fortissima Febbre; e per alcune ore rimasi solo nel letto, in una casa vuota mentre immaginavo la Mamma cercare qualche medicina più efficace. Ricordo indelebilmente il senso di Trans che mi pervadeva. Mi nascosi sotto le coperte, e capii che nel Buio da lì avrei avuto accesso ad un altro Mondo. Mi avviai giocando verso lo spigolo dove le lenzuola si stringevano in un Buio ancora più profondo verso dove neanche le mie dita potevano arrivare, dove lo Spazio Finiva, e la Luce Terminava, li immaginai le Porte dell'Altrove. Spesso nelle Grotte Paleolitiche ho ricordato quella Mattina; seguendo le orme dei nostri Antenati, cercando quei disegni di Animali, Segni e Simboli, alle volte capita di dover andar oltre 1 Km all'interno della Montagna. Nel Profondo dove si trova l'Arte più Ineffabile e Bella, è come nelle lenzuola del letto di mia Madre. Dove io non potevo procedere oltre anche loro non potevano andare oltre, nella Notte dei Tempi, questi Misteriosi Disegni sembrano sondare il Limite; in una Prima Relazione con il Cosmo con l'Arte loro dissero: 'Qui Noi Santifichiamo questo Spazio Finito davanti ad un Universo Infinito…' In un'Epoca dove l'Ossessione con il Visibile e lo Schermo (vedi la radice della parola schermare) ci ha reso ciechi al Mondo, a Noi Stessi ed all'Altro, trovo una forte relazione tra lo stato di Prigionia del Presente ed il Tesoro Perduto. Negli ultimi tempi ho spesso pensato ad una Guerra in corso, e che questa ha a che fare non con le armi e le nazioni, ma con Noi Stessi, con i nostri Desideri, ed Utopie; una Guerra di Immagini avevo pensato tra me e

IN ALTO | *ON TOP*.
Fig. 18. Domingo Milella, *Mani Blu*, Bari, Italia 2016 | *Domingo Milella, Blu Hands, Bari, Italy 2016.*

A SINISTRA | *ON THE LEFT*.
Fig. 19. Domingo Milella, Pech Merle, *Mano e Dischi*, Francia 2018 | *Domingo Milella, Pech Merle*, Hand and Discs, *France 2018.*

IN ALTO | *ON TOP*.
Fig. 20. Domingo Milella, Grotta dei Cervi, *Segni dello Spazio*, Italia 2019 | *Domingo Milella, Grotta dei Cervi*, Signs of Space, *Italy 2019.*

me. Il rifugio 'Anti Atomico' per me in questa Epoca son state le Grotte Preistoriche; Chiuse, Segrete, Inaccessibili, Magiche, Sacre. Lì al Fondo del Fondo, nel Pro-Fondo ho ritrovato Preziosità. Tutte le qualità che il Mondo del Capitale della Velocità e del Digitale avevano Stuprato.
L'Arte delle Nostre Origini ha permesso alla Nostra

Bottom of Time, our Ancestors searched for the same things I was searching myself. This Power 'Humiliated' me. It brought me to my Knees, Touched, and Inspired. I cried more than once during my first entrances in the Caves. I will not tell anything about these Pre-historical Photographs, as they relate to the Secret and the Shadow, with a similar Darkness we have before us Today.
When I was about 11 or 12, I suffered from a very high fever; I remained alone in my bed for a few hours, in an empty house, imagining my Mother looking for some more effective medicine. I remember a feeling of Trance pervading me. Half playing and half dreaming I hid under the covers, it was probably warmer then my fever, it felt good and I understood as if in a Spark that in that Darkness I could have gained access to a different World. While Playing, I headed to the corner of the bed, where the sheets tightened into an even Deeper, towards places that not even my fingers could reach, where Space would end, where Light would end, and there I imagined a Gate to an Elsewhere. In the Silence of Paleolithic Caves I often remembered about that morning as a Boy; following the traces of our Ancestors, searching for those drawings of Animals, Signs, Symbols, sometimes it is necessary to walk even more than 1 Km inside the Mountain. In the Womb of Earth, where the most Ineffable and Beautiful Art can be found, it is like being between the sheets in my Mother's bed. Where I could not proceed further, and not even they could, Mysterious Drawings seem to test these Very Limits; within the Cosmos, through Art, they said: 'We hereby Consecrate a Finished Space before an Infinite Universe…'
In an Age in which the Obsession with the Visible and the Screen made us blind to the World, to Ourselves and to Otherness, I find a strong relationship between the status of Imprisonment of the Present and a Past Lost. Lately, I have often been thinking about a War going on, not with weapons and nations, but with Ourselves, our Desires, and Utopias; a War of Images. In this Age I found my 'Bomb Shelter' in the Pre-historical Caves; Closed, Secret, Sacred and Inaccessible. There, at the Bottom of Depth I found Preciousness again, Art and Magic in One. The Art of Our Origins allowed Our Species

Specie di esser quello che Siamo Oggi nel Bene e nel Male. Quell'Immaginario che includeva l'Anima, l'Animale ed il Mondo, può e deve farci Vedere di Nuovo l'Importanza dell'Invisibile e delle Forze in Gioco che Equilibrano il Cosmo. Di Loro non siamo Padroni.

Conclusione

All ages are contemporaneous.
Ezra Pound[10]

Le immagini disposte indifferentemente (figg. da 1 a 20), prive di una volontà sottesa che ne denunci il tipo o l'epoca, assecondano una disposizione di matrice dadaista in cui viene decostruita l'idea di unicità e purezza. Uno sforzo di sintesi da non intendere come una operazione classificatoria, ma come una mezzo per far apparire contenuti trasversali tramite associazioni tendenziose e che aprono la strada all'immaginazione.
Il dialogo - o incontro - tra momenti e mondi distanti, sfrutta il valore semiotico della rappresentazione ed il suo 'evadere' dal tempo se tenuto lontano dalla critica che mette al centro l'interpretazione e il senso in rapporto alla storia. Questo ci porta a considerare l'opera artistica di Domingo Milella come una ricerca che, svincolata dalla supremazia dell'Idea di tradizione platonica, si rivolge invece a quella che Didi-Huberman[11] definisce una 'forma visuale del sapere'.
Cardine attorno al quale la sua esplorazione si svolge è la profonda radicazione del senso dell'uomo in rapporto alla Terra. L'osservazione delle tracce lasciate nel tempo dall'intensa interazione tra uomo e Natura fanno riemergere una memoria ancestrale in cui tale dinamica di reciprocità è ancora conservata; dimostrando così l'esistere di un tempo presente uguale per tutti, in ogni momento, al di là del tempo soggettivo.
Custodi di questa memoria sono i 'simboli' poiché costituiscono «il mezzo più intenso e più semplice perché una certa realtà si esprima in una realtà diversa»[12]. La qualità principale del simbolo è quella d'essere conduttore tra presupposti diversi, e nella sua etimologia svela questa caratteristica. In origine

to be what We Are Today, for Better or Worse. The Imaginary that used to include Soul, Animal, and World can and must Show us Again the Importance of the Invisible and the Forces at Play which balance the Cosmos. Forces that Master and Shape Us; and not the reverse as some still Believe.

Conclusion

All ages are contemporaneous.
Ezra Pound[10]

The images are arranged indifferently (figs. da 1 a 20), without an underlying intention showing their kind or age. They satisfy a Dadaistic matrix in which the idea of uniqueness and pureness is deconstructed. It is a synthetic effort not to be intended as an operation of classification, but rather as a way to reveal the transversal contents through biased associations, paving the way to imagination. 'Where the name and the nameless meet in time and in timelessness' says the author, that wants separated worlds, to encounter on the picture plane with no need for definition or illustration.
The dialogue – or meeting – between distant moments and worlds, uses the semiotic value of the representation and its 'escaping' from time, keeping away from the critique that focuses on the interpretation and the meaning in its relationship with history. This leads us to consider the artistic work of Domingo Milella as a research that, free from the supremacy of the idea in the Platonic sense, appeals to what Didi-Huberman[11] calls a *visual form of knowledge*.
The fulcrum around which he does his exploration is the deep rooting of the human meaning, in relation to the Earth. The observation of the traces left in time by the intense interaction between man and nature raises ancestral memories in which a reciprocal dynamic is still preserved; this demonstrates the existence of a 'present time' that is the same for everyone, at any moment, beyond subjective time, after and before history.
The *symbols* are the guardians of this memory, since they constitute "the most intense and simple medium for a certain reality to express itself in a different reality"[12]. The main quality of a symbol is to be a conductor between two different premises:

[10] Pound, E. (1910), p. VI.
[11] Didi-Huberman, G. (2006).
[12] Portoghesi, P. (1999), p.14.

la parola $\sigma\grave{\upsilon}\mu\beta o\lambda o\upsilon$ denotava un oggetto di varia materia che una volta spezzato in due consentiva ai due possessori di riconoscersi. Questo 'mettere insieme' viene espresso anche dalle radici del verbo $\sigma\upsilon\mu-\beta\acute{\alpha}\lambda\lambda\omega$, ($\sigma\upsilon\nu$, *insieme in uno/ nello stesso tempo*; $\beta\acute{\alpha}\lambda\lambda\omega$, *getto/metto*)[13]. L'estrema sintesi di questo processo è il 'segno' in cui vengono condensate tutte le distanze e le opposizioni tra realtà differenti, al fine di renderle analoghe nel pensiero visivo.

Il simbolo, rappresentato dal segno, perciò «annuncia un piano di coscienza diverso dall'evidenza razionale ed è modo per dire qualcosa che non può essere detto altrimenti e la cui 'spiegazione' verbale non è mai definitiva»[14]. I simboli costruiscono una geografia senza territorio, di cui tutti almeno una volta siamo stati degli abitanti consapevoli o inconsapevoli. Questa distanza tra il reale ormai perduto è l'irreale conservato nella nostra memoria viene di volta in volta evocata ed amplificata nell'eco del perpetrarsi del segno e delle immagini ad esso associate.

Ma se il perdurare si configura come 'caratteristica narrativa' del segno, lo è nella stessa misura il suo mutare[15], tanto che alla luce di queste opposizioni può essere indagato l'intero percorso evolutivo tra essere umano e spazio.

Per la vastità del tema introdotto, il presente testo si configura solo come l'avvio a possibili riflessioni future. La scelta di avvalersi del lavoro dell'artista Domingo Milella nasce dalla necessità di trovare un percorso orientato. Seguendo le sue associazioni e suggestioni visive si fanno più concrete e tangibili le relazioni tra Segni e Simboli che hanno attraversato il Tempo e che, seppur lasciata alla sensibilità dell'osservatore la possibilità di essere colte in forma cosciente, riteniamo vengano comunque acquisite in forma inconscia.

in its etymology it reveals such characteristic. Originally, the word $\sigma\grave{\upsilon}\mu\beta o\lambda o\upsilon$ would indicate an object made of various matter, that once split in two would allow the two owners to recognise each other. This 'putting together' is also expressed by the root of the verb $\sigma\upsilon\mu-\beta\acute{\alpha}\lambda\lambda\omega$, ($\sigma\upsilon\mu$, *joined in one/in the same time;* $\beta\acute{\alpha}\lambda\lambda\omega$, *throw/put*)[13]. The extreme synthesis of such a process is the *sign* in which all the distances and the oppositions between different realities are condensed, and made similar through visual thinking.

The symbol, represented by the sign, therefore "announces a consciousness different from the rational evidence and it is a way to say something that could not be said otherwise, and the verbal "explanation of which" is never definitive"[14]. Symbols build geographies with no territory, where all of us, at least once, have been the inhabitants, consciously or unconsciously does not matter. The distance between the real - already lost - and the unreal preserved in our memory is recalled and amplified each time in the echo of the perpetration of the sign and the image.

However, if the persistence becomes the 'narrative feature' of the sign, so it is a mutation[15]: so much so that considering these oppositions, we could examine the entire path of evolution between human beings and space.

Because of the breadth of the theme introduced, this text is only the start of possible future reflections. The choice to make use of the work of the artist Domingo Milella stems from the need to find an oriented path. By following his associations and visual suggestions, the relations between Signs and Symbols that have passed through Time become more concrete and tangible. Although left to the sensitivity of the observer the possibility of acquired it in a conscious form, we believe that relations are nevertheless acquired in an unconscious form.

[13] Rocci, L. (1993).

[14] Portoghesi, P. (1999), p.14.

[15] Ackerman, J. S. (2003), p. 267.

Bibliografia – Sitografia
References – Webography

Ackerman, J. S. (2003). *Architettura e disegno. La rappresentazione da Vitruvio a Gehry*. Milano: Mondadori Electa. Traduzione ad opera di Lara Bianciardi, Nicoletta Marconi, Margherita Zizi. Ed. orig. *Origins, Imitation, Convention*. Cambridge, London: MIT Press, 2002.

Bataille, G. (2014). *Lascaux. La nascita dell'arte*. Milano: Abscondita. Traduzione di Luca Tognoli. Ed. orig. *Lascaux ou la naissance de l'art*. Genève: Éditions d'art Albert Skira, 1955.

Burket, W. (2003). *La Religione Greca*. Milano: Editoriale Jaca Book. Traduzione di Giampiera Arrigoni. Ed. orig. *Griechische Religion der archaischen und klassischen epoche*. Stuttgart-Berlin-Köln: Verlag W. Kohlhammer GmbH, 1977.

Cy Twombly, (1957). *Documenti di una nuova figurazione: Toti Scialoja, Gastone Novelli, Pierre Alechinsky, Achille Perilli, Cy Twombly*. L'Esperienza moderna, no. 2 (August-September 1957) , p. 32.

Didi-Huberman, G. (2006). *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Torino: Bollati Boringhieri. Traduzione di A. Serra. Ed. orig. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Editions de Minuit, 2002.

Foster, K. W., Mazzucco, K. (2002). *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*. Milano: Bruno Mondadori Editore. Traduzione di Giulia Bordignon. Ed. orig. Foster Kurt W., 2002. *Introduction to Aby Warburg*.

Giedion, S. (1965). *L'eterno presente: le origini dell'arte*. Milano: Feltrinelli Editore. Traduzione di Furio Jesi. Ed. orig. *The eternal present: the beginnings of art*. New York: Pantheon Book, Bollingen Foundation, 1962.

Giedion, S. (1969). *L'eterno presente: le origini dell'architettura*. Milano: Feltrinelli Editore. Traduzione di Gabriella Bernasconi. Ed. orig. *The eternal present: the beginnings of architecture*. New York: Pantheon Book, Bollingen Foundation, 1964.

Giedion, S. (2008). *Breviario di architettura*. Torino: Bollati Boringhieri. Traduzione di Enrica Labò. Ed. orig. *Architektur und Gemeinschaft*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1956.

Nicoletti, M. (1980). *L'architettura delle caverne*. Roma-Bari: Editori Laterza.

Panofsky, E. (1999). *Il significato nelle arti visive*. Torino: Giulio Enaudi Editore S.p.a.. Traduzione di Renzo Federici. Ed. orig. *Meaning in the Visual Art. Papers in and on Art History*. New York: Doubleday & Company, Inc., 1955.

Portoghesi, P. (1999). *Natura e Architettura*. Milano: Skira.

Pound, E. (1910). *The Spirit of Romance*, p. VI. London: J. M. Dent & Sons, Ltd.

Rocci, L. (1993). *Vocabolario Greco-Italiano,* trentasettesima edizione, Società editrice Dante Alighieri.

Sontag, S. (1998). *Contro l'interpretazione*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore. Traduzione di Ettore Capriolo. Ed. orig. *Against Interpretation*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966.

Surface, n. 135, 2017, ASIN B01N5W5L87.

Viollet-le-Duc, E. E. (2014). *Le civiltà dell'arte*. Roma: Castelvecchi, Lit Edizioni. Traduzione di Flavia Vadrucci. Ed. orig. *Premier entretien*, tratto da *Entretiens sur l'architecture,* tomo I. Paris: A. Morel et Cie Éditeurs, 1817.

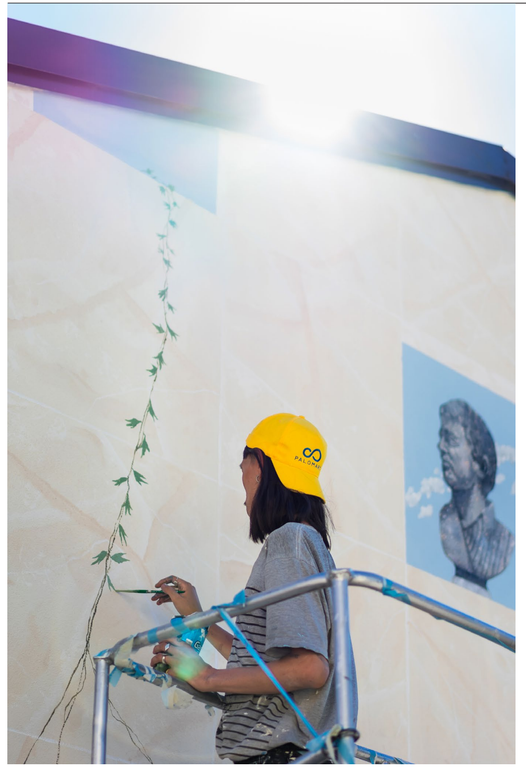
22 Fotografando la Street art: il borgo di Aielli
Photographing Street art: the borgo of Aielli

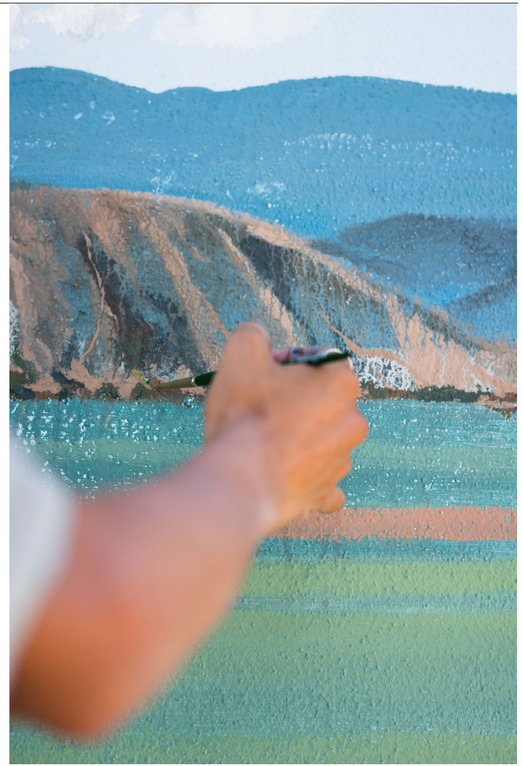
VIRTO360

Aielli (L'Aquila). Nel borgo marsicano fra luglio e agosto 2020 si è svolta la seconda annualità della manifestazione culturale 'Borgo Universo', un festival di Street Art, musica, performance e astronomia della durata di tre settimane con lo scopo di valorizzare gli scorci, i panorami e la storia del borgo medievale di Aielli nonché il processo di rivalutazione e rilancio del paese attraverso l'arte, le stelle e la terra. Sono intervenuti gli street artists Millo, Sawe, An Wei, Holaf e C. A. Giardina.

