



Rivista di discussione culturale
No. 8 - giugno 2008
ISSN 1973-9141
www.loquaderno.net

Uses of walls

08 Lo sQuaderno

INDICE

Usi dei muri

in copertina / sleeve

Blu

(Bologna)

Photo credit: Nini

Editoriale / Editorial

Andrea Mubi Brighenti

The wall and the city / Il muro e la città

Lorenzo Tripodi

Space of exposure: brevi note per un urbanistica verticale

Duccio Dogheria

Il muro come galleria / The wall as a gallery

Ella Chmielewska

The wall as witness-surface / Il muro come superficie di testimonianza

Francesca Cozzolino

Les murs ont la parole / La parola ai muri

Peter Schaefer

Quando i muri crollano

Cristina Mattiucci

La dematerializzazione contemporanea delle superfici

Giuseppe Campesi

Città e controllo

Penelope

Enclosures urbane



EDITORIALE

Questo numero nasce come un primo esperimento di collaborazione del gruppo di ricerca *On Walls*, che raccoglie sociologi, storici dell'arte, architetti, ricercatori di studi culturali, criminologi e filosofi. In questo numero della rivista i contributi provengono principalmente da architetti che studiano le superfici urbane e da etnografi che si sono occupati di studiare le pratiche degli attori che, dipingendo sui muri, li utilizzano come "gallerie all'aperto" o come veicoli di rivendicazione identitaria o politica.

L'interesse per i muri ha infatti molte possibili declinazioni. Sia le relazioni tra gli attori sociali sia gli artefatti materiali che le mediano sono al centro della riflessione. Studiare i muri conduce inevitabilmente ad analizzare la natura degli spazi sociali, aprendo la strada a un'altra serie di considerazioni che conducono a sperimentarne direttamente le trasformazioni legate agli usi tattici dei muri.

Quest'ultimo tema, qui solo introdotto, sarà al centro del festival *Città al muro* (www.citta-al-muro.org) che si terrà a Trento tra l'11 e il 25 luglio 2008. L'evento, curato da Eva Maffei, Francesca Quadrelli, Andrea Mubi in collaborazione con l'associazione Universitando, rientra tra le iniziative collaterali alla biennale d'arte contemporanea Manifesta 7. Durante *Città al muro* le strade e le piazze saranno contaminate dall'azione di una serie di artisti contemporanei che lavorano interpretando il supporto murale nei modi più diversi, dall'intervento "classico" dei writers a quelli più concettuali. L'11 e 12 luglio un seminario tenterà di mettere in relazione la riflessione accademica e la pratica artistica per esplorare le conseguenze profondamente politiche dell'uso degli spazi orizzontali e verticali della città.

precedente / previous page

Blu
(Bologna)



EDITORIAL

This issue represents the first experiment of the *On Walls* working group, formed by sociologists, historians of arts, architects, cultural studies researchers, criminologists and philosophers. Contributions to this issue come mainly from architects who study urban surfaces and ethnographers who have studied the practices of the actors who, painting walls, use them as "outdoor galleries" or as political means to claim identities.

Walls can be approached from many different angles. Reflection can be addressed to both the relations between social actors and the material artifacts that mediate them. To study walls inherently leads to the analysis of the nature of social space, as well as to experimenting directly the transformations related to their many tactical uses.

This last theme, which in this issue can only be introduced, will be at the core of the festival *Cities at the Wall* (www.citta-al-muro.org) that will take place in Trento (Italy) from 11 to 25 July 2008. The

event, curated by Eva Maffei, Francesca Quadrelli, Andrea Mubi in collaboration with the association Universitando, features as a parallel event to the contemporary art biennale Manifesta 7. During *Cities at the Wall* the streets and the squares will be transformed by the action of contemporary artists who interpret the material support of the wall in the most diverse ways, ranging from the classic graffiti writing to more conceptual forms of art. On 11 and 12 July a seminar will unite academic research and artistic practice in order to explore the profoundly political consequences of the usage of horizontal and vertical spaces in the city.

Blu
(Bologna)

Photo credit: Nini





The wall and the city

**Andrea Mubi
Brighenti**



Walls are material artifacts designed to attain some goals. In most cases, these are spatial goals, such as enclosure and separation. Using a Foucaultian terminology, walls can be described as governmental objects. This means they are part of the larger activity known as government of the population, and – as Foucault (1978/1991: 95) remarked – ‘with government it is a question not of imposing law on men, but of disposing things’. Governmentality works by defining positions inside a relational field, which is essentially a territorial field (see *Io Squaderno*, no. 3).