Okuda San Miguel, *Illuminary Palace*, 2019 (p. 484).
Sawe, *First walk on Kepler-1861*, 2020 (pp. 486-487).
An Wei, *Commemorazione Angelo Vassallo*, 2020 (pp. 488-491).
Millo, *Your Sky*, 2020 (pp. 492-495).

Tutte le foto sono di Mirko Perna, Cristiano Lombardi, Luca De Francesco di VIRTO360 (2020).





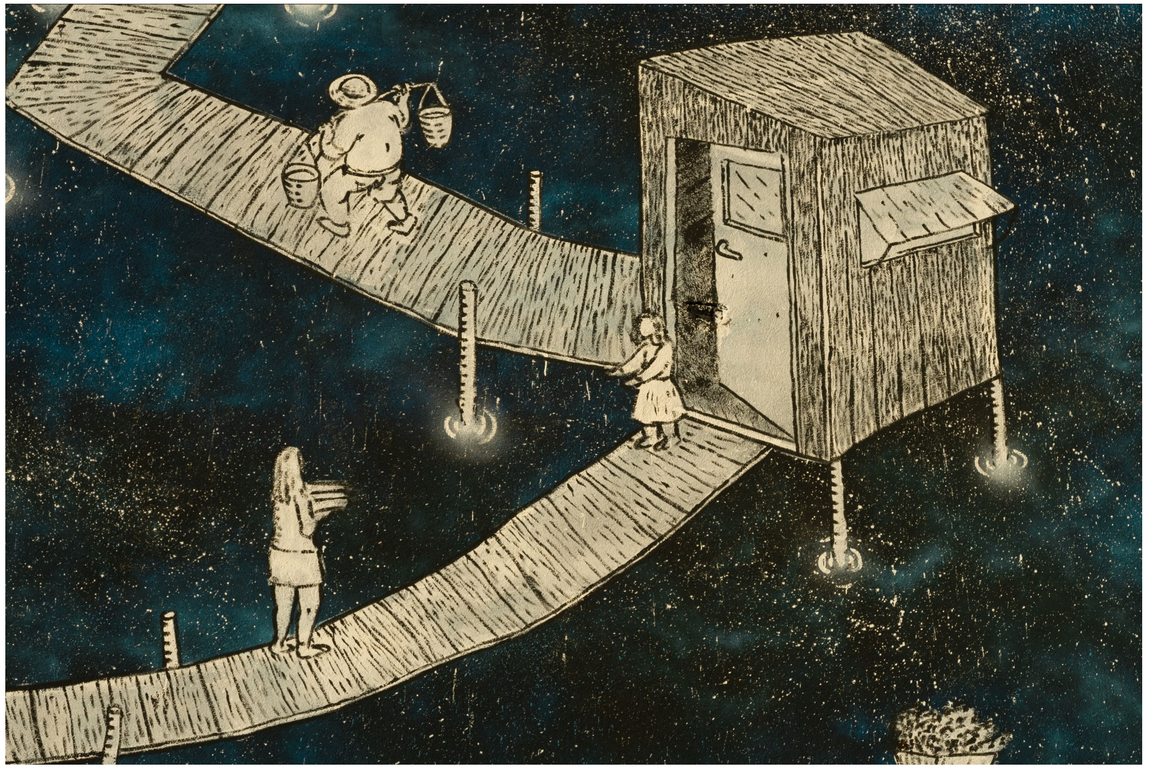
23 Fotografando la Street art: il Parco dei Murales a Ponticelli
Photographing Street art: the Parco dei Murales in Ponticelli

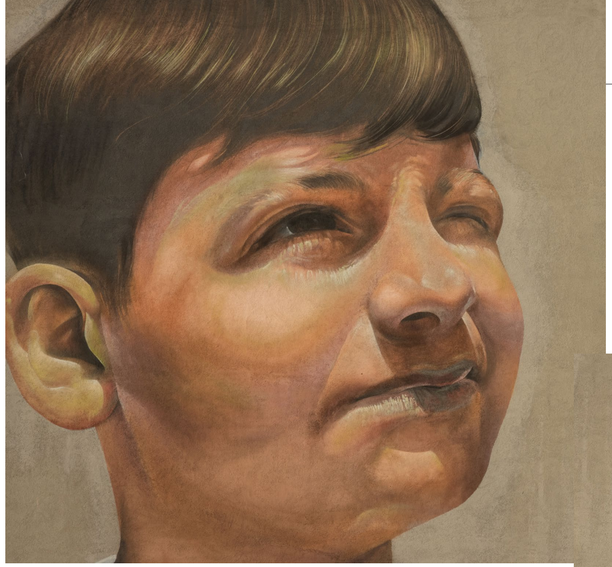
VIRTO360

Ponticelli (Napoli). Nel quartiere periferico a est della città, il parco di edilizia economica e popolare 'Merola' si trasforma nel 'Parco dei Murales' grazie a un programma di riqualificazione artistica e rigenerazione sociale ideato, prodotto e coordinato da 'INWARD Osservatorio Nazionale sulla Creatività Urbana' con la partecipazione della comunità residente. Interventi degli street artists Zeus40, Fabio Petani, Daniele Hope Nitti, La Fille Bertha, Jorit, Zed1, Mattia CDO, Rosk&Loste.

Jorit Agoch, *Ael. Tutt'egual song'e criature*, 2015 (p. 496).
Fabio Petani, *O sciore cchiù felice*, 2018 (p. 498).
Zeus40, *Cura 'e paure*, 2018 (p. 499).
Hope, *Je sto vicino a te*, 2017 (p. 501).
La Fille Bertha, *A Mamm''e Tutt''e Mamm*, 2017 (pp. 502-503).
Rosk&Loste, *Chi è vuluto bene, nun s'o scorda*, 2015 (pp. 504-505).
Zed1, *A pazziella 'n man''e criature*, 2015 (p. 507).
Mattia Campo Dall'Orto, *Lo trattenemiento de' peccerille*, 2016 (pp. 508-509).

Tutte le foto sono di Mirko Perna, Cristiano Lombardi, Luca De Francesco di VIRTO360 (2020).





24 Bibliografia ragionata
Annotated bibliography

Daniela Palomba

La presente bibliografia raccoglie i riferimenti bibliografici contenuti nei contributi del presente volume e di quelli pubblicati nel Vol 13, No 24 (2020) della rivista scientifica internazionale *Disegnare CON*, intitolato "Street art. Drawing on the walls" | "Street art. Disegnare sui muri" sempre a cura di Antonella di Luggo e Ornella Zerlenga. Ordinati alfabeticamente, sono stati suddivisi in due sezioni. La prima raccoglie i riferimenti che affrontano tematiche e aspetti specifici e applicativi della Street art e dell'arte urbana più in generale mentre nella seconda sono confluiti tutti i riferimenti di carattere generale, da quelli sviluppati nell'ambito del disciplinare del disegno, a tematiche riferite all'architettura, alla critica, alla percezione.

This bibliography collects the bibliographic references contained in the papers of this volume and those published in Vol 13, No 24 (2020) of the international scientific journal *Disegnare CON*, entitled "Street art. Drawing on the walls" | "Street art. Drawing on the walls" by Antonella di Luggo and Ornella Zerlenga. Sorted alphabetically, they have been divided into two sections. The first collects references that address specific and application issues and aspects of Street art and urban art more generally, the second includes all references of a general nature, from those developed in the context of the design specification, to issues related to architecture, criticism, perception.

Aspetti specifici e applicazioni | *Specific aspects and applications*

Alinovi, F. (1984). *Arte di Frontiera, New York Graffiti*. Milano: Mazzotta.

Anreus, A., Folgarait, L., Greeley, R. A. (Eds.). (2012). *Mexican Muralism: a critical history*. University of California Press.

Apel, D. (1999). *Diego Rivera and the Left: The Destruction and Recreation of the Rockefeller Center Mural*. Left History: An Interdisciplinary Journal of Historical Inquiry and Debate 6 n° 1, 1999, pp 57-75.

Arellano, M. (2018). *Colectivo Tomate: Lo más importante del diseño participativo es que la gente se encuentre y se reconozca*. https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/891624/colectivo-tomate-lo-mas-importante-del-diseno-participativo-es-que-la-gente-se-encuentre-y-se-reconozca

Armstrong, S. (2019). *Stryt-art*. Moskva: Ad Margy`nem (In Russian).

Arnaldi, V. (2014). *Che cos'è la street art? E come sta cambiando il mondo dell'art*. Roma: Red Star press.

Arnaldi, V. (2017). *Sulle tracce della street art. Viaggio alla scoperta dei più bei murales italiani*. Roma: Ultra Edizioni.

Avendaño, A. (2017). Integración del arte mural en la arquitectura residencial de Ricardo Carbonell. *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (150), 91-117.

Azzarello, N. (2017). *Boa Mistura gives a favela a multicolor*

metamorphosis with anamorphic alleyways. https://www.designboom.com/art/boa-mistura-luz-nas-vielas-favela-anamorphic-street-art-03-23-2017/

B.ART: 85 progetti per un quartiere che parla al mondo (2014). *Il Corriere di Barriera*, III, 23, settembre - ottobre, Torino, 6-7.

Bach, P.B. (1992). *Public art in Philadelphia*. Philadelphia: Temple University Press.

Balderi, I. (1990). *Graffi ti metropolitani, arte sui muri delle città*. Genova: Costa & Nolan.

Banksy (2011). *Wall and Piece*. Milano: L'Ippocampo.

Barbetta, C. (2017). *Bordalo II e la street-art ecologica*. http://www.vita.it/it/article/2017/11/24/bordalo-ii-e-la-street-art-ecologica/145231/

Barth, S. (2015). *Chicago artist repairs pot holes with mouthwatering ice cream mosaics*. https://road.cc/content/news/153711-chicago-artist-repairs-pot-holes-mouthwatering-ice-cream-mosaics

Beever, J. (2018). *Pavement Chalk Artist: The Three-Dimensional Drawings*. Richmond Hill: Firefly Books.

Belej, C. (2012). El arte mural de las estaciones de trenes subterráneos de Buenos Aires en la década de 1930. *Intersticios, Vol. 6 Núm. 1 (2012): Las voces de la trastienda*.

Berti, G. (2009). *Pioneros del Graffiti en España*. By Universidad Politécnica de Valencia.

Bierman, B. C. (2018). *Augmented reality, art, and public space*. New York: Association for Computing Machinery.

Bios, B., Ayokid, E. (2019). *Legasy`*. Ukrainian graffiti 2018-2019*. Odessa: [b. v.].

Blanché, H. (2015). Street Art and related terms – discussion and attempt of a definition. In *Street art & urban creativity Scientific Journal*, Vol. 1, n° 1, Lisbon, pp. 32- 39.

Blanco, J. M. (2002). *A flor de muro. El graffiti como comunicación alternativa*. Congreso Iberoamericano de Comunicación Alternativa. CICA 2002. Los medios en tus manosAt: Campeche, México. https://www.javeriana.edu.co/unesco/humanidadesDigitales/ponencias/IV_90.html

Blöß W., Davis D. G., López-caparrós B., Goellnitz R., Montgomery W. (2017). *Keith Haring: Next Stop: Art*. United States: Bluewater Production Inc.

Blu (2018). *Minima Muralia. 15 years painting*. Zooo Print & Press.

Bofkin, L. (2014). *Concrete Canvas. How street art is changing the way our cities look*. Cassel: Global Street Art.

Boldon Zanetti, G. (2019). *Il diritto della Street Art. Creatività e vincoli*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli.

Bolle, M., Davico L., & Scira, R. (2017). *L'arte nelle strade di Torino. Guida alla scoperta dell'arte moderna e contemporanea in città*. Torino: Edizioni del Capricorno.

Bonsanti, G. (2018). *Considerazioni sulla Street art*. *Kermes*, n.109, pp.14-16.

Borghini, S., Visconti, L.M., Anderson, L., SherryJr, J. (2010). Symbiotic Postures of Commercial Advertising and Street Art. *Journal of Advertising*, vol. 39 n. 3, pp. 113-126.

Bousteau, F. (2009). *Entretien avec JR*, Beaux Arts Magazine, ottobre 2009.

Bruce, K. (2006). *The Murals of John Pugh: Beyond Trompe L'Oeil*. Berkeley: Ten Speed Press.

Burnham, S. (2010). The call and response of street art and the city, *City. Analysis of Urban Change, Theory, Action,* vol.14:1-2, pp. 137-153, DOI: 10.1080/13604810903528862

Caffio, G. (2012). *Il disegno nelle città: Street art is dead. Long live street art!* Napoli: 44 Edizioni.

Caffio, G. (2016). Open Street Art Map. An interactive online platform project to record and visualize murals in a shared 3D context. In S. Bertocci & M. Bini (Eds.), *Le Ragioni del Disegno. Pensiero, Forma e Modello nella gestione della Complessità*. Roma: Gangemi, pp. 1059-1062.

Caffio, G. (2018). Ephemeral drawing. Street art between conservation and impermanence. *AGATHÓN | International Journal of Architecture, Art and Design*, 4, 211-218.

Cameron, S., & Coaffee, J. (2005). *Art, gentrification and regeneration from artist as pioneer to public arts*. European Journal of Housing Policy, 5(1), 39-58.

Camorrino, A. (2016). Vedi Napoli e poi muori. La Street Art dal punto di vista della sociologia della cultura. In G. Punziano (Ed.), *Società, Economia, Spazio a Napoli*. L'Aquila: GSSI Social Sciences.

Campos, C. (2011). *Mille soluzioni grafiche. Graffiti e street art*. Modena: Logos.

CanalesHidalgo,J.A.(2006).*Pinturamuralypublicidadexterior.De la función estética a la dimensión pública* (Doctoral dissertation). https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/1980/tesisUPV2373.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Capodimonti, S. (2016). La street art dalla terra alla luna. No Stop, *Filt CGIL Nazionale magazine* (92), 35-37.

Capodimonti, S. (2018). The Art of Banksy, a visual protest. Toscano, *The Club Magazine*, 15(3), 26-29.

Capodimonti, S. (2020). La street art non basta per riqualificare un quartiere. *che Fare*, 1-13. https:// www.che-fare.com/street-art-illusione-riqualificazione/

Carey, A. (2013). Eddie Colla, Mr. Brainwash, Banksy prints sold without permission. In *The Dayly Californian newspaper*. https://www.dailycal.org/2013/12/04/prints-sold-without-permission/

Cerignale, F. (2016). *Genova, le buche nei marciapiedi diventano opere d'arte*. https://www.genova24.it/2016/10/genova-le-buche-nei-marciapiedi-diventano-opere-darte-167803/

Chad Holt, R. (2017). *Reading the Writing of the Wall: The Israeli Security Fence/Palestinian Apartheid Wall as Semiotic Text*. (Doctoral dissertation). East Carolina University.

Chirchio,M.,(2019).*La street art fa rinascere la chiesa di Santa Sofia a Palermo: le foto*. https://palermo.gds.it/foto/societa/2019/02/01/la-street-art-fa-rinascere-la-chiesa-di-santa-sofia-a-palermo-le-foto-4c394544-75b9-4237-939c-d238e46a4dcd/

Ciampi, M. (2017). *Il paradiso può attendere. La* street art *come forma di rigenerazione urbana*. In Galdini, R., Marata, A. (a cura di), La città creativa. Spazi pubblici e luoghi della quotidianità. Roma: Consiglio Nazionale degli Architetti Pianificatori Paesaggisti e Conservatori, pp.675-683.

Ciancabilla, L. (a cura di) (2018). *Dalla carta ai muri. Progettare e disegnare la pittura urbana*. *Dado, Ravo, Corn79*. Bologna: Minerva Edizioni.

Ciancabilla, L., Omodeo, C. (2016). *Street art. Banksy and CO. L'arte allo stato urbano*. Bologna: Bononia University Press.

Ciotta, E. (2011). *Street art. La rivoluzione nelle strade*. Lecce: Bepress.

Cirillo, V. (2018). *Social & cultural sustainability: Street Art in Italy. In Beyond all limits. Proceedings Book of the Extended abstracts of International Congress on Sustainability in Architecture, Planning and Design* (pp. 195-200). Ankara, TR: Çankaya University Press.

Cirinei, A. (2016). *Jan Vormann e la sua Lego Street Art. Buche e crepe riparate con i mitici mattoncini*. https://urbanpost.it/jan-vormann-e-la-sua-lego-street-art-buche-e-crepe-riparate-con-mitici-mattoncini/

Colacicco, M. (2016). La street art come pratica di riconoscimento e appaesamento degli spazi sociali urbani. Il caso di Torpignattara a Roma. *Cambio. Rivista sulle trasformazioni sociali*, vol. 6 n. 11, pp. 49-63. https://doi.org/10.13128/cambio-18782

Comunian, R. (2010). Public art e periferia in Gran Bretagna: tra identità e rigenerazione. *Economia della Cultura*, 3/2006, pp.303-318.

Concu G. (2012), *Murales. L'arte del muralismo in Sardegna*. Imago Multimedia.

Concu, G. (2012). *Murales. L'arte del muralismo in Sardegna*. Nuoro: Imago.

Cooper M., Chalfant H. (2015). *Subway Art*. London: Thames & Hudson.

Cooper, M. (2019). *TOward 2030. L'arte urbana per lo sviluppo sostenibile*. Milano: Feltrinelli.

Cortese, C. (2016). Sedotti dalla passione: Zilda a Napoli.

https://conosciamonapolielacampania.wordpress.com/author/cinziacortese/

Cosenza, C. (2010). Un paese dipinto: l'"operazione murales". *Calabria letteraria*, 58, 4/6, 2010, pp. 81-85.

Cosso E., Giaconi R. (2012). *Progettare l'arte in città. La riqualificazione delle periferie attraverso l'arte* [Tesi di Laurea non pubblicata, relatore prof. A. Marotta]. Politecnico di Torino, II Facoltà di Architettura.

Cozzolino, F. (2014). L'histoire complexe du muralisme en Sardaigne. L'invention d'une tradition de peinture murale et ses multiples influences. N*uevo Mundo Mundos Nuevos*.

Cozzolino, F. (2017). P*eindre pour agir: Muralisme et politique en Sardaigne*. KARTHALA Editions.

CRA- Carlo Ratti Associates (2019). *Swarms of Painting Drones*, Press Release July 3rd, 2019. https://www.urdesignmag.com/art/2019/07/03/swarms-of-painting-drones-cra-carlo-ratti-associati/

Crocella, D. (2020). *Conversazioni con la città. Le scale di Diavù*. https://www.sapereambiente.it/arte/conversazioni-con-la-citta-le-scale-di-diavu/

Daichendt, G.J., English, R. (2017). *The Urban Canvas: Street Art Around the World*. USA: Weldon Owen.

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

Dal Lago, A., Giordano, S., Tombolini, M. (Eds.) (2018). *Sporcare i muri. Graffiti, decoro, proprietà privata*. Roma: DeriveApprodi.

Dalrymple Henderson, L. (2013). The Fourth Dimension And Non-Euclidean Geometry. In *Modern Art.* (Revised Edition). The MIT Press.

Danysz M., Dana, M.N. (2011). *From style writing to art. A street art anthology*. Roma: Drago.

Danysz, M. (2016). *Street art anthology*, Barcellona: Promopress.

Danysz, M. (2018). *Art from the streets*. Roma: Drago.

David Diavù Vecchiato (2019). L'opera urbana, un simbolo da salvare: da MURo a GRAArt. In AA.VV. *Action/Reaction. Arte urbana e Street art a Roma*. Roma: Palombi Editore.

De Finis, G. (2015). *Forza tutt*, Le Barricate dell'Arte*. Roma: Bordeaux Edizioni.

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

De Micheli, M. (edit) (1976), *David Alfaro Siqueiros e il Muralismo messicano*. Firenze: Guaraldi.

De Rosa, A. (2016). *Resis-Ti amo, il maxi murale sulla basilica della Sanità*. https://napoli.repubblica.it/cronaca/2016/04/02/news/resis-ti_amo_murales_sanita_-136723923/

Deitch, J. (2010). *Art in the Streets*. New York: Skira Rizzoli Publications.

Deitch, J. (2011). *Art in the Streets, exhibition at MOCA*, Los Angeles, 17 april – 8 august 2011. New York: Rizzoli USA.

Del Lago, A., Colantonio, R. (2017). *La Street Art è illegale? Il diritto dell'arte di strada*. Napoli: Piano B Lemme Ed.

Di Martino, F. & il Gridas (2010). *Sulle tracce di Felice Pignataro*. Napoli: Marotta & Cafiero, p. 96.

Dimita, V. (2015). *Il Museo dell'Effimero Urbano. Conservazione e diffusione digitale della Street Art. Studio per Birmingham, Regno Unito*. Tesi di Laurea, Relatore Giorgio Verdiani. Correlatori: James Dixon, Valentina Fantini. Scuola di Architettura, Università degli Studi di Firenze.

Dixon, J. R.B. (2010). *Public art and contemporary archaeology in the context of urban regeneration: ongoing change in central Bristol 1940-2010*, PhD Thesis, Faculty of Creative Arts, University of the West of England, Bristol, United Kingdom.

Dogheria, D. (2008). Il muro come galleria/The wall as a gallery. *Lo squaderno*, n. 8 - giugno 2008.

Dogheria, D. (2014). *Street art. Art & Dossier*, *315*. Firenze: Giunti.

Dogheria, D. (2015). *Street art. Storia e controstoria, tecniche e protagonisti*. Firenze-Milano: Giunti.

Drogheria, D. (2015). *Street art: storia e controstoria, tecniche e protagonisti*. Milano: Giunti.

Edmonton Arts Council (2009). *Edmonton Public Art Masterplan*. Edmonton: Edmonton Arts Council, https://www.edmontonarts.ca/eac_publications/eac_publications_-_public_art_master_plan/

Eidelman, R. (2011). The Separation Wall in Palestine: Artists Love to Hate it. In *Cultural Activism: Practices, dilemmas, and Possibilities*, ed. Begüm Özden Firat, Aylin Kuryel. New York: Rodopi, pp. 95-114.

Escif (2019). *La ligne blanche. Embellir Paris.* http://www.embellir.paris/fr/sites/1344-la-ligne-blanche-escif-et-brillo_y_ sabor-studio.html

Escif (2019). *Stay nude. Escif. Embellir Paris.* http://www.embellir. paris/fr/sites/1351-stay-nude-es-cif-et-brillo_y_sabor-studio.html

Fagone, V., Ginex, G., Sparagni, T. (1999). *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, Milano: Mazziotta.

Faletra, M. (2015). *Graffiti. Poetiche della rivolta*. Milano: Postmedia Books.

Favero, L. (1979). *Colori sull'asfalto*. Milano: Studioemme.

Fernández Herrero, E. (2018). *Origen, evolución y auge del arte urbano. El fenómeno Banksy y otros artistas urbanos*. Doctoral thesis supervised by Reyes Sánchez, Francisco. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información.

Filippi, M., Mondino, M., Tuttolomondo, L. (2017). *Street art in Sicilia*. Palermo: Dario Flaccovio.

Fleming R.L. (2007). *The Art of Placemaking: Interpreting Community Through Public Art and Urban Design*, USA: Merrell.

Flessas, T., Mulcahy, L. (2018). Limiting Law: Art in the Street and Street. In *the Art. Law, Culture and the Humanities*, vol. 14(2), pp. 219-24.

Fornaciari, A. (2016). *La street art di Dozza: itinerario d'arte*. https://www.travelonart.com/arte-contemporanea/street-art-di-dozza-itinerario-arte/

Forte, F., De Paola, P. (2019). How Can Street Art Have Economic Value?. *Sustainability* 2019, 11, 580; doi:10.3390/su11030580

García-Mayor, C. (2017). Urban Tattoos for new Landscapes Narratives in [I2] *Innovación e Investigación en Arquitectura y Territorio*. V 5 (1): 15 p.

Gargiulo, M. (2011). *Street art diary*. Rome: Castelvecchi.

Garofalo, V. (2019). *Rappresentazione della città: arte urbana a Palermo*. Palermo: 40due Edizioni.

Gastman, R., Neelon, C., Smyrski, A. (2007). *Street World: Urban Art and Culture from Five*. Continents. New York: Harry N. Abrams.

Gavin, F. (2007). *Street renegades*. London: Laurence King.

Gazzetta del sud (2019). *La street art di Irina Belaeva, l'artista che trasforma le buche di Messina in mosaici colorati*. https://messina.gazzettadelsud.it/articoli/cultura/2019/11/12/la-street-art-di-irinabelaeva-lartista-che-trasforma-le-buche-di-messina-in-mosaici-colorati-d797130c-12f1-47e8-b6c5-2df2e9558769/

Gianquitto, M. (2018) *Land art*. Bellavite.

Gianquitto, M. (2019). *Graffitismo & Street Art*. Missaglia (Lc)-Brescia: Bellavite editore.

Giordano, S. (2016). Graffiti: arte e ordine pubblico. Bologna: Il mulino.

Goldman, S. (1974). Siqueiros and Three Early Murals in Los Angeles. *Art Journal*, Vol. 33, n° 4 (Summer, 1974), pp. 321-327.

Gómez Rodrigo, M. (2008). *Anamorfosis: el ángulo mágico*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

Gordon, K. (2012). *Luz Nas Vielas de Boa Mistura. ArchDaily México*. https://www.archdaily.mx/mx/02-162852/luz-nas-vielas-de-boamistura.

Greco, C. (2017). La traccia in fieri. Mappare l'arte urbana, documentare l'assenza tra archivi web e locative media. *Ocula*, (18).

Grusovin, M. (2015). *La Street Art amica del riciclo*. https://www.green.it/street-art-amica-riciclo/#prettyPhoto

Guarini, R. (1991). Introduzione. In Alacevich, F. & Alacevich, A. Scritto sul muro. *I graffiti del muro di Berlino*. Rome: Gremese.

Gwilt I. (2018) Augmented Reality Graffiti and Street Art. In: Geroimenko V. (eds) *Augmented Reality Art. Springer Series on Cultural Computing*. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-319-69932-5_12

Helga, M. (2018). *Il bacio tra Di Maio e Salvini è solo un ricordo. Cancellato immediatamente il murale di Tvboy*. https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2018/03/il-bacio-tra-di-maio-e-salvini-e-solo-unricordo-cancellato-immediatamente-il-murale-di-tvboy/

Heller, S., Chwast, S. (2011). *Graphic Style From Victorian to New Century*. New York: Pushpin Editions.

Helmy, M. (2017). Artscaping in public places:. *SAUC - Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, *3*(2), 42 - 52. https://doi.org/10.25765/sauc.v3i2.80

Holy StreetArt, (2020). https://holystreetart.altervista.org/hense/

Hopeless Wanderer, (2018). *Olhão: tour alla scoperta dei i suoi graffiti*. https://hopelesswanderer.eu/olhao-tour-scoperta-graffiti/

Hurlburt, L. P. (1989). *The Mexican muralists in the United States*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Imarisio, M., (2019). *Le strade Parlano, una storia italiana scritta sui muri*. Milano: Edizioni Rizzoli.

Ivo, A. B. L. (2007). Cidade: mídia e arte de rua. *Caderno CRH*, vol.20, n.49, pp.107-122. Universidade Federal da Bahia Salvador, Brasil.

Jeff, H. (2020). *In search of Detroit's lost walls of dignity, freedom, and pride*. https://www.metrotimes.com/detroit/insearch-of-detroits-lost-walls-ofdignity-freedom-and-pride/Content?oid=23943418

Jovino, N., Rossi, G. (eds.). (1982). *I murales di Via di Mezzo*. Angri.

Keblog (2015). *Questo artista combatte le buche nelle strade di Chicago comprendole di mosaici raffiguranti gelati*. https://www.keblog.it/street-art-mosaici-gelati-buche-strade-asfalto-jim-bachor/

Klein, R. (2016). Creativity and territory: the construction of centers and peripheries from graffiti and street art. *Street Art & Urban Creativity Scientific* Journal, 2, 6-15.

Kwon, M. (2004). *One place after another: Site-specific art and locational identity*. MIT press.

L. Ciancabilla, C. Omodeo, S. Corcoran (Eds., 2016), *Street art. Banksy & Co. L'arte allo stato urbano*. Bologna: Bononia University Press (exhibition catalog, Bologna, Palazzo Pepoli, Museo della Storia di Bologna, 18 March - 26 June).

La Rocca, F. (2013). The wall as screen: porous architecture and the aesthetics of graffiti. In Borriello, L., Ruggiero, C. (Eds.), *INOPINATUM. The unexpected impertinence of urban creativity* (pp. 91-102). Salerno: INOPINATUM Study Center on Urban Creativity, Arti Grafiche Boccia.

Larkin, C. (2014). Jerusalem's Separation Wall and Global Message Board: Graffiti, Murals, and the Art of Sumud. *Arab Studies Journal*, Spring 2014, Vol. XXII N. 1, p. 134-169.

Lee, P., (2016). *Artist of the Week - Mademoiselle Maurice*. https://www.widewalls.ch/magazine/mademoiselle-maurice-artist-of-the-week-march

Leros, G., Moiseienko, S. (2018). *Kyiv Street Art. 2010-2017*. Kyiv: Sammit-book.

Lewisohn, C. (2008). *Street Art: The Graffi ti Revolution*. London: Tate Publishing.

Ley, D., Cybriwsky, R. (1974). Urban Graffiti as Territorial Markers. *Annals of the Association of American Geographers*. Ltd: Taylor & Francis, vol. 64, n. 4, pp. 491-505.

Lossau, J., Stevens, Q. (Eds.). (2014). *The uses of art in public space*. Routledge.

Lozano L.M., Rivera J. C. (2017). *Diego Rivera. The Complete Murals*. Köln: Taschen.

Lu, Seres (2018). *The struggle between graffiti and street art*. In *Quartz Columbia Journalism School*. http://www.columbia.edu/~sl3731/graffitiART/

Lucchetti D. (1999). *Writing: storia, linguaggi, arte nei graffi ti di strada*. Roma: Castelvecchi.

Luigia (2014). *Jan Vormann: l'artista che "riempie" buche e crepe di palazzi storici con mattoncini Lego*. Eticamente, https://www.eticamente.net/27655/jan-vormann-lartista-che-riempie-buche-e-crepe-di-palazzi-storici-con-mattoncini-lego.html?cn-reloaded=1

Lutz (2014). *Erased from the dead*. http://artitu.de/#collapseOne

Luz, E. M. del C. (2012). *El muralismo y la Revoluciòn Mexicana*. Mexico: Instituto Nacional de Estudios Historicos de las Revoluciones de México.

Maccari, E., Iannoni, G. (1960). *Graffiti e chiaroscuri esistenti nell'esterno delle case*. Roma: Enrico Maccari Incisore ed Editore.

Macdowell, L. (2019). Instafame: Graffiti and Street Art. In the *Instagram Era*, United Kingdom: Intellect Books.

Macias Lara, T., Zalbidea Muñoz, M, A. (2017). Estudio Té cnico de la Pintura Mural de Blu, Plaza del Tossal. Valencia. In *ARCHÉ*. n. 11 – 12, Universitat Politècnica de Valencia, Spain, pp. 189-199.

Macias Lara, T., Zalbidea Muñoz, M, A. (2017). Puesta en valor del muralismo contemporáneo de Blu en la ciudad de Valencia. In *III Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales: ANIAV 2017*: GLOCAL, Universitat Politècnica de València, Spain. http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.5839.

MacInnis, P. W. (2015). *Appropriating City Spaces: Exploring Practice, Process and Policy in Aboriginal Street Art*. University of Toronto (Canada).

Mailer, N. (1974). *The Faith of Graffiti*. New York: Praegel.

Mailer, N. (2010). *La fede nei graffiti. L'arte e le arti.* Milano: Libri Scheiwiller.

Manco, T. (2002). *Stencil Graffiti*. London: Thames & Hudson.

Manco, T. (2011). The 10 best street art Works, *The Guardian*, 6 august 2011. https://www.theguardian.com/culture/gallery/2011/aug/07/art

Mania, P. (2019). *L'atto politico dell'autodistruzione in alcune opere di Street Art*. Cultura&Comunicazione, 15, 18- 22.

Mania, P., Petrilli, R., Cristallini, E. (2017). *Arte sui muri della città*. Street Art e Urban Art: *questioni aperte*. Roma: Round Robin Editrice.

Mannironi R. (1994), *Arte murale in Sardegna*. Cagliari: Incaspisano.

Mantovani, A.P. (2020), *STRADEDARTS,* http://www.stradedarts.it/

Manzoni, M., Fernández, B., Liendo, E. (2019). El Graffiti ¿transformador urbano?. RELACult - *Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*. DOI: 10.23899 / relacult. v5i4.1365

Marling, K.A. (1982). *Wall-to-Wall America: A Cultural History of Post-Office Murals in the Great Depression*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Marschall, S. (1999). A Critical Investigation into the Impact of Community Mural Art. *Transformation*, 40, 1999, 54-86.

Martinez, H. A., Barba, J. J. (2013). El grafiti en educación de calle para el fomento de la autoestima, las relaciones sociales y la promoción social: el caso de Espacio Mestizo. *Revista electrónica interuniversitaria de formación del profesorado*, 16(3), 49-60.

Martini, M. (2017). Tragedia di un artista di strada. La pratica della cancellazione da eutanasia artistica ad articidio. *Ocula 18. Street Art. Iconoclastia e istituzionalizzazione*, edited by Bianchi, C. and Viti, S.,September 2017, DOI:10.12977/ocula74. https://www.ocula.it/files/OCULA-18-MARTINI-Tragedia-di-un-artista-di-strada.pdf

Marziani, G. (ed) (2008). *SM° Scala Mercalli. Il terremoto creativo della Street Art italiana.* Exhibition Roma, 20.5 – 31.7 2008. Roma: Drago.

Marziani, G. (Ed.) (2015). *On the wall.* Poggibonsi: Cambi.

Mastroianni, R. (2003). *Writing the city. Scrivere la città. Graffitismo, immaginario urbano e Street Art*. Roma: ARACNE edizioni.

Mattanza, A., Versteeg, C. (2017). *Street art. 20 grandi artisti si raccontano*. Vercelli: White star.

MAUA. Museo di Arte Urbana Aumentata (2019). Milano: Terre di mezzo.

McBride, P. (2007). The Game of Meaning: Collage, Montage, and Parody in Kurt Schwitters' Merz, in *Modernism/modernity*. 14. 249- 272. 10.1353/mod.2007.0043.

McCormick, C., Schiller, M. (2010). *Trespass: A History Of Uncommissioned Urban Art.* Koln: Taschen America Llc.

McCormick, C., Seno, E., Schiller, S., Schiller, M. (2010). *Trespass: A History of Uncommissioned Urban Art*. Los Angeles: Taschen America.

Mercurio, G. (1997). *American graffiti*. Napoli: Electa.

Mezzanato, G. (2018). *Street art da museo: il caso di Bologna, La mostra "Street art–Banksy & Co. L'arte allo stato urbano"* (Bachelor's thesis, Università Ca'Foscari Venezia), http://hdl.handle.net/10579/12060.

Miles, M. (1997). *Art, Space and the City*. London: Routledge.

Mininno, A. (2008). *Graffiti Writing: origini, significati, tecniche e protagonisti in Italia*. Mondadori Arte.

Mitman, T. (2018). Kick the hive, get the bees: graffiti writers as assemblage and direct action political actors in their battle against H&M, in *Palgrave Communications*, 4:128, https://doi.org/10.1057/s41599-018-0179-4.

Mitman, T. (2018). *The art of defiance: graffiti, politics and the reimagined city of Philadelphia*. Bristol, Chicago: Intellect.

Mochkofsky, G., (2009). Mural de Siqueiros en Argentina. *Letras Libres*, November 30, 2009. https://www.letraslibres.com/mexico/mura l - s i q u e i - ros-en-argentina

Mondino, M. (2014). *Retorica dello spazio: il caso della street art*. Between, vol. IV, n. 7 (Maggio/ May).