Governmentality thus adopts a strategic point of view on social processes. Because strategy aims at controlling space on the basis of a plan, walls are planned and built as part of a proper territorial strategy. From the governmental strategical point of view, walls work mainly as separators. They introduce some type of boundary into a formerly smooth space, enabling the demarcation of a region within and a region without. By doing so, walls reshape the distribution of intervisibilities of actors and processes, set paths and trajectories for people and, consequently, determine possibilities and impossibilities for encounters.

In contemporary hi-tech societies, where much discussion is devoted to ‘cities of bits’ and ‘immaterial labour’, walls appear to be rather low-tech devices. Yet, they are still among the most widespread and effective devices for the government of the population, particularly in urban environments. Arguably, it is so because they impact so forcefully on the material and sensorial environment. Walls impact directly on bodies. Not simply this: as walls set up specific and selective perceptual limitations into the here-and-now of a given locale, they also tend to become part of the unquestioned, naturalised background of that locale. If the wall exists in-between people and their free movement, that in-betweenness tends to constantly shift towards the lifeworld’s horizon, thus becoming invisible.

To understand contemporary governmental practices we need to pay close attention to walls. Turning attention to the intersection of the wall and the city enables us to retrieve the role of the material in the functioning of the social sphere in a non-trivial way. Walls define fluxes and boundaries, supporting social rhythms and timings. Such remarks sketch only a very general framework for further enquiry, though, because the specific ways in which these material artifacts work must then be pinned down into details. Indeed, from glass barriers to barbed wires, from fences to GIS-defined cells, there is a wide range of wall-like artifacts, each with its own story.

Walls may be introduced as strategical artifacts, but they are always subject to tactical uses.

Andrea Mubi Brighenti researches into territoriality, public space, urban environments, and visibility. He is currently organising the *Città al muro / Cities at the wall* festival (www.citta-al-muro.org).

andrea.mubi@gmail.com



This is where resistance and its transformative capacity comes in. Situational interaction constantly modifies and reshapes the significance, impact and meaning of walls. Whereas, as said above, strategy aims at naturalising walls pushing them to the background, making them recede into invisibility, tactics constantly re-thematise walls, pulling them towards new social foregrounds. Tactics are enacted by actors who have no power on the governmental planning of space, but who nonetheless concur actively in the collective shaping of social territories. Walls are built by day and painted by night. Not simply do people live in

walled environments, they make things with walls. Such uses of walls are material-and-semiotic just as walls themselves.

Walls may introduced as strategical artifacts, but they are always subject to tactical uses. This is where resistance and its transformative capacity comes in. Situational interaction constantly modifies and reshapes the significance, impact and meaning of walls.

Tactically speaking, the most

remarkable fact about walls is that they offer a visible surface, which becomes a surface of inscription for stratified, criss-crossing and overlapping traces. Because of the very territorial nature of walls, such traces are highly visible interventions that define new forms of social interaction, even at a distance. Each wall creates a public, insofar as it defines a public focus of attention for a number of viewers and actors. Walls in urban environments are located at the convergence of a number of forces. Such convergence is precisely the domain of the public. Hence, walls often offer a playground to the struggle for public attention and the definition of visibility regimes, which ultimately are political regimes. Advertisement and graffiti are fully part of such process. But, in fact, even the density of people in a given space bounded by walls tactically interacts with the wall, as the case of crowds during demonstrations makes clear. In many cases, tactics play with minor fissures and interstices existing in every wall.

From both the strategical and the tactical perspective, the wall is an object that constitutively calls into play the interweaving of space and social relations. Walls are inherently material and semiotic, material-and-immortal. They manage space and define mobility fluxes that impose conduct and restrain freedom of movement, but they are also constantly challenged because of the symbolic meanings they assume: they can be reassuring as well as oppressive, they can be irritating as well as inspiring. Most interestingly, they can be built for an aim but deflected to many another.