Mondino, M. (2016). *Street art, spazi, media: pratiche di riscrittura urbana*, (Tesi di dottorato in Studi Culturali Europei) Università di Palermo.

Mubi Brighenti, A. (2008). The wall and the city / Il muro e la città. *Rivista di discussione culturale "Lo squaderno"*, N. 8 – giugno 2008.

Nalin, F. (1984). *L'identità artistica della pittura sull'asfalto e i campioni estetici*. Mantova: Publi Paolini.

Nalin, F. (2000). L'arte dei madonnari. Le tecniche. Firenze: Giunti Editore.

Neves, P. S., (Ed.) (2019). Street Art & Urban Creativity Scientific Journal: Changing Times: Resilience, vol. 4 / n. 2, Lisbon (PO): Independently published.

Neves, P. S., Simões, D. (Eds.) (2014). *Lisbon Street Art & Urban Creativity: 2014 International Conference*, (PO): Street Art & Urban Creativity, conference books.

Newall, S. (2015). *Una breve historia de Graffiti, reseña televisiva: Wot, no Banksy? Esto fue refrescante fuera de la pared*, https://www.independent.co.uk/ arts- entertainment/tv/reviews/a-brief-history-of-graffiti-tv-review-wot-no-banksy-this-as-refreshingly-off-the-wall-10473582.html

Norman, E.H., Norman, J.M. (2000). Community Operational Research Issues and Public Art Practice: The Art Director System. *The Journal of the Operational Research Society*, 51(5), pp. 510-517.

Olita, O., Pes, N. (2006). *San Sperate, all'origine dei murales*. Cagliari: AM&D édition.

Palermo, L. (2014), The role of art in urban gentrification and regeneration: aesthetic, social and economic developments, in *Il Capitale Culturale, Studies on the Value of Cultural Heritage*, X, Capriotti, G., Coltrinari, F. (editors), pp. 521-545. EUM Edizioni Università di Macerata, Italia.

Palestini, C., & Basso, A. (2018). Utopie contemporanee della città fragile. In Capano, F., Pascariello, M.I., Visone, M. (a cura di). *La Città Altra. Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità* (pp. 1141-1149). Napoli: Federico II University Press, fedOA Press (CIRICE).

Panta, P. (2019). *Italian street art. 90 best italian street artists.* How2.

Peteet, J. (1996). The Writing on the Walls: The Graffiti of the Intifada, in *Cultural Anthropology*, Vol. 11, No. 2, New Jersey: Wiley, pp. 139-159.

Pfieffer, A. (2010). *In Paris, Art Fills the Void*. The New York Times. https://www.nytimes.com/2010/01/31/travel/31headsup

Pinder, D., (2005). Arts of urban exploration. *Cultural geographies*, 12, 383-411.

Pino, A. (2019). Valogno borgo d'arte, la città dei murales. In Fumo, M., Ausiello, G. (Eds.), *Riconoscere e far conoscere i paesaggi fortificati / Recognizing and making known fortified landscapes* (pp. 635–638). Napoli: Luciano Editore.

Pioselli, A. (2015). *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi.* Monza-: Johan & Levi.

Piredda G. A. (1994), *I murales di Orgosolo*. Olbia: Balzano.

Pope, J. (2019). *Graffiti as Devotion along the Nile and Beyond*. By Kelsey Museum Publications 16. University of Michigan.

Pulsoni, G. (2015). Street Art, Quando l'Arte è Fuori Quadro. Dai graffiti preistorici, agli affreschi medievali al muralismo degli anni Trenta, oggi ornamento dello spazio urbano o collocazione museale. In Dogheria, D., *Street Art. Storia e controstoria, tecniche e protagonisti.* Firenze: Giunti.

Rafael, S. (2013). *The World Atlas of Street Art and Graffiti.* Yale University Press.

Randrup, M., Ferraresi, F. (2009). *El graffiti tiene la palabra* (Doctoral dissertation, Universidad Nacional de La Plata).

Reale, F., (2016). *Graffito vandalico sull'antico campanile della cappella dei Pappacoda.* https://diarionapoletano.wordpress.com/2016/09/18/graffito-vandalico-sullantico-campanile-della-cappella-dei-pappacoda/

Reed, A. (1956). *Orozco*. New York: Oxford University Press.

Remesar, A. (2019). Del arte público al postmuralismo. Políticas de decoro urbano en procesos de Regeneración Urbana. *On the W@ terfront. Public Art. Urban Design. Civic Participation. Urban Regeneration*, 61(1), 3-65.

Renna, I. (2017). Street art in Urbe. Arte urbana nelle periferie romane. Street art in Urbe. Urban art in the suburbs or Rome. *H-ermes. Journal of Communication*, 9, pp. 197-228.

Ribalta, J. (1998). Notas acerca del arte público y el museo. *Ciutats invisibles. Ciudades invisibles*. Valencia: Generalitat Valenciana, 160-169.

Riggle, N. A. (2010). Street art: The transfiguration of the commonplaces. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(3), 243-257.

Riva, A. (2007). *Street art sweet art: dalla cultura hip hop alla generazione pop up*. Milano: Skira.

Rochefort, D. (1993), *Mexican Muralists. Orozco, Rivera, Siqueiros*. San Francisco: Chronicle Books.

Rolston B. (2014), Resistance and Pride: The Murals of Orgosolo, Sardinia. *State Crime journal* 3 (1).

Rossetti, L., Gangitano, C., (2019). *La street art può fare rigenerazione urbana e reti locali?* https://www.glistatigenerali.com/arte_milano/la-street-art-puo-fare-rigenerazione-urbana-e-reti-locali/

Rubanu, P., Fistrale, G. (1998). *Murales politici della Sardegna*, Cagliari/Bolsena, Massari/Dattena.

Ruiz Mantilla, J. (2016). *Boa Mistura, el arte de tatuar la ciudad*. https://elpais.com/ cultura/2016/06/10/actualidad/1465578586_837322.html

Salina, D. (2015). *Viaggio a street art e dintorni*. Treglio: Meta Edizioni.

Saltarelli, A. (2017). *Street art e diritto: un rapporto ancora in via di definizione*. 10 Businessjus, https://www.businessjus.com/it/street-art-e-diritto-un-rapporto-ancora-in-via-di-definizione/

Santabárbara, C. (2018). Street art conservation: beyond mural restoration. *Opus* N.s./2018 n. 2.

Sbarbati, S. (2017). *A come Archigrafia: intervista a Giulio Vesprini.* https://www.frizzifrizzi.it/2017/05/02/a-come-archigrafia-intervista-a-giulio-vesprini/

Schacter, R. (2008). An ethnography of iconoclash: An investigation into the production, consumption and destruction of street-art in London. *Journal of Material Culture*, 13(1), 35-61.

Schacter, R. (2013). A World Atlas of Street Art and Graffiti. London: Aurum Press.

Schacter, R. (2014). *Ornament and Order: Graffiti, Street Art and the Parergon*. Farnham: Ashgate Publishing ltd.

Schávelzon, D., (2013). *La historia de un mural. Siqueiros en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.

Schwartzman, A. (1985). *Street Art*. New York: Doubleday.

Sellitto, C. (2019). *Street art e diritto d'autore. Prospettive e problematiche giuridiche del writer moderno*. Napoli: Editoriale scientifica.

Selwood, S. (1995). *The Benefits of Public Arts: The polemics of permanent art in public places*. London: Policy Studies Institute.

Serra C. (2007), *Murales e graffiti: il linguaggio del disagio e della diversità*, Giuffrè Editore.

Seve, B., Redondo, E. (2020). El pabellón de deseos. Co-creación y co-instalación artística para la mejora del espacio público. *ACE: Architecture, City and Environment*, 14 (42), 8200.

Severini, G. (1927). Peinture murale. Son esthétique et ses moyens. *Nova&Vetera*, 2/1927, 119-132.

Sharp, J.,Pollock, V., Paddison, R. (2005). Just art for a just city: Public art and social inclusion in urban regeneration. *Urban Studies*, 42 (5-6), 1001-1023.

Siegelbaum, S. (2011). *The Invisible Prison: Art, Collectivity, and Protest in 1960s France*. Irvine: University of California.

Sommer, R. (1975). *Street art*. New York-London: Link.

Soneira, I. (2020). La identidad Latinoamericana del Muralismo en tiempo de redes sociales. *Revista Lindes*, 12. https://muralesbuenosaires.com.ar/2020/05/10/la-identidad-latinoamericana-del-muralismo-en-tiempos-de-redes-sociales/#more-3084

Stryker, M., Blanquart, R., (2015). Detroit street art: 35 must-see pieces. *Detroit Free Press,* Aug 24, 2015. https://eu.freep.com/story/entertainment/arts/mark-stryker/2015/08/21/detroit-street-art-must-see-pieces/32145547/

Sullivan, L. (2016). T*ricking the eye. Contemporary trompe l'oeil*. Geelong: Geelong Gallery Publisher.

Titmarsh, M. (2017). *Expanded Painting: Ontological Aesthetics and the Essence of Colour*. London: Bloomsbury Publishing Plc.

Tolstoy, V., Bibikova, I., Cooke, C. (1990). *Street art of the revolution: festivals and celebrations in Russia 1918-1933*. London: Thames and Hudson.

Tommasini, A. (2018). *Cambiare il mondo con la Street Art. Intervista a ZED1*. https://www.artribune.com/arti-visive/street-urban-art/2018/09/intervista-zed1/

Tostoy, V., Bibikova, I., Cooke, C. (1990). *Street art of the revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-1933*. New York: The Vendome Press.

UAC. Umbria arte contemporanea. Percorsi & luoghi. (2013). Perugia: Edizioni Big Project.

Ulmer, J. B. (2017). Writing Urban Space: Street Art, Democracy, and Photographic Cartography. *Cultural Studies - Critical Methodologies*, 17(6), 491–502.

Valesi, M. (2014). *Clean Wall, Voiceless People: Exploring Socio-Identitarian Processes through Street-Urban Art as Literature*. By Proquest LLC. University of California, Merced.

Vallespín Muniesa, A. (2014). *El espacio mural*. Buenos Aires: Diseño.

Vanali, R, (2018). Catalogare i muri. Intervista alla storica dell'arte Silvia Ledda, in *Artribune Magazine*, n. 45.

Vecchio, N. A. (2017). *A chi appartiene la città? Sulla dialettica fra street art e diritto*. Padova: Primiceri editore.

Velardi, B. (2017). Dal museo alla strada e ritorno. Prospettive museologiche per la Street Art. In Patrizia, M. Petrilli, R., Cristallini E. (eds.), *Arte Sui Muri Della Città. Street Art e Urban Art: Questioni Aperte*. Rome: Round Robin.

Vesprini, G. (2016). Giulio Vesprini: Speciale Archigrafia. *Illustratore Italiano* n.3 (anno I), 99-105.

von Vacano, P. (2017). *Cross the Streets*. Exhibition catalog, Macro, Rome 7 May - 1 October 2017, Rome: Drago.

von Vacano, P.L. (Ed., 2017). *Cross the streets*. Roma: Drago (exhibition catalog, Roma, MACRO, 7 May - 1 October 2017).

Waclawek, A. (2009). *From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture, c. 1970-2008*. Ottawa: Library and Archives Canada.

Way, D. L., Hsieh, C. H. (2015). 3D street art illusions: embedding chalk stylized rendering of 3D objects into a pavement photo. *Computer Animation and Virtual Worlds*, 26: 563– 575.

Wenner, K. (2011). Asphalt Renaissance: The Pavement Art and 3-D Illusions. New York: Sterling Publishing Company.

Wu Ming. (2016). *Blu, i mostrificatori e le sfumature di grigio*. https://www.internazionale.it/opinione/wuming/2016/03/18/blu-bologna-murales-mostra

Ya, M., Galy`cz`ka, O.V. (2013). STREET-ART TA JOGO ROZVY`TOK NA VULY`CYAX MISTA CHERKASY`. TEORIYA TA PRAKTY`KA DY`ZAJNU. Zbirny`k naukovy`x pracz`. # 4. 53-64 (in Ukrainian).

Yan, L., Xu, J. B., Sun, Z., Xu, Y. (2019). Street Art as alternative attractions: A case of the East Side Gallery. *Tourism Management Perspectives*, 29, 76-85.

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

Zerlenga, O. (2017). Imaging Naples Today. The Urban-Scale Construction of the Visual Image. In *Proceedings of International and Interdisciplinary Conference IMMAGINI? Image and Imagination between Representation, Communication, Education and Psychology*. Basel: MDPI.

Zerlenga, O. (2018). La Città Altra nel disegno delle e sulle Vele di Scampia. In Capano F. et al. (Eds.), *La Città Altra. Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità*. pp. 1175-1184. Napoli: Federico II University Press, fedOA Press.

Zerlenga, O. (2018). Social & cultural sustainability: street art in Naples. In *Beyond all limits. Proceedings Book of the Extended abstracts of International Congress on Sustainability in Architecture, Planning and Design* (pp. 785- 790). Ankara, TR: Çankaya University Press.

Zerlenga, O., Forte, F., & Lauda, L. (2018). Disegno e periferia come bene comune. In Marcos C., L. et alii (Eds.), *EGA. De trazos, huellas e improntas*. Valencia: ByPrint Percom S.L. pp. 1247-1256.

Zerlenga, O., Forte, F., & Lauda, L. (2018). Street Art in Naples in the territory of the 8th Municipality. In C. L. Marcos (Ed.), *Graphic Imprints. The influence of Representation and Ideation Tools in Architecture* (pp. 1433-1448). Cham, CH: Springer International Publishing.

Riferimenti generali | *General references*

AA.VV. (1994). *La ville, art et architecture en Europe 1870 – 1993*. Paris: Centre George Pompidou.

AA.VV. (2005). *Sense of the City: An Alternative Approach to Urbanism*. Edited by Mirko Zardini. Montreal: Lars Müller.

AA.VV. (2009), Techa 2008. Technologies exploitation for the cultural heritage advancement. In *Proceedings of the conference and Catalog of technologies*. Roma: Gangemi.

AA.VV. (2017). *Catalogo dell'arte moderna*. Verona: Editore Giorgio Mondadori, pp. 338-347.

AA.VV. (2018). *Images en lutte*. Paris: Beaux-Arts de Paris éditions.

Accame, F. (1996). *Pratica del linguaggio e tecniche della comunicazione*. Roma: Società Stampa Sportiva.

Accame, F. (1999). *Dire e condire. Scampoli di ideologia nel linguaggio e nella comunicazione*. Milano: Odradek.

Acierno, A. (2019). Agopuntura e urbanistica tattica nella rigenerazione delle città. TRIA - Territori della ricerca su insediamenti e ambiente, n. 23, *Agopuntura urbana & art infoscape*, v. 12.

Ackerman, J. S. (2003). *Architettura e disegno. La rappresentazione da Vitruvio a Gehry*. Milano: Mondadori Electa. Traduzione ad opera di Bianciardi, L., Marconi, N., Zizi, M. Ed. orig. *Origins, Imitation, Convention*. Cambridge. London: MIT Press, 2002.

Adams, N. (2014). *Gunnar Asplund's Gothenburg. The Transformation of Public Architecture in Interwar Europe*. Pennsylvania State University Press.

Adorno, T. W. (2014). *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*. Torino: Einaudi, digital edition, translation by Renato Solmi. Original ed. *Minima moralia. Reflexionen aus dem*

beschädigten Leben, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1951.

Adorno, Th. W. (1975 [1970]). *Teoria estetica*. Torino: Einaudi.

Agamben, G. (2009 [2006]) *What is an Apparatus? And Other Essays*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Ahlsén, E., Ahlsén, T. (1954) Årsta Centrum, centre of a new Stockholm suburb of 25,000 inhabitants. *Byggmästaren*, A 12, 269-296.

Ahlsén, E., Ahlsén, T. (1960). PUB department store, Stockholm. *Arkitektur*, 12, 252-257.

Ahlsén, E., Ahlsén, T. (1963) Shopping centre and block of flats, Orebro. *Arkitektur*, 11, p. 300-307.

Ahlsén, E., Ahlsén, T. (1965). Civic centre, Örebro. *Arkitektur*, 5, 138-150.

Ahlsén, E., Ahlsén, T. (1980). Ahlsénarna. Bakgrunden. Färdigställda byggnader. Medarbetare genom åren. *Arkitektur*, 6, 5-6.

Aiuti, S. (2018). *Luigi Masecchia. Dalla pop art di Andy Warhol alla neo pop art italiana*. https://www.italiani.it/luigi-masecchia-tappost/

Alberti, L. B. (1547). *La pittura di Leon Battista Alberti tradotta per M. Lodovico Domenichi*. Venezia: Gabriel

Alenius, H. (1989). Erik Ahlsén 1901-1988. *Arkitektur*, 1, 51-52.

Alison, I. (2015). *i-Revolution: appunti per una storia della mobile photography*. Roma: Postcart.

Amelio, A. (2017). *Restauro e valorizzazione nella Masseria de' Ciocchi San Ruosi a Carinola (Ce)*. [relatore Prof. Marina D'Aprile, correlatore Prof. Marco Borrelli]. Università degli studi della Campania Luigi Vanvitelli.

Andaloro, M., Romano, S. (2007). *Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo*. Milano: Jaca Book.

Andrew, P. (2010). La identidad y el aprendizaje: una perspectiva social. *Multidisciplina*, (6).

Anonymous (1852), Études d'architecture en France. Règne de Louis XVI. *Magasin pittoresque*, 1, pp.386-390.

Ansley, J. (1993). *Design in the 20th Century. Nationalism and Internationalism*. London: Victoria & Albert Museum.

Antonelli, E., Mordenti, A. (2011). La videoproiezione architetturale. In *DisegnareCon*, 4 (8), pp. 25-38.

Apel, D. (2012). *War Culture and the Contest of Images*. New Jersey: Rutgers University Press.

Appadurai, A. (2011). *Modernità in polvere: dimensioni culturali della globalizzazione*, edizione italiana a cura di Vereni, P. Milano: Editore Cortina Raffello.

Appiano, A. (1993). *Comunicazione visiva. Apparenza, realtà, rappresentazione*. Torino: Utet Libreria.

Arendt H. (2001), *Vita activa. La condizione umana*. Milano: Bompiani.

Arielle, P. (2017). *Selfie Factories: the rise of the made-for-Instagram museum*, https://www.wired.com/story/selfie-factories-instagram-museum/

Arnheim, R. (1962). *Arte e percezione visiva*. Milano: Feltrinelli.

Arnheim, R. (2015). *Arte y percepción visual.* Madrid: Alianza Editorial.

Augé, M. (2008). *Non luoghi. Introduzione ad un'antropologia della surmodernità*. Milano: Elèuthera. Ed. orig. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Le Seuil, 1992.

Augé, M. (2017). *Un etnologo nel metrò*. Milano: Elèuthera. Ed. orig. *Un ethnologue dans le métro*, Paris: Hachette, 1986.

Avagliano, M. (2006). *Generazione ribelle. Diari e lettere dal 1943 al 1945*. Torino: Einaudi.

Avagliano, M., Palmieri, M. (2007). Disegni di prigionia come fonte storica. *Rassegna, ANRP - Associazione Nazionale Reduci dalla Prigionia, dall'Internamento, dalla Guerra di Liberazione e loro familiari*, 12, 2007, pp. 13-14.

Aymonino, A., & Mosco, V. P. (2006). *Spazi pubblici contemporanei. Architettura a volume zero*. Milano: Skira.

Babando, B., (1997). *Con gli occhi del naufrago. Torino, declino e trasformazione di una «one company town»*. Milano: Franco Angeli.

Bailly, J. C. (2010). *L'Istante e la sua ombra*. Milano: Bruno Mondadori editore.

Bakhtin, M.M. (1968). *Rabelais and His World*. Cambridge: MIT press.

Balbus (1980), Quelli del Dioniso, in *A/Rivista anarchica*, n. 83.

Baltrusaitis, J. (1969). *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*. Paris: Éditions Olivier Perrin.

Baltrušaitis, J. (1990), *Anamorfosi o Thaumaturgus opticus*. Milano: Adelphi.

Barbara, A. (2011). *Storie di architettura attraverso i sensi*. Milano: Postmedia Books.

Barbieri, D. (1991). *I linguaggi del fumetto*. Milano: Bompiani.

Barcia Salorio, D. (1982). *Arte y Psiquatría*. Rev. Dpto. Psiquatría, Facultad de Medicina, 6, vol. 9, pp. 653-664.

Barthes, R. (1983 [1973]). *Il piacere del testo. Contro le indifferenze della scienza e il puritanesimo dell'analisi ideologica*. Milano: Einaudi.

Bartolomeo, P. (Ed.) (2005). *Il luogo (non) comune: arte, spazio pubblico ed estetica urbana in Europa, Fondazione Adriano Olivetti, Roma*. Barcelona: Actar.

Barugel, E., Rubió, N. (2005). *Los Maestros Fileteadores de Buenos Aires*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Bassi, G., Franzon, A., Malandrino, A., Rando, C., (2018). *Guide EDT/Lonely Planet: Toscana*. Editore EDT.

Bataille, G. (2014). *Lascaux. La nascita dell'arte*. Milano: Abscondita. Traduzione di Luca Tognoli. Ed. orig. *Lascaux ou la naissance de l'art*. Genève: Éditions d'art Albert Skira, 1955.

Bateson, G. (1977). *Verso un'ecologia della mente*. Milano: Adelphi.

Baudrillard, J. (1976). *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Éditions Gallimard. G. Mancuso, Trans. (2007). *Lo scambio simbolico e la morte*. Milano: Feltrinelli.

Baudrillard, J. (2015). *Lo scambio simbolico e la morte*. Milano: Feltrinelli. Ed. orig. *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Éditions Gallimard, 1976.

Baumann, Z. (2002). *Modernità liquida*. Bari: Laterza. Ed. orig. *Liquid Modernity*. Oxford: Polity Press and Blackwell Publishers.

Beard, M. (2012). *Prima del fuoco. Pompei, storie di ogni giorno*. Laterza.

Bechtler, C. (2005). *Immagini d'architettura, Architettura d'immagini*. Milano: Postmedia.

Belardi, P. (2015). *Why Architects Still Draw. Due lezioni sul disegno d'architettura*. Foggia: Centro Grafico.

Benévolo, L (2007). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.

Benjamin, W. (2008 [1936]). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, And Other Writings on Media*. English ed. by Jennings M. W., Doherty B., Levin T. Y., Cambridge: Harvard University Press.

Benson, T.W. (2015). *Posters for Peace: Visual Rhetoric and Civic Action*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.

Berardi, F., Pignatti, L., Magagnoli, M. (2003). *Errore di sistema. Teoria e pratiche di Adbusters*. Milano: Feltrinelli.

Berra, G. (2009). Il ritratto caricato in forma strana, e ridicolosa, e con tanta felicità di somiglianza. La nascita della caricatura ei suoi sviluppi in Italia fino al Settecento. *Mitteilungen des kunsthistorischen institutes in florenz*, 53, 2009, pp. 73-144.

Bertagna, G., Bottoli, A., Castelli, E. & Villa, C. (2012). Piano di riqualificazione percettiva: il caso di Monza. In M. Rossi e A. Siniscalco (Eds.). *Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari* (vol. VIII A, pp. 383-390). Santarcangelo di Romagna: Maggioli.

Bertocci, S., La Placa, S., Ricciarini, M. (2019). Restoration and promotion of sports facilities: a project of urban renewal. In Garda, E., Mele, C., Piantanida, *Colloqui.AT.e 2019. Ingegno e costruzione nell'epoca della complessità. Forma urbana e individualità architettonica*. Torino: Politecnico di Torino, pp. 579-588.

Bignami, S. (2000). Arte pubblica. In A. Negri (Ed.), *Arte e artisti nella modernità* (pp. 213-242). Milano: Jaca Book.

Bignardi, M. (1997). La situazione artistica degli anni Ottanta:

nuove esperienze, nuove aperture. In M. Bignardi (ed.), *Angri territorio di transiti*. Napoli: Electa, pp. 97-109.

Biscontin, G., Driussi, G. (2001). *Lo stucco: cultura, tecnologia, conoscenza. Scienza e beni culturali*. Atti del convegno di studi Bressanone 10-13 luglio 2001. Marghera-Venezia: Edizioni Arcadia Ricerche.

Boato, M. (2018). *Il lungo '68 in Italia e nel mondo*. Brescia: La scuola.

Bocola, S. (1999). *El arte de la modernidad: estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*. Barcelona: Ediciones del Serval.

Boffito, M. (2009). L'ombra dell'anima e l'ombra della geometria. In Càndito, C. (Ed.). *Il disegno e l'ombra. Fondamenti, metodi e applicazioni attuali della teoria delle ombre al disegno*. Firenze: Alinea Editrice.

Bogdesko, Y. (2006). *Kallygrafy`ya*. Spb.: Agat.

Boldt-Irons, L. A., Federici, C., & Virgulti, E. (2009). *Disguise, deception, trompe l'oeil: Interdisciplinary perspectives*. New York: Peter Lang.

Bonaiuto, M., Bonnes, M. (2010), The ecology of perception of safety in urban environment: Assessing cumulative risk exposure in the city of Rome. In: *IAPS Conference Abstracts of Presentations 21. IAPS Conference, 27 June -2 July 2010, Peipzig, Germany, Vulnerability, Risk and Complexity: Impacts of Global Change on Human Habitats*. Leipzig, Germany.

Bonami, F. (2019). *Post: L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità sociale*. Feltrinelli Editore, Italia.

Bonomi, G. (2006). *Storia delle Biennali di Gubbio e Museo di Scultura Contemporanea*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Borden, I. (1996). Beneath the Pavement, the Beach: Skateboarding, Architecture and the Urban Dream. In I. Borden (Ed.), *Strangely Familiar: Narratives of Architecture in the City* (pp. 82-86). London: Routledge.

Borja, J. (2003). *La ciudad conquistada*. Madrid: Alianza editorial.

Borja, J., & Muxí, Z. (2003). *El espacio público: ciudad y ciudadanía*. Barcelona: Electa.

Borsari, A. (1996.) *Georges Perec*. Milano: Marcos y Marcos.

Boudrillard, J. (1979). Cool killer o l'insurrezione mediante i segni. In Baudrillard, J. *Lo scambio simbolico e la morte*. Milano: Feltrinelli.

Boyle, J. E. (2010). *Anamorphosis in Early Modern Literature: Mediation and Affect*. London: Routledge.

Brassaï (1933). *Minotaure*, 3-4 (December 1933), 6-7.

Braudel, F. (2010). *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, vol. II. Torino: Einaudi. Ed orig. La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II. Paris: Armand Collin, 1949.

Bravo de Laguna Socorro, A. (2019). Trasgresión, experimentación y comunicabilidad de lo gráfico en arquitecturas olectivas. Índices de una expresión gráfica implicada. rita_ *Revista Indexada de Textos Académicos*, 12, 140-147. http://ojs.redfundamentos.com/index.php/rita/article/view/456/386.

Brenner, N. (2016). *Stato, Spazio, Urbanizzazione*. Milano: Edizioni Angelo Guerini.

Brescia, M. (2019). L'arte nei Lager nazisti. *Noi dei Lager. Bollettino ufficiale dell'A.N.E.I. - Associazione Nazionale Ex Internati*, 3-4.

Briganti, G. (1982). *Pietro da Cortona o della pittura barocca*. Firenze: Sansoni.

Brook, I. (2007). Aesthetic Aspects of Unauthorized Environmental Interventions. *Ethics, Place and Environment*, 10 (3), 307-318.

Bruno, G. (2016). *Superfici: a proposito di estetica, materialità e media*. Monza: Johan & Levi.

Brusatin, M. (1978). Disegno/progetto. In *Enciclopedia* (pp. 1098-1158), vol. IV. Torino: Einaudi.

Bucolo, O. (2018). *Trent'anni di Arte e passione insieme*. Torino: Regione Piemonte.

Buill, F., Rodríguez Jordana, J. J., Núñez Andrés, M. A. (2008). *Fotogrametría arquitectónica*. Barcelona: Ediciones UPC.

Burckhardt, T. (1976). *Art of Islam: Language and Meaning*.

World of Islam Festival Trust.

Burket, W. (2003). La Religione Greca. Milano: Editoriale Jaca Book. Traduzione di Giampiera Arrigoni. Ed. orig. *Griechische Religion der archaischen und klassischen epoche*. Stuttgart-Berlin-Köln: Verlag W. Kohlhammer GmbH, 1977.

Busatto, D. & Taraglio, S. (a.a. 2008-2009). *Il colore nel progetto di architettura. Colore tra passato e presente* [Tesi di Laurea non pubblicata, relatore prof. A. Marotta]. Politecnico di Torino, II Facoltà di Architettura.

Busquets, J. (2004). *Barcelona. La construcción urbanística de una ciudad compacta*. Barcelona: Ediciones del Serbal, S.A.

Cabezos Bernal, P. M., Albert Ballester, J., Molina Siles, P., Martín Fuentes, D. (2016). Filippo Fontana's quadratura painting in the Church of Santa Maria del Temple of Valencia. In Valenti, G., *Prospettive architettoniche conservazione digitale, divulgazione e studio*. Roma: Giangemi pp. 65-78.

Cabezos Bernal, P. M., Albert Ballester, J., Molina Siles, P., Martín Fuentes, D. (2017). Gigapíxel panoramas for documentation. In Rossi, A. *Immersive high resolution photographs for cultural heritage*. Venecia: Libreríauniversitaria.it, pp. 43-53.

Cabezos Bernal, P. M., Cisneros Vivó, J. (2012). Fotogrametría con cámaras convencionales y software libre. *Revista EGA*, 20, pp. 88-99.

Caffio, G. (2017), Anamorfosi contemporanee per il disegno della città. In *Territori e frontiere della Rappresentazione*. Atti del XXXIX Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione (pp. 707-714). Roma: Gangemi.

Calabrese, O. (2011). *L'arte del trompe l'oeil*. Milano: Jaca Book.

Caldenby, C. (1983). Erik and Tore Ahlsén. In Lundahl, G. (ed), *Recent Developments in Swedish Architecture. A Reappraisal*. Uppsala: The Swedish Institute, pp.158-161.

Caldenby, C. (1990) *Erik och Tore Ahlséns Medborgarhus i Örebro*. Stockholm: Arkitektur förlag.

Caldenby, C., Lindvall, J., Wang, W. (1998). *Sweden*. Munich-Nueva York: Prestel-Verlag.

Calvino, I. (1988). *Lezioni americane*. Milano: Garzanti.

Càndito, C. (2009). *Il disegno e l'ombra. Fondamenti, metodi e applicazioni attuali della teoria delle ombre al disegno*. Firenze: Alinea Editrice.

Càndito, C. (2010). *Il Disegno e la luce - Drawing and light*. Firenze: Alinea Editrice.

Carabelli, G. (2015). Rubbers, pens and crayons. In *Politics of Identity in Post-Conflict States: The Bosnian and Irish Experience*. Londra: Routledge, pp.116-127.

Carandente, G. (2007). *Sculture nella città. Spoleto 1962*. Spoleto: Comune di Spoleto.

Carmody, D. (1976). Helping New York. *The New York Times*, February 24, 39.

Casciani, D., Rossi, M. (2012), ELSE, Experience of Lighting Sustainability in the Environment. In: *Cumulus, Open, participative cities: how design knowledge can support public services in the development of open, participative human environme*nt. Helsinki.

Casella, M. (2007). *La certosa di Padula in età contemporanea, 1866-1960*. Salerno: Lavegna.

Castells M. (2014), *Il potere delle identità*. Università Bocconi Editore.

Castelnuovo, E. (1988). *Luoghi della luna: le facciate affrescate a Trento*. Trento: Temi.

Catalano, C. (2016). *I sandali di Einstein. Introduzione all'estetica dello spaziotempo*. USA: Raleigh.

Cecchini, A., (2007). *Al centro le periferie. Il ruolo degli spazi pubblici e dell'attivazione delle energie sociali in un'esperienza didattica per la riqualificazione urbana*. Milano: Franco Angeli.

Cellini, B., Davico Bonino, G. (1973). *La vita*. Torino: Einaudi. Ed. Orig. *Vita di Benvenuto di Maestro Giovanni Cellini fiorentino, scritta, per lui medesimo, in Firenze*. Manoscritto, Prima ed. italiana di Cocchi, A., Colonia (?) 1728.

Cerullo, D. (2016). *Diario di un buono a nulla. Scampia, dove la parodia diventa riscatto*. Firenze: Società Editrice Fiorentina.

Cervellati, P.L. (1991). *La città bella. Il recupero dell'ambiente urbano*. Bologna: Il Mulino.

Cervellini, F. (2016). *Il disegno come luogo del progetto*. Roma: Aracne.

Cervero Sánchez, N. (2017). La rehabilitación urbana del Poblado Dirigido de Caño Roto (Madrid). Análisis del modelo de intervención. *Ciudad y Territorio. Estudios Territoriales*, 194, 699-712.

Chamayou, G. (2015 [2013]) *The Theory of the Drone*. New York: The New Press.

Charlot J. (1963), *The Mexican Mural Renaissance, 1920 to 1925*. New Haven: Yale University Press.

Chon, A. N. & Pilar, T. R. (2011). Chicano Art in the City of Dreams: A History in Nine Movements. In Chon, A. N., Terezita, R. (Ed.) *L. A. Xicano*. Los Angeles: UCLA Chicano studies research Center Press Los Angeles.

Ciagà, G.L. (2013). Riproduzioni e ricostruzioni digitali tra ricerca storica, divulgazione e spettacolo. In Irace, F., Ciagà, G.L., Lupo E, Trocchianesi, R. (eds.), *Design & Cultural Heritage*. Milano: Electa.

Ciampi, M. (2013). Il territorio come bene sociale. Il paesaggio come spazio umanizzato. In De Poli, M., Incerti G., *Trasformazioni. Storie di paesaggi contemporanei*. Siracusa: Lettera Ventidue Edizioni, pp. 59-75.

Cimmelli, V. (1984). Angri e il suo castello nei secoli XVI-XVIII. In *Supplemento al nr. 7 di "Angri'80"*, 29 settembre 1984, pp. 6-7.

Cintoli, P. (2018). *L'arte nei Lager nazisti: memoria, resistenza, sopravvivenza. Pittori militari italiani internati in Germania, 1943-1945*. Roma: Palombi Editori.

Cirafici, A., Fiorentino, C. C., Lagnese, G. (2008). *Messa in scena. Forme della narrazione/rappresentazione*. Foggia: Claudio Grenzi Editore.

Cirafici, A., Zerlenga, O. (2011). Representing the "places of transit". Expressive potentials of the design in Contemporary project of railway stations. In *Il Disegno delle trasformazioni*. Napoli: Clean.

Clevenot, D. & Degeorge, G. (2000). *Decorazione e architettura dell'Islam*. Firenze: Le Lettere.

Collins, D. L. (1992). Anamorphosis and the Eccentric Observer: Inverted Perspective and Construction of the Gaze. *Leonardo*, Vol. 25, No. 1, February 1992, 73-82.

Comité de grève (1968). *Atelier populaire, présenté par lui-même*. Paris: Usines Universités Union.

Comoli Mandracci, V., (1983). *Torino*. Roma-Bari: Laterza.

Comoli Mandracci, V., (1999). Torino paradigma per i modelli urbanistici e architettonici delle capitali nel Seicento e nel Settecento europei. In Millon Henry A. (Ed.). *I trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*. Monza: Bompiani, pp. 349-369.

Comune di Torino, (2005). *Periferie 1997/2005*. http://www.comune.torino.it/rigenerazioneurbana/documentazione/periferie9705.pdf

Consolini, M., Marrone, G., Barthes, R. (2010). *L'immagine, il visibile*. Milano: Marcos y Marcos.

Coppetti, B. (2015). Decoro pubblico e ordine spaziale nel progetto architettonico, urbano e sociale. *Atti della XVIII Conferenza nazionale SIU, Italia (Venezia, 11-13 giugno 2015*). Roma, Milano: Planum Publisher.

Coppo, D., Boido, C., (Ed.), (2010). *Rilievo urbano. Conoscenza e rappresentazione della città consolidata*. Firenze: Alinea.

Cordella, F. (2017). Le fortificazioni di Angri: note di storia e architettura. In A. Braca e S., Vanacore (ed.), *Il ritorno del bianco marmo nelle statue della Collegiata di Angri*. Sant'Egidio del Monte Albino: Editrice Gaia, pp. 65-85.

Corti Billie, S. & G. (2008). The built environment, neighbourhood crime and constrained physical activity: An exploration of inconsistent findings. *Preventive Medicine*, 47, 2008, pp. 241-251.