Il muro e la città

I muri sono artefatti materiali progettati per promuovere date finalità. Nella maggior parte dei casi si tratta di finalità spaziali, come il recintamento e la separazione. In termini foucaultiani, i muri possono essere descritti come oggetti governamentali. Ciò significa che essi fanno parte di quella attività più ampia che è il governo della popolazione e, come si espresse Foucault (1978/1991: 95), 'il governo non è una questione di imporre delle leggi agli uomini, ma piuttosto di disporre delle cose'. La governamentalità funziona definendo delle posizioni in un campo relazionale di potere, che è essenzialmente di tipo *territoriale* (vedi *lo Squaderno*, no. 3).

La governamentalità adotta perciò un punto di vista strategico sui processi sociali. La strategia mira a controllare

● References

Michel Foucault (1978/1991) "Governmentality", in Graham Burchell, Colin Gordon & Peter Miller, *The Foucault Effect. Studies in Governmentality*. London: Harvester Wheatsheaf.

lo spazio in base a un piano, e i muri sono pianificati e costruiti come parte di una vera a propria strategia territoriale. Da punto di vista strategico governamentale i muri funzionano per lo più come separatori, introducendo dei confini in uno spazio precedentemente liscio e permettendo in questo modo la demarcazione di un dentro e di un fuori. Così facendo, i muri ridefiniscono la distribuzione delle intervisibilità, degli attori e dei processi sociali, determinano percorsi e traiettorie delle persone e di conseguenza aprono e chiudono le possibilità e le impossibilità degli incontri.

Nelle società contemporanee ad alta tecnologia, in cui si discute di 'città di bit' e di 'lavoro immateriale', i muri appaiono come dei dispositivi decisamente a bassa tecnologia. Tuttavia, essi risultano essere ancora tra i dispositivi più diffusi ed efficaci per il governo della popolazione, in particolare negli ambienti urbani. Si può dire che sia così perché essi impattano con grande forza sull'ambiente materiale e sensoriale. I muri impattano direttamente sui corpi, e non solo: determinando delle limitazioni percettive specifiche e selettive nel qui-e-ora di un dato spazio locale, essi tendono anche a divenire parte dello sfondo inquestionato e naturalizzato di quello spazio locale. Cosicché, mentre il muro esiste 'tra' le persone e la loro libertà di movimento, la sua natura di 'tra' tende costantemente a recedere verso l'orizzonte del mondo-di-vita, diventando invisibile.

Per comprendere le pratiche governamentali contemporanee dobbiamo studiare attentamenti i muri, poiché è alla congiuntura del muro con la città che si evidenzia in un modo non banale il ruolo della materialità nel funzionamento della sfera sociale. I muri definiscono flussi e confini, sostengono ritmi e sincronizzazioni. Naturalmente, queste note abbozzano solo un quadro molto generale per ulteriore ricerca, poiché le modalità specifiche in cui questi artefatti materiali funzionano devono poi essere tracciate in dettaglio. Dai muri di vetro al filo spinato, dalle palizzate alle celle definite con strumenti GIS, esiste un'ampia gamma di artefatti tipo muro, ciascuno con una sua storia da raccontare.

Se poi i muri sono introdotti come artefatti strategici, essi sono sempre soggetti a usi tattici. Qui entrano in gioco le pratiche di resistenza le capacità trasformative. L'interazione situata trasforma e modifica costantemente la rilevanza, l'impatto e il significato dei muri. Mentre, come detto sopra, la strategia mira a naturalizzare i muri spingendoli verso lo sfondo, facendoli recedere nell'invisibilità, le tattiche li

ri-tematizzano costantemente, trascinandoli verso nuove ribalte sociali. Le tattiche vengono messe in atto da quegli attori che non hanno potere nella pianificazione governamentale dello spazio, ma che nondimeno concorrono attivamente del dar forma ai territori sociali. I muri sono costruiti di giorno e dipinti di notte. La gente non vive semplicemente in ambienti circondati da muri, la gente fa costantemente cose con i muri. E questi *usì dei muri* sono altrettanto materiali-e-semiotici quanto i muri stessi.

Da un punto di vista tattico, l'aspetto più notevole è che i muri offrono una superficie visibile, che diviene una superficie di inscrizione di tracce stratificate, intrecciate e sovrapposte. A causa della stessa natura territoriale dei muri, queste tracce formano interventi altamente visibili che definiscono nuove forme di interazione sociale anche a distanza. Ogni muro crea un *pubblico*, in quanto definisce un focus pubblico di attenzione per un insieme di osservatori e attori. I muri negli ambienti urbani sono collocati alla convergenza di un gran numero di forze, e tale luogo di convergenza è precisamente il dominio del pubblico. I muri offrono allora un campo di gioco nella lotta per la pubblica attenzione e per la definizione di regimi di visibilità, che sono in ultimo anche regimi politici. Tanto la pubblicità quanto i graffiti fanno pienamente parte di questo processo. Ma persino la densità delle persone presenti in un certo spazio circondato da muri interagisce tatticamente con i muri, come il caso delle folle durante le manifestazioni rende sufficientemente chiaro. In molte situazioni, le tattiche giocano con le crepe più sottili e gli interstizi che esistono in ogni muro.

Sia dalla prospettiva strategica sia da quella tattica, il muro è un oggetto che chiama costitutivamente in gioco l'intreccio delle relazioni spaziali con quelle sociali. I muri sono artefatti materiali e semiotici insieme, materiali-e-immateriali, che gestiscono lo spazio e tracciano flussi di mobilità; impongono forme di condotta e limitano la libertà di movimento, ma sono anche costantemente sfidati proprio a causa del significato simbolico che vi viene inscritto: rassicuranti o al contrario oppressivi, fonte di irritazione o al contrario di ispirazione, i muri vengono costruiti per una finalità ma vengono costantemente piegati a molte altre.

precedente / previous page

Blu

(Oberbaumstrasse, Berlin)

Space of exposure

Brevi note per un urbanistica verticale

Lorenzo Tripodi



Lorenzo Tripodi, architetto, è sia ricercatore accademico sia artista mediatico. Si interessa principalmente dei processi di produzione dello spazio e delle immagini nel mondo urbano contemporaneo. Co-fondatore di Ogino-knauss, collettivo di artisti che impiega tecniche audiovisive innovative per rappresentare l'evoluzione del paesaggio globale.

loreso@oginoknauss.org



Solo qualche anno fa, all'apice della più radicale visione modernista, il discorso comune dava per spacciata la città, quanto meno nella sua tradizionale connotazione di centralità che organizza il territorio, superata dalla suburbanizzazione diffusa ed informe, riassorbita in una supercittà distribuita ovunque e senza luoghi¹. Se è vero che la tendenza allo *sprawl* urbano non si è certo arrestata e che la produzione di spazi suburbani continua ad essere parte consistente dei processi di strutturazione del territorio, gli ultimi decenni sono stati indubbiamente quelli della rivincita urbana: una *urban renaissance* annunciata e compiuta attraverso programmi di riqualificazione, riconversione e marketing che ha ritrovato il centro – quello storico quanto quello di nuovo sviluppo – quale elemento ordinatore del paesaggio globale e catalizzatore delle nuove economie.

Si tratta di un passaggio, quello che si è compiuto *oltre* il moderno, che non è avvenuto indolore e senza shock. Uno svuotamento di senso e di funzione, che ha materialmente estirpato, rottamato e sostituito un sistema di produzione tanto quanto un sistema sociale dall'ambiente costruito della città, e ne ha paradossalmente riciclato frammenti d'involucro, brandelli d'immagine e riferimenti emotivi, come materia prima di una svendita globale per ristrutturazione. Oggi che assistiamo al trionfo amaro e precario dell'economia simbolica, la città rivaluta a caro prezzo le sue vestigia monumentali, le sue forme consolidate e la psico-geografia collettiva come motore di un sistema di produzione basato sull'immagine. Turismo, marketing, entertainment, finanza, ricerca e sviluppo. Queste le attività che nutrono la città contemporanea, queste le industrie propulsive di una forma di organizzazione spaziale che si rivela ben più resistente delle forme di organizzazione sociale che l'hanno disegnata. Smantellate l'industria pesante e i mercati tradizionali, le identità regionali, le velleità comunali, localismi e internazionalismi, welfare e utopie, rimane il desiderio di città come pulsione fondativa e irrinunciabile, a disegnare la messa in scena della vita urbana.