Cosgrove D. (1984), *Social Formation and Symbolic Landscape*, Croom Helm, London.

Cosgrove D. (1985), Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea, *Transactions of the Institute of British Geographers*, Vol. 10.

Cosgrove D. (1997), Spectacle and Society: Landscape as Theater in Premodern and Postmodern Cities, in P. Groth, T. W. Bressi (Eds.), *Understanding Ordinary Landscapes,* Yale University Press, Yale.

Cossairt O.S., Miau D., Nayar, S. K., (2011). Gigapíxel Computational Imaging. *IEEE International Conference on Computational Photography (ICCP)*, Pittsburgh, PA, pp. 1-8.

Costa, A., & Brusatin, M. (1981). Visione. In Enciclopedia (pp. 1110- 1144), vol. XIV. Torino: Einaudi.

CPTED, (2000), *Crime Prevention Through Environmental Design*. General Guidelines For Designing Safer Communities, https://www.humanics-es.com/cpted.pdf.

Cresci Marrone, G., (1997). La romanizzazione. In Sergi, G., *Storia di Torino*. Torino: Einaudi, I, pp. 189-230.

Crispolti, E. (1990). *Campo del sole. Un'architettura di sculture*. Milano: Mazzotta.

Crutzen, P. J., Stoermer, E. F., (2000). The Anthropocene. *IGBP* Newsletter, n. 41., maggio 2000.

Cupers K. (2005), Towards a Nomadic Geography: Rethinking Space and Identity for the Potentials of Progressive Politics in the Contemporary City, *International Journal of Urban and Regional Research*, Vol.29, No. 4.

Cy Twombly, (1957). *Documenti di una nuova figurazione: Toti Scialoja, Gastone Novelli, Pierre Alechinsky, Achille Perilli, Cy Twombly*. L'Esperienza moderna, no. 2 (August-September 1957) , p. 32.

D'Amia, G., Iarossi, M.P. (2019). *La cultura dell'abitare a Buenos Aires alle soglie del XX secolo. Un repertorio dell'architettura residenziale, di matrice italiana*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli Editore.

Da Vinci, E. (2018). *Lo spazio per l'opera d'Arte | The space for the artwork*. Genova: Erga. 132-137.

Dany`lenko, V.Ya. (2005). *Dy`zajnUkrayiny` u svitovomu konteksti xudozhn`o-proektnoyi kul`tury`*. Xar`kov: XDADM, Kolory`t (in Ukrainian).

Davico, P., Devoti, C., Lupo, G. M., Viglino, M., (2014). *La storia della città per capire, il rilievo urbano per conoscere. Borghi e borgate di Torino*. Torino: Edizioni del Politecnico di Torino.

Davoudian, N., Raynham, P. (2012), What do pedestrians look at at night? *Lighting Research & Technology*. Vol. 44, no. 4, p. 438-448. SAGE Publications.

De Arcangelis, I., (2018). Santa Chiara, volontari ripuliscono il campanile vandalizzato dalle scritte. https://napoli.repubblica.it/cronaca/2018/09/09/foto/santa_chiara_attivisti_ripuliscono_le_mura_dalle_scritte_dei_vandali-206003489/1/

De Carlo, G. (2007). Architecture's Public. In: Blundell Jones, P., Petrescu, D., Till, J. (eds), *Architecture and Participation*. Abingdon: Spon Press, 3-22.

De Certeau, M. (2005). *L'invenzione del quotidiano*, Roma: Edizioni Lavoro. Ed. orig. *L'Invention du quotidien - Volume 1, Arts de faire,* Paris: Editions Gallimard, 1990.

De Fusco, R. (1983). Storia dell'arte contemporanea. Laterza. Deutsche R. (1996), *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge: MIT Press.

De Luca, L., Busayarat C., Véron Philippe, S. C., Florenzano M. (2011). A semantic-based platform for the digital analysis of architectural heritage. *Computer and Graphics*, 35(2), 227-241.

De Luca, M. (1999). Tecniche di trasposizione del disegno nei dipinti murali. In R. Migliari (Ed.), La costruzione dell'architettura illusoria (pp. 9-58). Roma: Gangemi.

de Maré, E. (1948). The New Empiricism: Antecedents and Origins of Sweden's Latest Style. *Architectural Review*, 103, 9-11.

de Masi, T. (1756). *Memoria istorica degli Aurunci antichissimi popoli dell'Italia e delle loro principali città Aurunca e Sessa raccolti dal Signor D. Tommaso de Masi del pezzo de' Marchesi di Civita*. Napoli: Giuseppe Maria Severino Boezio.

De Micheli, M. (1981). *Le Avanguardie artistiche del Novecento*. Milano: Feltrinelli.

de Montaigne, M., (1581). *Giornale del Viaggio in Italia per gli Svizzeri, e per l'Allemagna nel 1580 e 1581*. Roma-Parigi: Le Jay, 1775, 3 voll.

De Rosa, A., & D'Acunto, G. (2002). *La vertigine dello sguardo. Tre saggi sulla rappresentazione anamorfica*. Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina.

Debord, G. (1956). Théorie de la dérive. In *Les Lèvres nues*, n. 9, Bruxelles, novembre 1956.

Debord, G. (2001). *La società dello spettacolo*, (titolo originale La sociétéduspectacle, Paris 1967). Milano: Baldini&Castoldi.

Deleuze, G. (1975). *Logica del senso*. Milano: Feltrinelli.

Deleuze, G. (1990). *La piega, Leibniz e il Barocco*. Torino: Giulio Einaudi editore.

Deleuze, G. (1997). *Differenza e ripetizione*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Deleuze, G., Guattari, F. (1996). *Che cos'è la filosofia?* Torino: Einaudi.

Delgado García, J. (2002). *Fotogrametría Digital: Instrumentos, Métodos, Productos Y Aplicaciones*. Jaén: Universidad de Jaén.

Delgado, M., Malet, D. (2007). *El espacio público como ideología*. Comunicación presentada en las Jornadas Marx siglo XXI, Logroño, Spain.

Department of city Planning (1961). *New York City's Privately Owned Public Spaces*. https://www1.nyc.gov/site/planning/plans/pops/pops.page

Derby, M. (1993). *Culture Jamming: Hacking slashing and snipping in the empire of signs*. www.markderby/archives/books/culture_jamming/

Deutsche, R., & Ryan, C. G. (1984). *The fine art of gentrification*. October, 31, 91-111.

Di Biasio, A., & Conti, S. (Eds.). (2012). *La Terra di Lavoro nella Storia. Dalla Cartografia al Vedutismo*. Roma: L'Obliquo.

Di Geronimo, F. (2018). *Superfici mimetiche e analogie architettoniche. Le facciate a graffito dei Palazzi di Pienza*. (Master's thesis) Politecnico di Milano.

Di Lazzaro, P., Murra, D., & Vitelli, P. (2019). *Le immagini anamorfiche in un viaggio interdisciplinare tra arte, storia, geometria e attualità*. ENEA. Agenzia nazionale per le nuove tecnologie, l'energia e lo sviluppo economico sostenibile.

Di Marco, G. (1995). *Sessa e il suo territorio tra medioevo ed età moderna*. Marina di Minturno: Caramanica.

Di Meo, A. (1819). *Annali critico-diplomatici del Regno di Napoli della mezzana età del P. D. Alessandro Di Meo del SS. Redentore*. Tomo XII. Napoli: Torchi di Giovanni De Bonis.

Di Napoli, G. (2004). *Disegnare e conoscere. La mano, l'occhio, il segno*. Torino: Einaudi.

Di Ruocco, G. (2007). Lo 'spazio concluso' dell'architettura catalana ad Angri. In V. Iannizzaro (ed.), *L'architettura di età aragonese nell'Italia centro-meridionale. L'Età aragonese nell'architettura di Campania meridionale, Basilicata e Calabria*. Roma: Aracne.

Diamare, G. (1906). *Memorie critico-storiche della Chiesa di Sessa Aurunca*, I-II. Napoli.

Dickens, L. (2008). "Finders Keepers": Performing the Street, the Gallery and the Spaces In-between. Liminalities: *A Journal of Performance Studies*, 4 (1), 1-30.

Didi-Huberman, G. (2006). *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Torino: Bollati Boringhieri. Traduzione di A. Serra. Ed. orig. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Editions de Minuit, 2002.

Doeffinger D. (2011). *Creative Shutter Speed: Master the Art of Motion Capture*. USA: John Wiley & Sons.

Doerner, M. (1984). *The materials of the artist and their use in painting, with notes on the techniques of the old masters*. Houghton Mifflin Harcourt.

Domingo I Clota, M., Bonet I Casas, M. (1998). *Barcelona i els moviments socials urbans*. Barcelona: Editorial Mediterrània.

Dorfles, G. (1965). *Nuovi riti nuovi miti*. Torino: Einaudi (1st edition).

Dowty, Alan (1989). *Closed Borders: The Contemporary Assault on Freedom of Movement*. Yale University Press.

Eco, U. (1973). "Per una guerriglia semiologica". In *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana negli anni Sessanta*. Milano: Bompiani.

Errico, M., Finozzi, S.S. e Giglio, I. (1985). Ricognizione e schedatura delle facciate affrescate e graffite a Roma nei secoli XV e XVI. *Bollettino d'Arte, Istituto Poligrafico della Zecca dello Stato*, fascicolo 33-34, pp. 53-134.

Ettinghausen, R., Grabar, O., Jenkins, M. (2003). *Islamic Art and Architecture 650-1250*. Ed. Yale University Press.

Fagioli, M. (2005). *Francesco del Casino: dipinti e sculture dal 196 al 2004*. Aión.

Fairs, M. (2018). Creating instagrammable moments "now part of architectural briefs" says Farshid Moussavi, *Dezeen*, 5 Giugno 2018, https://www.dezeen.com/2018/06/05/instagram-moments-farshid-moussavi-instagram-architecture/

Falcidieno, M. L. (2006). *Parola disegno segno. Comunicare per immagini. Segno, significato, metodo*. Firenze: Alinea.

Falcidieno, M. L. (2008). *Il ruolo del disegno nella comunicazione*. Firenze: Alinea.

Falcinelli, R. (2014). *Guardare Pensare Progettare Neuroscienze per il design*. Viterbo: Stampa Alternativa & Graffiti.

Falcone, A. (1985). *Campania felice, Campania nucerina, Angri medievale*. Cava dei Tirreni: Paes Editore.

Fantini, V., & Polizzi, L. (2016). Virtual research as a tool for Bottom up Urban Design: the case study of Birmingham, in *Architecture Archaeology and Contemporary City Planning*, "Issues of scale", Proceedings, J. Dixon, G. Verdiani, P. Cornell (Editors), pp. 13-24. USA: Lulu.com.

Farina, M., Villani, L. (2017). *Borgate romane, Storia e forma urbana*. Melfi: Libria.

Farinaro, G. (2014). Portali in pietra vulcanica del Roccamonfina. Studio preliminare e caratteri essenziali. In A. Panarello, A., Angelone, G. (Eds.), *Nella terra di Fina. Scritti in memoria di Vittorio Ragucci*. Marina di Minturno: Caramanica Editore.

Fatta, F. (2019). Le immagini della protesta urbana a cinquant'anni dal '68, in *Paesaggio Urbano* 3:11-19.

Ferring, M. (2006). *Dionysos på Årsta torg – färgfrågan i svensk efterkrigsarkitektur*. Stockholm: KTH.

Floch, J-M. (1986). *Les Formes de l'empreinte*. Périguex: Fanlac. Trad. It., Forme dell'impronta (2003). Rome: Meltermi.

Forcellino, A. (1991). La diffusione dei rivestimenti a stucco nel corso del XVI secolo. *Ricerche Di Storia Dell'Arte*, (41–42), 23–51.

Forcellino, A. (1988). Intonaci e coloriture nel Cinquecento e Seicento: vocazioni espressive e tecniche esecutive. *Bollettino d'Arte, Istituto Poligrafico della Zecca dello Stato,* fascicolo 47.

Formichi, F. (2015). La facciata graffita di Palazzo Gini in Via Elisa. *Canonica. Rivista di Studi Pientini,* 5.

Foster, K. W., Mazzucco, K. (2002). *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*. Milano: Bruno Mondadori Editore. Traduzione di Giulia Bordignon. Ed. orig. Foster Kurt W., 2002. *Introduction to Aby Warburg*.

Foucault, M. (1966). *Le parole e le cose*. Milano: Rizzoli.

Fracasso, L., (2008). Lo spazio urbano attraverso i sensi: mappatura dei territori e orditura dei fatti. *Scripta Nova Revista Electrónica De Geografía Y Ciencias Sociales*. Universidad de Barcelona, vol. XII, n. 270 (120).

Frampton, K. (1998). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.

Gablik, S. (1984). *Has modernism failed?* New York: Thames&Hudson.

Gadamer, H. G. (1983), *Verità e metodo* (G. Vattimo, Trans.), Milano: Bompani.

Gagliardo, G. B. (1814). *Della agricoltura di Sessa. Memoria di Giovan Battista Gagliardo Ispettore Generale delle Acque e Foreste* (…). Napoli: Tipografia di Angelo Trani.

Gallese, V., Guerra, M., (2015). *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Gambetta, W. (2014). *I muri del lungo '68. Manifesti e comunicazione politica in Italia.* Roma: Deriveapprodi.

Ganter, C. (2013). *Graffiti School. A student guide*. London: Thames & Hudson.

Gavry`lyuk B. (2018). Ukrayins`ky`j mural - art u konteksti svitovogo my`secztva. *Visny`k L`vivs`koyi nacional` noyi akademiyi my`stecztv*. Vy`p. 37. 241-254 (in Ukrainian).

Genovese, A. (2007). *Filete porteño*. Buenos Aires: Ed. Comisión para la Preservación del Patrimônio Histórico Cultural de la Ciudad Autonoma de Buenos Aires.

Giannattasio, C. (2009). La costruzione in tufo tra XV e XVI secolo in Terra di Lavoro: Sessa Aurunca. In C. Varagnoli (Ed.), *Muri parlanti. Prospettive per l'analisi e la conservazione dell'edilizia storica*. Firenze: Alinea Editrice, pp. 111–120.

Giedion, S. (1965). *L'eterno presente: le origini dell'arte*. Milano: Feltrinelli Editore. Traduzione di Furio Jesi. Ed. orig. *The eternal present: the beginnings of art*. New York: Pantheon Book, Bollingen Foundation, 1962.

Giedion, S. (1969). *L'eterno presente: le origini dell'architettura*. Milano: Feltrinelli Editore. Traduzione di Gabriella Bernasconi. Ed. orig. *The eternal present: the beginnings of architecture*. New York: Pantheon Book, Bollingen Foundation, 1964.

Giedion, S. (2008). *Breviario di architettura.* Torino: Bollati Boringhieri. Traduzione di Enrica Labò. Ed. orig. *Architektur und Gemeinschaft*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1956.

Gil-Piqueras, T., Rodríguez-Navarro, P., Pérez Vila, A. (2019). Fotogrametría multi-imagen mediante SfM. revisión del software disponible. In *Avances en Expresión Gráfica aplicada a la Edificación*. Tirant ed. Valencia, pp. 646.

Giordano, P. (2012). *Il disegno dell'architettura costiera. La costiera amalfitana _ il territorio, le città e le architetture*. Napoli: La Scuola di Pitagora Editore.

Giusti, A. (2009). *Inganni ad arte: meraviglie del trompe-l'oeil dall'antichità al contemporaneo.* Firenze: Mandragora Editore.

Goheen P. G. (1998), Public Space and the Geography of the Modern City, Progress in *Human Geography*, Vol. 22, No. 4.

Goldstein, E. B. (1987). Spatial layout, orientation relative to the observer, and perceived projection in pictures viewed at an angle. *Journal of Experimental Psychology Human Perceptual Performance*, *13*, 256–266.

Governa, F., Saccomani, S. (2002). *Periferie tra riqualificazione e sviluppo locale. Un confronto sulle metodologie e sulle pratiche di intervento in Italia e in Europa*. Firenze: Alinea Editrice.

Grabar, O. (2003). *Maqamat Al-Hariri. Illustrated Arabic Manuscript from the 13th century*. London: Touch Art.

Grafe, C. (2008). Inventing a Decorum for Collective Experience. Erik and Tore Ahlsen's Medborgarhus in Örebro. Oase Journal, 74, 10-25.

Gramsci A. (2014), *Quaderni del carcere*. Einaudi.

Grana, M. (2009). *Lontani dal centro. Gli interventi pubblici nelle periferie*. Roma: Carocci Editore.

Gualdoni, F. (2008). *Trompe l'œil*. Milano: Skira.

Guidi G., Gonizzi S., Micoli L. (2014). Image pre-processing for optimizing automated photogrammetry performances, in *SPRS Annals of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, Volume II-5.

Hagen, M. A., Glick, R., & Morse, B. (1978). Role of two-dimensional surface characteristics in pictorial depth perception. *Perceptual and Motor Skills*, 46, 875-881.

Halim, D.K. (2008). *Psikologi Lingkungan Pekotaan (Psychology of Urban Environment).* Jakarta: PT Bumi Aksara.

Hans Suter (2010). *Paul Klee and His Illness*. Karger, p. 197.

Hans-Georg Gadamer, H. G. (1983). *Verità e Metodo*. Milano: Bompiani.

Harvey, D. (2013). *Città ribelli*. Milano: Il Saggiatore.

Heidegger, M. (2012). *Ser y tiempo*. Madrid: By Trotta.

Heller, N. (2010). The postwar avant-garde and the culture of protest, 1945 to 1968 and beyond, the Sixties. *A Journal of History, Politics and Culture*, 3:1, 119-123.

Hernandez, J. P. (2019). L'arte come luogo di incontro e di dialogo tra le culture del Mediterraneo. In *La Teologia dopo Veritatis Gaudium nel contesto del Mediterraneo*. Napoli: PFTIM, p. 2.

Hersey, G. (2001). *Il significato nascosto dell'architettura classica. Speculazioni sull'ornato architettonico da Vitruvio a Venturi*. Milano: Paravia-Bruno Mondadori.

Hinton, C. H. (1904). *The Fourth Dimension*. Health Research Books (1993).

Hirsch M. (2014). Presidential Address 2014 Connective Histories in Vulnerable Times. *PMLA*, 129 (3), 330-348.

Hosbawm J. Ranger T. (2002), *L'invenzione della tradizione*. Torino: Einaudi.

Hou, J. (Ed.). (2010). *Insurgent public space: guerrilla urbanism and the remaking of contemporary cities*. Routledge.

Hugo, V. (2010). *Notre Dame de Paris*. Milan: BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, digital edition, 2010, translation by Luigi Galeazzo Tenconi. Original ed., 1831.

Huizinga, J. (2002). *Homo ludens.* Torino: Einaudi.

Hunt, J. L., Nickel, B. G., Gigaul, C. (2000). Anamorphic images. *American Journal of Physics*, 68, 232-237.

Hunting, D. (2005). Public Art Policy: Examining an Emerging Discipline, Perspectives. *Public Affairs*, 2, 2005, pp. 1-7.

Iaconesi, S., Persico, O. (2017). *Digital urban acupunture*. Springer: Switzerland.

Iarossi, M.P. (2017). *Laboratorio La Boca. Tracce d'Italia a Buenos Aires*. Firenze: Altralinea.

Ippoliti, E., De Luca, L., Meschini, A., Moscati, A., Rossi, D. (2012). Shedding light on the city: Discovering, appreciating and sharing cultural heritage using 3D visual technology. In *18th International Conference on Virtual Systems and Multimedia*, pp. 141-148. IEEE.

Itten, J. (2002). *Arte del colore*. Ediz. Ridotta. Milano: Il Saggiatore.

Jacobs, J. (1961*). The Death and Life of Great American Cities*. New York: Random House.

Jegic, D. (2019). *Disturbing Natives? An Analysis of the Writings on Palestine's Wall. Postcolonial Text*, Vol 14, N. 2.

Johnston, L., Galloway, R., Trench, J. J. , Poyade, M., Tromp, J., Hoang, T. M. (2020). *Augmented reality at heritage sites*, pp. 101–119. doi: 10.1002/9781119654674.ch7.

Ju, W., & Takayama, L. (2009). Approachability: How people interpret automatic door movement as gesture. *International Journal of Design*, 3(2), Page 1.

Kandisky, W. (1910). *Lo spirituale nell'arte*. Edizione a cura di E. Pontiggia, 2005. Milano: SE.

Kandisky, W. (1926). *Punkt und Linie zu Fläche*. München: Verlag Albert Langen.

Kapr, A. (1993). *Fraktur: Form und Geschichte der gebrochenen Schriften*. Mainz.

Kaufmann, E. (1952). *Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, and Lequeu*. Philadelphia: American Philosophical Society.

Keegan, P. (2014). *Graffiti in antiquity*. New York: By Routledge.

Kelly, R. (1952), Lighting as an Integral Part of Architecture. *College Art Journal*. Vol. 12, no. 1, p. 24. JSTOR.

Kidder Smith, G. E. (1950). *Sweden Builds*. London: Architectural Press.

Klee, P. (1926). *Schöpferische Konfession*. Berlin: Erich Reiss.

Klein, N. (2000). *No logo. Economia globale e nuova contestazione*. Milano: Baldini &Castoldi.

Kline, K., Lajer-Burchart, E. (eds.). (1987). *Counter Monuments: Krzysztof Wodiczko's Public Projections*. Hayden Gallery, List Visual Arts Center, Massachusetts Institute of Technology, January 17 Through April 12, 1987. MIT Committee on the Visual Arts.

Kociatkiewicz, J., Kostera, M. (1999). The anthropology of empty spaces. In *Qualitative Sociology*, 22, 1. 1999, pp. 37-50.

Kolisny`k, O.V., Ponomar`ova, N.S. (2019). Moraly` yak zasib social` ny`x komunikacij. Porivnyannya svitovogo dosvidu. *ART AND DESIGN. Scientific Specialized Edition.* # 6. 62-73 (in Ukrainian).

Koolhaas, R., Otero-Pailos, J. (2016). *Preservation is overtaking us*. New York: GSAPP Transcripts.

Kopf, J., Uyttendaele, M., Deussen, O., & Cohen, M. F. (2007).

Capturing and viewing Gigapíxel images. In *Transactions on Graphics* (TOG), 3, pp. 93.

Kosiv, V. (2019). Ukrayins`ka identy` chnist` u grafichnomu dy`zajni 1945-1989 rokiv: sy`mvoly`, obrazy`, sty`listy`ka. (Doctoral dissertation). Kyiv National University Of Technologies And Design, Ukraine (in Ukrainian).

Krautsack, D. (2011), 3D Projection Mapping and its Impact on Media & Architecture in Contemporary and Future Urban Spaces. *Journal of the New Media Caucus*. Vol. 7, no. 1.

Kupfer, M. (2011). The cult of images in light of pictorial graffiti at Doué-la-Fontaine. In *Early Medieval Europe* 19 (2) 125– 152. By Blackwell Publishing Ltd. Oxford.

Kuznetsova, I. O. (2006). Modelyuvannya vizual`nogo spry`-jnyattya ob'yektiv dy`zajnu, dekoraty`vno-pry`kladnogo i obrazotvorchogo my`stecztva: (Doctoral dissertation). Kyiv National University of Construction and Architecture, Ukraine (in Ukrainian).

Lacol (2018). *Building collectively*. Barcelona: Pollen.

Lam, W.M.C, Ripman, C.H. (1992). *Perception and lighting as formgivers for architecture*. London: Van Nostrand Reinhold.

Lambertini. A. (2013). *Urban Beauty! Luoghi prossimi e pratiche di resistenza estetica*. Bologna: Compositori.

Lave, J. & Wenger. E. (1991). *Situated learning: legitimate peripheral participation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Leeman, F., Elffers, J., Schuyt, M. (1977). *Hidden Images: Games of perception, Anamorphic art, Illusion. From the Renaissance to the Present*. New York: Harry N. Abrams, Inc.

Lefebvre, H. (2014). *Il diritto alla città*. Verona: Ombre corte (first edition, 1968, *Le droit à la ville*. Paris: editions Anthropos).

Legrenzi P. (2002). *Prima lezione di scienze cognitive*. Roma-Bari: Laterza.

Lerner, J. (2003). *Acupuntura Urbana*. Rio de Janeiro: Record.

Lerner, J. (2014). *Urban Acupuncture*. Washington: Island Press.

Leung, J., Lara, D. (2015). *Grease pencil: integrating animated freehand drawings into 3D production environments*.

Levinson, J.C. (2007). *Guerrilla Marketing*. Roma: Castelvecchi.

Levy, P. (1997). *Il virtuale*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Levy-Strauss, C. (1965). *Il pensiero selvaggio*. Milano: Il saggiatore. Ed. orig. *La pensée sauvage*, Paris: Plon, 1962.

Longhi, R. (1950). Critica d'arte e buon governo: 1938-1969. In *Opere complete, Vol XIII*. Firenze: Sansoni, 1985. XI.

Longoni, A. (1999), Brigadas Muralistas: La persistencia de una práctica de comunicación político-visual, in *Revista de Crítica Cultural*, 19:26.

Longoni, A. (2014). *Vanguardia y Revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setentas*. Buenos Aires: Ariel.

Lord, S., Dukes, P., Robinson, J., Wilson, S. (2018). *Poster Workshop 1968-1971*. London: Four Corners Books.

Luck, R. (2018). Participatory design in architectural practice: Changing practices in future making in uncertain times. *Design Studies,* 59, 139–157.

Luna, F. (2002). *Buenos Ayres y el país*. Buenos Aires: Stockcero.

Lundgren, P. (2013). *Kulturhistorisk utredning av Stadshuset Uppsala*. Uppsala: Upplandsmuseet.

Lydon, M., Garcia, A., Duany, A. (2015). *Tactical Urbanism*. Island Press.

Lynch, K. (1960). *The Image of the City*. Cambridge MA: MIT Press.

Machetto, S. (2010). Tesi di Laurea: *Periferie urbane: cambiamenti nelle interpretazioni e nelle politiche. L'esperienza del Progetto Speciale Periferie a Torino.* Torino: Politecnico di Torino.

Maldonad, T. (1993). *Reale e virtuale*. Milano: Feltrinelli.

Mancini, T. (1997). Aspetti della cultura artistica legati all'esame di alcuni monumenti angresi. In M, Bignardi (ed.), *Angri territorio di transiti*. Napoli: Electa.

Mancuso, M. (2018). *Arte, tecnologia e scienza. Le art industries e i nuovi paradigmi di produzione nella new media art contemporanea*. Sesto San Giovanni: Mimesis.

Maniello, D. (2014). *Realtà aumentata in spazi pubblici: tecniche base di video mapping*. Brienza: Le Penseur.

Manovich, L. (2002). *Il linguaggio dei nuovi media*. Milano: Edizioni Olivares, Collana Nuovi Media.

Manovich, L. (2006). *The poetics of urban media surfaces*. First Monday, 11. https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/download/1545/1460

Marco Vitruvio Pollione. De Architectura. A cura di Gros, P, Einaudi editore: Torino 1997.

Marin, L. (2001). *Della rappresentazione*. Roma: Meltemi, Collana Segnature.

Marotta, A. (1999). *Policroma. Dalle teorie comparate al progetto di colore*. Torino: Celid.

Marotta, A. (2011). Teoria e prassi del colore tra Europa e America Latina. In A. Bossi (Ed.), *La casa fuori casa* (pp. 116-125). Napoli: Edizioni Scientifi che Italiane.

Marramao, G. (2013). Spatial turn: spazio vissuto e segni dei tempi. *Quadranti - Rivista Internazionale di Filosofia Contemporanea* - Volume I, n° I.

Marroni, U. (2017). *Roma la rigenerazione dei quartieri industriali*. Rome: Ponte Sisto.

Martínez García-Otero, S. P. (2001). Agentes de deterioro y alteraciones de las pinturas murales "in situ". PH: *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 9 (34), 201-205. https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/52138/1150-1150-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Matérn, Å. (1980a). Erik och Tore Ahlsén i samtal. Finnberget, Nacka. Man måste kräva en återgång till smalhuset. *Arkitektur*, 6, 30.

Matérn, Å. (1980b). Varför ska det just vara ben på bordet? Intervju med konstnären Ivan Larson och Erik och Tore Ahlsén. *Arkitektur*, 6, 37.

Mauriès, P. (1997). *Il Trompe-l' oeil. Illusioni pittoriche dall' antichità al XX secolo.* Firenze: Leonardo Arte.

Mazzette, A. (2013). *Pratiche sociali di città pubblic*a. Bari: Edizioni Laterza.

McCrea, R., Shyy, T., Stimson, R. (2006). What is the Strength of the Link Between Objective and Subjective Indicators of Urban Quality of Life? *Applied Research Quality Life*, 1, 79–96 . https://doi. org/10.1007/s11482-006-9002-2

McKinzie, R. (1973). *The new Deal for artists*. Princeton: Princeton university press.

McLuhan, M., (1970). *Counterblast*. London: Rapp & Whiting Limited.

McLuhan, M., Fiore, Q. (2001). *The Medium is the massage: an inventory of effects*. San Francisco: HardWired, Original ed. *The Medium Is the Massage: An Inventory of Effects*, 1967.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (1965). *Fenomenologia della percezione*. Milano: Il saggiatore. Ed. orig. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

Miccio, M. (2011). *Manuale di sociologia della comunicazione*. Milano: Franco Angeli.

Mitchell, W. J. T. (2005). *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press.

Mitchenko, V. (2018). Kaligrafiya. Vzayemovply`vy` shry`ftiv: teoriya i prakty`ka, ky`ry`ly`cya i laty`ny`cya, istoriya i suchasnist`. Kyiv: Laurus. Romanenko, N.G., Vy`skvarka.

Mizzau, M. (1984). *L'ironia*. Milano: Feltrinelli.

Moles, A. A., (1970). El símbolo y la imagen en la civilización contemporánea. *Revista española de la opinión pública*, (19), 21-37.

Montesperelli, P. (2014). *Comunicare e interpretare: Introduzione all'ermeneutica nella ricerca sociale*. EGEA.

Morin, E. (2018). *Maggio 68. La breccia.* Milano: Raffaello Cortina Editore.

Mucci, P. (2017). *Diario di guerra e di prigionia (1941-1945)*. Cava de' Tirreni: Marlin.

Mumford, E. (2000). *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. Cambridge, London: The MIT Press.

Muzi, F. (2019). Fra terra e cielo. Il Beverly Pepper Park a Todi. *artribune*, September 23, 2019. https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/09/parco-beverly-pepper-todi/

Napoletano, A., Fiorenza, C., Guttoriello, R., R., S. (Eds.). (2013). *La Parrocchia: luogo di fede, luogo di storia. Profilo storico-pastorale delle Comunità cristiane della Diocesi di Sessa Aurunca*. Marina di Minturno: Caramanica Editore.

Nardon, P. (2005). Spoleto 1962. Città felice della scultura. In A. C. Ponti & F. Boco (Eds.), *Terra di Maestri. Artisti umbri del Novecento.* IV. 1960-1968 (pp. 73-78). Perugia: EFFE Fabrizio Fabbri Editore.

Nasar, J.L. (1998). *The evaluative image of the city*. Thousand Oaks: Sage.

Necipo-lu, G., Payne, A. (2016). *Histories of Ornament*. Princeton (N.J.): Princeton University Press.

Negri, A. (2007). *Carne e ferro. La pittura tedesca intorno al 1925.* Milano: Scalpendi.

Nguyen, T., (2016). Anamorphosis: An Inquiry into the Unknown. In L. Allen, & L. Caspar Pearson (ed.). *Drawing Futures* (pp. 102-109). London: UCL Press.

Nicoletti, M. (1980). *L'architettura delle caverne*. Roma-Bari: Editori Laterza.

Norberg-Schulz, C. (1979). *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. London: Academy Editions.

Norberg-Schulz, C., Norberg-Schulz, A.M. (1992). *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Documenti di architettura. Milano: Electa.

Nova, A. (2008). Giorgione e Tiziano al Fondaco dei Tedeschi. In Ferino-Pagden, Sylvia *Giorgione entmythisiert.* Wien: Kunsthistorisches Museum Wien, wissenschaftliche Tagung. Turnhout: Brepols Publishers, pp. 71-104.

O'Connell, J.B. (1961). A visit with Charles Eames. Think 27, 4-7-9. In: *An eameanthology* (2015). Yale University Press.

Pagliano, A. (2019). Esperimenti artistici di agopuntura urbana, TRIA - Territori della ricerca su insediamenti e ambiente, n. 23, *Agopuntura urbana & art infoscape*, v. 12.

Pagliano, A., & Triggianese, A., 2012. I passi del Sole: geometrie della luce negli orologi solari. In G. D'Acunto (Ed.), *Complessità e configurazione: disegno e geometria delle forme architettoniche*. Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina.

Palamara, G. (2010). Gli internati militari italiani. *Ventunesimo Secolo*, 22, 2010, 9, pp. 205-211.

Panofsky, E. (1999). *Il significato nelle arti visive*. Torino: Giulio Enaudi Editore S.p.a.. Traduzione di Renzo Federici. Ed. orig. *Meaning in the Visual Art. Papers in and on Art History*. New York: Doubleday & Company, Inc., 1955.

Pasquini, L. (2002). *La decorazione a stucco in Italia fra tardo antico e alto medioevo*. Ravenna: Longo Editore.

Pastore, V. (1980). *Angri dalla preistoria ai nostri giorni*. Cava dei Tirreni: Arti Grafiche Palumbo & Esposito.

Payne, A. (1999). *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance. Architectural Invention, Ornament and Literary Culture*. Cambridge-New York: Cambridge University Press.

Pecchioli, E., (2005). *Florentia Picta: le facciate dipinte e graffite dal XV al XX Secolo*. Firenze: Centro Di.

Pellecchia, R. (2012). Le 100 meraviglie del Cilento e Vallo di Diano. Amalfi: Officine Zephiro.

Peters, R.C. (1992). The Language of Light [Light in Place]. *Journal Issue Places* [online]. Vol. 8, no. 2, p. 26-33. http://escholarship.org/uc/item/89p3z5w8

Petrella, R. (2016). *La forza dell'utopia. Cambiare il divenire*. Firenze: Ass Multimage.

Petrescu, D. (2005). Losing control, keeping desire. In: Blundell Jones, P., Petrescu, D., Till, J. (eds), *Architecture and Participation*. Abingdon: Spon Press, 43-64.

Pevsner, N. (1982). *Le Accademie d'arte.* Torino: Einaudi. Ed. orig. *Academies of Art, Past and Present. Cambridge:* Cambridge University Press, 1940.

Piñón, H. (2008). *El formalismo esencial de la arquitectura moderna*. Barcelona: Edicions UPC.

Pizzo Russo, L. (1992). (Ed.), *Pensieri sull'Educazione artistica di Rudolf Arnheim*. Palermo: Aesthetica.

Plinio Il Vecchio, Lefons C. (Ed.), 2014. *Storia Naturale. Libro XXXV. I colori minerali*. Livorno: Sillabe, Collana Arte e Memoria n.7.

Ponti, G. (1952). Astrattismo per una facciata. *Domus*, 267, 61-63.

Porcu C. (2012), *Gli «anni della calce» e il paese museo*. Domus de Janas.

Pouilloux, J.Y. (1989). Trompe l'oeil. *Critique*, XLV, 503, avril 1989, 263-269.

Pound, E. (1910). *The Spirit of Romance*, p. VI. London: J. M. Dent & Sons, Ltd.

Querrien, A. (2005). How inhabitants can become collective developers. In: Blundell Jones, P., Petrescu, D., Till J.(eds), *Architecture and Participation*. Abingdon: Spon Press.

Radi, L. (2005). Lo spazio dell'immagine a Foligno. In Ponti, A. C., Boco, F. (Eds.), *Terra di Maestri. Artisti umbri del Novecento. IV. 1960- 1968* (pp. 59-71). Perugia: EFFE Fabrizio Fabbri Editore.

Radi, L. (2009). Lo spazio dell'immagine a Foligno. In Tomassoni, I. (Ed.), *Lo spazio dell'immagine e il suo tempo* (pp. 51-79). Ginevra, Milano: Skira.

Raskar, R., Welch, G., Fuchs, H. (1999). Spatially Augmented Reality. In *Proceedings of the international workshop on Augmented reality: placing artificial objects in real scenes*. San Francisco, pp. 63-72.

Ravnik, R., Batagelj, B., Kverh, B., Solina, F. (2014). Dynamic Anamorphosis as a Special, Computer-Generated User Interface. Interacting with Computers, 26, 1, 2014, 146-162.