Città cinematica, è la definizione che voglio estrarre dalla letteratura del nuovo millennio per designare una città che ibrida le sue tecniche di produzione con la messa in scena dello spettacolo cinematografico, e che affida la sua sopravvivenza alla capacità di attrazione *sensoriale* dello spazio di rappresentazione. Dal suo apparire, l'invenzione del cinema si impone come reinvenzione della città. La letteratura si è occupata in profondità di analizzare il ruolo

¹ Questo testo riprende in forma abbreviata gli argomenti esposti nel paper 'Space of Exposure: Notes for a Vertical Urbanism' presentato al *Bauhaus Kolloquium 2007*, Università di Weimar, in corso di pubblicazione negli atti del convegno.

costitutivo dello *scenario* urbano nel discorso e nella disciplina cinematografica. Diventa ora sempre più necessario prendere in considerazione il processo inverso, analizzare cioè come il cinema, in quanto tecnica, in quanto sistema di produzione e di relazioni di potere, divenga elemento costitutivo del paesaggio urbano contemporaneo. In altre parole, il cinema, inteso genericamente come nucleo fondamentale del sistema dei media, non può essere considerato semplicemente come uno strumento di rappresentazione dello spazio, ma diventa esso stesso spazio di rappresentazione e spazio vissuto *tout court*.

La *città cinematica* è il risultato di tre diverse tendenze che pervadono la società urbana contemporanea, ovvero la mobilitizzazione esasperata di persone, cose e denaro, la mediazione tecnologica

Lo spazio di esposizione è lo spazio (pubblico, mi verrebbe da aggiungere, se questo processo non avesse come corollario la dissoluzione dell'idea stessa di spazio pubblico) che risulta dalla riconversione dei centri urbani verso una economia basata sostanzialmente sulla produzione di immagini.

di ogni forma di relazione e scambio, e l'iperproduzione di immagini. Sono tre processi profondamente intrecciati e interdipendenti, per quanto spesso distinti nella prospettiva analitica. Porre l'accento di volta in volta sull'urbanistica dei flussi, sulla città informatica o sulla economia culturale della città non deve far trascurare la profonda relazione causale tra tali fenomeno-logiche. Ritengo quindi particolarmente funzionale la metafora cinematografica per sottolineare tale relazione. Così come il dispositivo cinematografico è reso possibile dal funzionamento indissolubile e sincronizzato di tre elementi strutturali, che sono l'immagine fotografica – ovvero la sequenza di *frames*; il dispositivo di trascinamento – ovvero il motore che ne determina il *frame rate*; e una lente di concezione – quell'elemento di mediazione che permette di proiettare a distanza e mettere a fuoco l'immagine; allo stesso modo lo spazio urbano contemporaneo è determinato dall'indissolubile intrecciarsi di uno *spazio di scorrimento*, di uno *spazio mediato* e di uno *spazio di esposizione* – ovvero del dispiegarsi di una logica di fluidificazione dei corpi che attraverso la mediazione tecnologica rende possibile la massima esposizione del passante globale a flussi di immagini mercificate.

Quello che mi interessa in particolare sottolineare qui è il ridefinirsi del concetto di spazio pubblico in *spazio di esposizione*, o *exposure*, che nell'accezione inglese tradisce più letteralmente il processo di impressione dell'immagine, di foto-esposizione. Una declinazione dello spazio che guarda specificamente alla produzione ed al consumo di immagini quali fulcri dell'economia urbana, in grado di ridisegnare il campo disciplinare dell'urbanistica secondo una proiezione essenzialmente verticale. Se l'urbanistica storicamente si è sviluppata come scienza dell'estensione sul territorio, disegnata sulle mappe a volo d'uccello, se essa si è occupata fino ad ora essenzialmente di determinare l'uso logistico degli spazi orizzontali, esprimendosi principalmente nello *zoning*, ebbene oggi possiamo riconoscere l'emergere dei prodromi di una urbanistica verticale, il cui oggetto diventa consistentemente lo sfruttamento delle superfici semantiche della città, in cui la produttività è segnata dalla capacità di comunicazione incorporata dai diaframmi verticali. È una disciplina che vuole applicarsi alla programmazione dello spazio-tempo cittadino, che ne determina il *palinsesto*, guardando al tessuto urbano come ad una essenziale articolazione di *frames*, di pagine, di *layers* dotati di potenziale di comunicazione. In un sistema di produzione di beni sostanzialmente simbolici, l'attenzione del cittadino produttore-consamatore di simboli diventa la misura di valore fondamentale dell'economia urbana².

2 Per inciso, non è mia intenzione con questo discorso alludere ad una presunta smaterializzazione della vita urbana, ad una virtualizzazione che trascende dai corpi e dal sudore. Al contrario, questi processi sono ben materiali e solidi. Nascosti dietro la facciata brillante della città verticale si nascondono sfruttamento, lavoro

Lo *spazio di esposizione* è dunque lo spazio (*pubblico*, mi verrebbe da aggiungere, se questo processo non avesse come corollario la dissoluzione dell'idea stessa di spazio pubblico³) che risulta dalla riconversione dei centri urbani attraverso una economia basata sostanzialmente sulla produzione di immagini. È una trasformazione a cui alludono le principali parole chiave delle discipline urbane contemporanee. La *creative class* che tanto ci si sforza di attrarre in città è costituita da professionisti dell'immagine; marketing urbano e processi di *urban renewal* si risolvono principalmente nel rinnovamento di un'immagine in grado di attrarre capitali, precondizione per la realizzazione di opere fisiche; *advertising, entertainment* e media sono i pilastri della economia cittadina, e sono basati anch'essi su una logica di produzione di immagini. E si potrebbe andare (fin troppo) lontano, interpretando l'intera economia finanziaria come produzione linguistica basata sul dominio dell'immagine...

Questo sistema di produzione ovviamente influenza anche la logica della valore fondiario e della rendita dello spazio urbano. La necessità di massimizzare l'esposizione al pubblico determina la flessione dello spazio pubblico in spazio pubblicitario. La capacità retorica dell'architettura di rappresentare valori appare spesso più importante della reale attività che si svolge al suo interno. È appunto il valore semantico delle superfici verticali a emergere, che si tratti delle trasparenze di un grattacielo per uffici che esibisce la laboriosità dei suoi impiegati, delle enormi superfici pubblicitarie che prendono il sopravvento nel paesaggio visivo urbano, o ancora delle vetrine nelle strade prestigiose e di grande attrazione che assumono una rilevanza fondamentale come *showroom*, relegando la vendita materiale dei beni a nuovi canali di distribuzione. Non è un caso dunque che tra i principali attori del mercato immobiliare ci siano spesso proprio le grandi corporation dell'*entertainment* e dei media, che, trabordando dagli schermi della televisione e dei cinema e dalle pagine stampate, vanno operando la progressiva colonizzazione di ogni superficie potenzialmente comunicante della città. Il muro si emancipa da una condizione opaca e passiva di elemento che discerne gli spazi, che ne regola esclusivamente l'accessibilità fisica; esso diventa elemento che filtra, organizza, produce, si fa *membrana*.

Il muro o, più in esteso, l'articolazione verticale delle superfici urbane, diventa d'altra parte anche il luogo del conflitto: per la visibilità, per l'espressione, per la difesa dall'invasione e dal sovraccarico delle immagini commerciali che aggredisce la vita quotidiana. Ecco dunque il fiorire di forme di arte pubblica e attivismo quali *graffitismo* e *street art*, *subvertising* e *mediahacktivism*, orientate mettere in scena forme di resistenza alla egemonizzazione delle superfici della città e di rivendicazione di alter modalità di interazione.

La posta in gioco è alta: è in questione la trasformazione sottile e subdola del concetto di cittadinanza in quello di *audience*, del cittadino in spettatore, ridotto a pubblico passivo dello *spettacolo della metropoli*.

precario, emarginazione e fatica che semmai tendono ad essere messi in ombra; e altra parte, questi processi si basano su infrastrutture tecnologiche la cui materialità è indiscussa, silicio e metalli preziosi, petrolio e fibre sintetiche, la cui estrazione colpisce in maniera violenta il succedersi degli altrove complementari del paesaggio globale. Semmai, ciò che muta radicalmente in questo processo è la densità dei sistemi urbani su scala globale.

3 Vedi L. Tripodi, *L'invenzione dello spazio pubblico*. Tesi di dottorato presso l'Università di Firenze, 2004.



Bibliografia

AlSayyad, N. *Cinematic urbanism: a history of the modern from reel to real New York*, London, Routledge, 2006.

Bartram, R. "Visuality, Dromology and Time Compression: Paul Virilio's New Ocularcentrism" in *Time & Society* 2004; 13: 285-300.

Florida, R. *The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community, and everyday life*, New York, Basic Books 2002.