Repetti, E. (1833). Dizionario Geografico Fisico Storico della Toscana, Contenente la Descrizione di Tutti i Luoghi del Granducato, Ducato di Lucca, Garfagnana e Lunigiana, Volume 1, Firenze: Presso l'autore e Editore Coi Tipi di A. Tofani.

Repola, L. (2008). *Architettura e Variazione. Attraverso Gilles Deleuze*. Napoli: Istituto Italiano per gli Studi Filosofici.

Repola, L. (2018). Spazi coesistenti | Coexisting spaces. *Drawing as (in) tangible representation*. Milano: Gangemi Editore International.

Ríos Garza, C. (2010). La Ciudad Universitaria y el movimiento de integración plástica en México. *Bitácora arquitectura*, (21). http://www.revistas.unam. mx/index.php/bitacora/article/ view/25208

Rivera Blanco, J., Pérez Arroyo, S. (2000). *Carta de Cracovia 2000. Principios para la conservación y restauración del patrimonio construido*. Instituto Español de Arquitectura (Universidad de Valladolid).

Robbin, T. (2006). *Shadows of Reality: The Fourth Dimension in Relativity, Cubism, and Modern Thought*. New Haven: Yale University Press.

Rochat, G. (1986). Memorialistica e storiografia sull'internamento. In Della Santa, N. (a cura). *I militari italiani internati dai tedeschi dopo l'8 settembre 1943: atti del convegno di studi storici promosso a Firenze il 14 e 15 novembre 1985 dall'Associazione nazionale ex internati nel 40 Anniversario della Liberazione: relazioni, interventi, tavola rotonda, bibliografia*. Firenze: Giunti, pp. 23-69.

Rodríguez-Navarro, P. (2012). Automated Digital photogrammetry versus the systems based on active 3D sensors (La Fotogrametría Digital Automatizada frente a los sistemas basados en sensores 3D activos). In *Revista EGA,* n°. 20, año 17. Valencia, pp. 100-111.

Roland, B., (1984). *L'impero dei segni*. Milano: Einaudi.

Ross, K. (2002). *May '68 and Its Afterlives*. Chicago: University of Chicago Press.

Rossi, A. (2012). Il paesaggio costiero. Questioni di disegno e rilievo. In Giordano, P., Corniello, L. (eds.), *Atlante grafico e teorico amalfitano. La conoscenza e la modificazione del paesaggio costiero* (pp.132- 163). Napoli: La Scuola di Pitagora Editore.

Rossi, D. (2013). Smart architectural models: spatial projection-based augmented mock-up. In *Digital heritage international congress 2013*, vol. 2, pp. 677–684. IEEE.

Rossi, D. (2018). SAR for Kids: Spatial Augmented Reality as Tool for Art Education. In *International and Interdisciplinary Conference on Digital Environments for Education, Arts and Heritage*, pp. 355-363. Cham: Springer.

Roth, A. (1949). Von der Wandmalerei zur Raummalerei. *Werk*, 36, 52-58.

Rovelli, C. (2017). *L'ordine del tempo*. Milano: Adelphi.

Rudberg, E. (2017). Sven Markelius and Uno Åhrén. Stockholm: Royal Swedish Academy of Engineering Sciences.

Ruskin, J. (2007). *Le sette lampade dell'architettura*. Milano: Jaca Book. Ed. Orig. *The Seven Lamps of Architecture*. London: Smith, Elder & Co, 1849.

Rykwert, J. (2008). *The Seduction of Place. The History and Future of the City*. New York: Random House.

Sancho Osinaga, J. C. (2000). *El sentido cubista de Le Corbusier*. Madrid: Munilla-Lería.

Sannipoli, E. A. (2005). La Biennale di Gubbio dal 1960 al 1968: un confronto tra studenti, artigiani, artisti della ceramica e del metallo. In Ponti A. C., Boco F. (Eds.), *Terra di Maestri. Artisti umbri del Novecento. IV. 1960-1968* (pp. 79-84). Perugia: EFFE Fabrizio Fabbri Editore.

Santagelo, M., & alii, (2019). *Atti. Untitled.* A&RT, Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino, n.s, LXXIII, n. 2, pp. 79-183.

Santos, L.D., Martins, I. (2007) *Monitoring Urban Quality of Life: The Porto Experience*. Soc Indic Res, 80, 411–425. https://doi.org/10.1007/s11205-006-0002-2

Sapori, G. (1979). Per un catalogo delle facciate graffite in Umbria: Spoleto. *Spoletium*, 24, 63-75.

Sapori, G. (1985). Case graffite e dipinte. In G. De Angelis d'Ossat & B. Toscano (Eds.), *Spoleto. Argomenti di storia urbana* (pp. 103- 108). Milano: Silvana editoriale.

Sarteanesi, C. (2016). Un esemplare recupero di ex area industriale: gli Ex Seccatoi del Tabacco a Città di Castello. In Conforti, C., Gusella V. (Eds.), *AID MONUMENTS. Materials techniques restoration for architectural heritage reusing* (pp. 55-64). Ariccia: Ermes.

Sartre J-P. (1999), *L'esistenzialismo è un umanismo*. Milano: Colonna Edizioni.

Satta, G. (2001). *Turisti a Orgosolo. La Sardegna pastorale come attrazione turistica*. Liguori.

Schoedelin, R. (1936). Résponsabilité de l'artiste. *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 166, pp. 277-285.

Searle, J. R. (1955). *The Construction of Social Reality.* New York: Free Press (trad. It. La costruzione della realtà sociale (2006), Torino: Einaudi).

Seckel, A. (2004). *Masters of Deception: Escher, Dalí & the Artists of Optical Illusion*. New York: Sterling Publishing Company.

Seik, F. T. (2000). Subjective assessment of urban quality of life in Singapore (1997–1998). *Habitat International*, 24(1), 31-49.

Seitinger, S., Perry, D.S., Mitchell, W.J. (2009). Urban Pixels: Painting the City with Light. In: *CHI 2009 ~ Art Creation*.

Senaldi, M. (2018). The Instagram Aesthetics, *Artribune*, 31 Ottobre 2018, https://www.artribune.com/progettazione/new-media/2018/10/instagram-estetica-editoriale-marco-senaldi/.

Senatore, F. (2018). Distrettuazioni intermedie e federazioni rurali nel Regno di Napoli (Sessa, Cava, Giffoni). In Lattanzio, F., Varanini, G. M. (Eds.), *I centri minori italiani nel tardo Medioevo. Cambiamento sociale, crescita economica, processi di ristrutturazione (secoli XIII-XVI)*. Firenze: Firenze University Press.

Sennett, R. (1982). *Il declino dell'uomo pubblico, la società intimista.* Milano: Bompiani. Ed. orig. *The Fall of Public Man.* New York: Random House, 1977.

Serra Lluch, J., García Codoñer, Á., Llopis Verdú, J. (2009). Aportaciones al colorido de la modernidad "made in Italy": Piero Bottoni y la gradación cromática que nunca fue. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 14, 180-187.

Seve, B. (2012). *Taller Espacios Abiertos, Reciclar el Ferrocarril*. Oaxaca de Juárez: UABJO (Universidad Autónoma Benito Juárez).

Sgrosso, A. (1984). La struttura e l'immagine: i borghi marinari della Costiera Amalfitana. Napoli: SEN.

Shapiro, R., Heinich, N. (2012). When is artification?. *Contemporary Aesthetics*, (4), 9.

Simondon, G. (2014). *Sulla tecno-estetica*. Milano: Mimesis.

Siqueiros, D. A. (1922). Declaración social, política y estética. In Tedeschi, F. (2004). *La Scuola di New York. Origini, vicende, protagonisti*. Milano: V&P Università.

Siqueiros, D. A. (1975). A Declaration of Social, Political and Asthetic Principles. In *Art and Revolution*. Trans. Sylvia Calles. London: Lawrence and Wishart.

Sironi, M., Funi, A., Campigli, M., Carrà, C. (1933). Manifesto della pittura murale. *La Colonna,* 1, 1933, 11-12.

Smargiassi, M. (2011). *La rivoluzione della condivisione*. Fotocrazia, 11 Marzo 2011, http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/

Smith, M. P., Kirkpatrick, L. O. (2015). *Reinventing Detroit. The Politics of Possibility. Comparative Urban and Community Research Series, Volume 11*. New York: Routledge.

Solà-Morales, I. (2002). *Territorios*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Sontag, S. (1998). *Contro l'interpretazione*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore. Traduzione di Ettore Capriolo. Ed. orig. *Against Interpretation*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966.

Sorkin, M. (Ed). (1992). *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*. New York: Hill and Wang.

St John, G. (2008). Protestival: Global Days of Action and Carnivalized Politics in the Present. *Social Movement Studies, 7*(2)167-190.

Stein, D. (1998). *Situated learning in adult education*. http://www.ericdigests. org/1998-3/adult-education.html

Stewart, I.D. (2007). Landscape representation and the urban-rural dichotomy in empirical urban heat island literature, 1950–2006, in *Acta Climatologica et Chorologica, János Unger* (editor), Universitatis Szegediensis, Tomus 40-41, 111-121. Hungary.

Stoichita, V. I. (2008). *Breve storia dell'ombra*. Milano: Il Saggiatore.

Stubblefield T. (2020). *Drone Art. The Everywhere War as Medium*. Berkeley (Ca): University of California Press.

Sullivan, L. H. (1959). *Charlas con un arquitecto*. Buenos Aires: Infinito.

Tanizaki, J. (1933). *Libro d'ombra*. Bompiani (Ed. 2000).

Tarzia, E. (2013). *Overdose di logo. Adbasters e la battaglia della mente*. Roma: Prospettiva editrice.

Tenore, G. (1872). *Saggio sull'industria mineraria e sulla costituzione geologica della Terra di Lavoro.* Napoli: Grande Stabilimento Tipografico di Gennaro De Angelis.

Terzigni, A. (2015). *Roma di periferia, da Pasolini a Cataldo*. Rome: Giulio Perrone Editore.

Thomas, A. (2010). *Israel and the Palestinian Territories*. London: Lonely Planet.

Tiberghien, G. (2012). *Land art*, Hors collection, France: Éditions Dominique Carré.

Toffler, A. (1973). *The culture consumers. A study of art and affluence in America*. New York: Random House.

Traini, S. (2006). *Le due vie della semiotica. Teorie strutturali e interpretative*. Milano: Bompiani.

Trilla, J. (1997). *La educación y la ciudad. Otras educaciones.* Barcelona: Universidad Pedagógica Nacional de Barcelona y la Editorial Antropos.

Tripp, C. (2013). *The Power and the People: Paths of Resistance in the Middle East.* Cambridge: Cambridge University Press.

Unali, M. (2014). *Atlante dell'abitare virtuale, il disegno della città virtuale fra ricerca e didattica*. Roma: Gangemi Ed.

UNESCO (2010). *Políticas para la creatividad. Guía para el Desarrollo de las industrias culturales y creativas*. https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/220384s.pdf.

Valera, S. (1996). Análisis de los aspectos simbólicos del espacio urbano. Perspectivas desde la Psicología Ambiental. *Revista de Psicología Universitas Tarraconensis*, *18*(1), 63-84.

Valeria, M. (2019). *Sovrastrutture. Suono del presente, proiezione del futuro*. Napoli: La scuola di Pitagora.

Valerio, V. (1993). *Società Uomini e Istituzioni cartografiche nel Mezzogiorno d'Italia*. Firenze: Istituto Geografico Militare.

Vallespín Muniesa, A., Cervero Sánchez, N., Cabodevilla-Artieda, I. (2017). The Resor House collages by Mies van der Rohe as phenomenal transparency. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 31, 140-149.

Vaneigem, R. (1972). *The Revolution of Everyday Life*. Sieveking: Practical Paradise.

Vendrell, R. (2015). *Las caras del Poble Nou*. El periódico.

Venturi, R. (1995). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Venturi, R., Scott Brown, D. (1972). *Learning from Las Vegas*, Cambridge MA: MIT Press.

Vesco, L. (2016). Rescatando a Vicente Walter. *Sur Capitalino de 21 diciembre de 2016*.

Vidal, T., Pol, E. (2005). La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares. *Anuario de Psicología*, vol. 36, num. 3, p. 281-297.

Villani, L. (2012). *Le borgate del fascismo. Storia urbana, politica e sociale della periferia romana*. Milano: Ledizioni.

Vischer, T. (1997). «Representing Architecture». In: Holl, S., Koolhaas, R., Kollhoff, H., Riley, T., Souto De Moura, E., Vischer, T. *Architectures of Herzog & de Meuron.* New York: Peter Bloom Edition.

Vitolo, G. (1997). Organizzazione del territorio e vicende del popolamento. In Bignardi, M. (ed.), *Angri territorio di transiti*. Napoli: Electa.

von Goethe, J.W. (1854). *Elective Affinities*. Berlin: J.G. Cottaische Buchhandlung.

Vozza, M. (1999). *Le forme del visibile: filosofia e pittura da Cézanne a Bacon,* Bologna: Edizioni Pendragon.

Walton, K.L. (1993). *Mimesis as make-believe. On the foundations of representation arts.* London: Harvard University Press.

Warf, B., Arias, S. (2009). *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. London-New York: Routledge.

Welsh, B.C., Farrington, D.P. (2008). Effects of Improved Street Lighting on Crime. *Campbell Systematic Reviews*. Vol. 4, no. 1, p. 1-51. Wiley.

Wendt, S., Barragán, P. (2011). *When a Painting Moves, Something Must be Rotten!* Milano: Edizione Charta.

Wenger, E. (1998). Communities of practice: Learning as a social system. *Systems thinker*, 9(5), 2-3.

Wölfflin, H. (1999). *Concetti fondamentali della storia dell'arte*. Vicenza: Neri Pozza. Ed. Orig. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München: Bruckmann, 1915.

Zaja, P. (2010). *Michelangelo Buonarroti. Rime*, BUR Biblioteca Univ.ersitaria Rizzoli.

Zanardi, B. (2002). *Giotto e Pietro Cavallini: la questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*. Milano: Skira.

Zati, G. (n.d.). *Apotropaiche. Sculture antropomorfe tra credenza popolare e superstizione*. https:// www.discoveraltorenoterme.it/ apotropaiche/

Zdziarski, A. (2005). Classification and Nomenclature of anamorphic Images. *Journal Biuletyn of Polish Society for Geometry and Engineering Graphics*, 15, December 2005, 26-29.

Zerlenga, O. (2003). Numero e geometria. Il disegno di progetto delle Vele. In Fusco, G. (Ed.), *Francesco di Salvo. Opere e progetti* (pp. 10-20). Napoli: Clean, p. 69.

Zerlenga, O. (2007). *Dalla Grafica All'infografica: Nuove Frontiere Della Rappresentazione nel Progetto di Prodotto e di Comunicazione*. Foggia: Claudio Grenzi Editore.

Zerlenga, O. (2009). *Misure in divenire. Rilievo multidimensionale dei nuovi contesti urbani fra permanenze e contaminazioni*. Napoli: Tipolitografia Giglio.

Zerlenga, O. (2015). Icone mediatiche: dal megastrutturalismo alla demolizione. Le Vele di Scampia, disegnare per riflettere. In A. Marotta, G. Novello (eds.), *Drawing & City. Disegno & Città*. Roma: Gangemi.

Zerlenga, O. (2017). Rappresentando le città: ieri, oggi, domani. *Eikonocity*, II (1), 135-144.

Zimmerman, E., Chaplin, H. (2013). *Manifesto: The 21st Century will be defined by games*. *Kotaku*.kotaku.com/manifesto-the-21st-century-will-be-defined-by-games-1275355204

Zola, É. (2006). *L'opera,* Milano: Garzanti. Ed. Orig. *L'Œuvre*. Paris: G. Charpentier, 1886.

Zukin S. (1995), *The Cultures of Cities*. Oxford: Blackwell.

Zukin, S. (2013). *L'altra New York: alla ricerca della metropoli autentica*. Il Mulino.

Nella comunicazione di massa, da sempre i muri delle città hanno svolto un ruolo rilevante nell'essere portatori di messaggi visivi: dalle epigrafi romane al muralismo messicano, alla pittura murale di propaganda, ai ben noti *graffiti* e, oggi, alla *Street Art* e/o arte pubblica.
La finalità di questa arte murale cambia: non più imbrattamento di muri ma costruzione di un senso di bellezza (dove non c'è) per favorire l'appartenenza a luoghi periferici e/o degradati, attivare programmi di rigenerazione fisica e sociale, incentivare l'appartenenza ai luoghi e il turismo culturale.
Oggi, il dilagante successo di quest'arte murale apre a nuove e più critiche considerazioni come l'impermanenza di questa arte e l'eventuale necessità di preservarla così come il rischio di eventi mediatici, che insidia il carattere identitario di quest'arte murale rappresentato da spontaneità e illegalità.
Visto il notevole successo che questo argomento ha riscosso all'indomani del lancio della call da parte della rivista scientifica internazionale di architettura e patrimonio culturale *DisegnareCON* (n. 24, 2020) in più comunità scientifiche, il presente volume ne è prosieguo e raccoglie riflessioni e testimonianze su questi aspetti in cui il disegno, nella sua accezione più ampia, si fa ampio orizzonte di argomenti da esplorare e si conferma quale forza espressiva universale e, al contempo, motrice creativa di un racconto per immagini visive.

In mass communication, city walls have always played an important role in being carriers of visual messages: from Roman epigraphs to Mexican muralism, the mural paintings of propaganda, well-known Graffiti and, today, Street Art and/or Public Art.
The purpose of this mural art changed: no longer the soiling of walls but rather the construction of a sense of beauty (where there is none) to favor belonging to peripheral and/or degraded places, activate physical and social requalification, encourage belonging to places and tourism cultural.
Nowadays, the widespread success of this mural art opened up new and more critical considerations such as the impermanence of this art and the need to preserve it as well as the risk of media events that undermines the identity nature of this mural art or spontaneity and lawlessness.
Given the considerable success that this topic received after the launch of the call by the international architecture and cultural heritage journal *DisegnareCON* (n. 24, 2020) in multiple scientific communities, this volume is a continuation and collects considerations and testimonies on this aspects in which drawing, in its wider sense, becomes an extensive horizon of topics to be explored and confirms itself as a universal expressive force and, at the same time, creative driving force behind a story based on visual images.

ISSN 2724-3699
ISBN 978-88-6542-396-7
Edizione fuori commercio - dicembre 2020