Lash, S. Urry, J. *Economies of Sign and Space*, London, Sage 1994.

Venturi, R., Scott Brown D., Izenour S. *Learning from Las Vegas*, Cambridge Massachussets, The MIT Press 1977

Virilio, P. *L'espace critique: essai sur l'urbanisme et les nouvelles technologies*, Paris, éd. Christian Bourgois, 1984.



Blu
(XM24, Bologna)

Il muro come galleria

Duccio Dogheria



Il muro, nel suo grigio rigore formale, nella sua fredda geometria, nel suo intento divisorio, nasconde spesso il cielo. Sovente il linguaggio dell'arte, ma non di meno quello della comunicazione, hanno interferito con le sue algide barriere. In molti casi, beninteso, non è che il potere in altre forme, che interferisce con se stesso: pensiamo ai bandi affissi agli angoli delle città, o le lettere d'indulgenza papali -spesso impreziosite da miniature al punto da poterle considerare antenate dal manifesto- che nel corso del medioevo venivano affisse sulle porte delle chiese. Forme antiche, come antiche sono altre tracce incise a sanguina sui muri di edifici storici. Si tratta perlopiù di firme anonime accompagnate spesso da datazioni: ora studiate, catalogate e valorizzate, benché per nulla diverse da quelle sottili forme di sfregio calligrafico che infestano taluni luoghi turistici, dalla casa di Giulietta a Verona al cimitero di Père Lachaise a Parigi.

Una prima accezione del muro vandalizzato è infatti l'idea dell'esserci, del lasciare un segno della nostra presenza: segno, dunque esisto. Questo concetto è alla base delle tags, firme più o meno illeggibili ripetute centinaia, migliaia di volte sui muri delle metropoli. Banalmente si associano tali tracce alla sola idea dell'impossessarsi, con un segno, del territorio urbano. Detto volgarmente, un po' come fanno i cani con le proprie urine. E così deve esser certamente stato, nei primissimi anni Settanta a New York, ove tutto ebbe inizio, come documentano straordinari reportage fotografici¹. Ma nella ripetizione delle tags non c'è solo una forma di comunicazione esplosiva; c'è anche, al contrario, una ricerca stilistica squisitamente implosiva, che dimostra non poche affinità con la calligrafia zen.

Dalle lettere ai segni. La ripetizione delle tags assume talvolta le forme del pittogramma. Un caso esemplare è quello del newyorkese Michael De Feo², che da 15 anni verga sui muri di Stati Uniti ed Europa un inconfondibile fiore stilizzato in più versioni cromatiche, oppure, per quanto riguarda l'Italia, quello della coppia bolognese Monica Cuoghi – Claudio Corsello, autori prima di un'ochetta (Pea Brain), poi di un folletto con tratti femminili (Suf). Quest'ultimo, realizzato tramite una mascherina su un supporto auto-collante (carta adesiva, ma anche etichette riciclate dei supermercati CONAD), risulta tra l'altro di particolare interesse perché condensa due delle forme di street art oggi maggiormente ricorrenti accanto al graffiti: lo

Duccio Dogheria, laureato in storia dell'arte medievale e specializzato in storia dell'arte contemporanea, si interessa soprattutto di storia dell'illustrazione. Dal 2005 partecipa a un progetto volto alla catalogazione delle opere d'arte conservate nelle chiese del Trentino; collabora inoltre al quindicinale *Qt-Questotrentino*, alla rivista di bibliofilia *Charta*, al periodico di collezionismo *Il Curioso* e al portale d'arte contemporanea *Exibart*. Ha pubblicato per la collana Millelire di Stampa Alternativa le controinchieste *Mc Nudo* e *Coca-Cosa*?

d.dogheria@libero.it



1 Si veda in particolare Norman Mailer, *The faith of graffiti*, Praeger Publishers 1974; materiale fotografico inedito di quegli anni si trova inoltre in Jon Naar, *The birth of graffiti*, Prestel 2007.

2 L'artista newyorkese ha recentemente pubblicato un interessante abecedario figurato per bambini, le cui immagini sono tutte fotografie di suoi lavori eseguiti sui muri di Manhattan (Michael De Feo, *Alphabet city. Out on the streets*, Ginko Press 2004).

stencil e lo sticker.

Il lemma dello sticker è di una vaghezza simile a quella che caratterizza il termine *street art*. Generalmente si prende ad esempio quello derivato da una stampa tipografica su un supporto adesivo, tirato in migliaia di esemplari. Questa è però solo la strada più scontata, promossa dal mainstream commerciale (adesivi pubblicitari, figurine collezionabili, eccetera). Scandagliando i muri (e gli altri luoghi della comunicazione urbana marginale, come cartelli stradali e cabine telefoniche) ci si accorgerà presto del florilegio di soluzioni tecnico-stilistiche adottate³. Oltre agli esemplari tipografici (realizzati comunque in tirature non certo dozinali), si possono infatti incontrare i già ricordati esemplari a stencil, quelli dipinti direttamente a mano su carta adesiva e perfino dei collages di carte

Se abbiamo già accennato a forme altre di street art (dall'adesivo al manifesto), occorre ribadire con forza che il senso di meraviglia insito in quelle gallerie a cielo aperto che sono le strade non è prerogativa di un ristretto numero di tecniche artistiche e modalità espressive. Annullando la funzione di critici e curatori, galleristi e collezionisti, gli street artisti hanno creato un mondo dove tutto è permesso.

adesive multicolori. Per quanto oggi così *à la mode*, la triade arte-comunicazione-adesivo non è del tutto nuova. Qualche caso: gli adesivi serigrafati californiani, diffusi dai movimenti pacifisti nel 1967-1968 contro la guerra in Vietnam; gli adesivi allegati al primo numero della rivista "L'Enragé", diffusa sulle barricate del Maggio francese ("attaccateli ovunque, specie sulla schiena dei poliziotti: se non avete della colla, inchiodateli!", recita una scritta a mo' d'istruzioni per l'uso); gli adesivi con la scritta multilingue "Attenzione, l'arte corrompe", appiccicati dall'artista berlinese Jochen Gerz nel 1968 su numerosi monumenti pubblici, come il David di Donatello; gli adesivi auto-storicizzanti dell'artista Guglielmo Achille Cavellini...

Molti di questi esempi ci portano a considerare alcune derive dell'adesivo come vera e propria forma di comunicazione murale. Di un'estrema raffinatezza concettuale sono ad esempio alcuni esemplari eredi del détournement situazionista, che utilizzano forme e linguaggi dell'ufficialità per pratiche destabilizzanti, su più livelli, definite da Edoardo De Falchi disordinazioni⁴. Se ad esempio un adesivo con scritto "Questo è illegale, chiama la polizia" non ci può che far sorridere, di ben altra portata comunicativa è un "Attenzione, questo apparecchio è stato sabotato" posto su uno sportello bancomat. La sottile linea di confine tra vero e falso ha portato poi alle note pratiche di guerriglia (contro)culturale promosse dal *multiple name* Luther Blissett, espresse anche sui muri tramite scritte, adesivi e soprattutto poster⁵.

A proposito di manifesti, sarebbe alquanto scontato ricordare la loro centralità in tema di comunicazione murale, sia pubblicitaria – pensiamo a maestri dell'*affiche* come Cappiello, Chéret, Toulouse-Lautrec, Depero e Dudovich – che politica. Più interessante è forse notare come tale forma di arte murale abbia avuto, a partire dalla metà degli anni Sessanta, anche una pratica underground. Un primo caso è quello dei manifesti serigrafici del Maggio '68, stampati solitamente ad un unico colore su carta bianca dall'Atelier Populaire dell'Accademia di Belle Arti di Parigi⁶, e presto emulati – mantenendo spesso invariate le iconografie –

3 Una ricca selezione d'immagini è presente in *Izastikup*, a cura di Bo 130, The Don e Microbo, Drago Arts & Communication 2005.

4 Edoardo De Falchi, *Non è vero! Disordinazioni: un'avanguardia subliminale di massa*, Odradek 1998.

5 Cfr. Luther Blissett, *Totò, Peppino e la Guerra Psichica*. Materiali dal Luther Blissett Project, AAA Edizioni 1996 e AA.VV., *Che fine ha fatto Luther Blissett? 10 ½ anni dopo*, Near the edge editions 2005.

6 Si veda a tal proposito Bibliothèque de Mai, *Atelier Populaire présenté par lui-même*, U.U.U. 1968 e Angelo Quattrochi, *The Beginning of The End*, Panther Ltd 1968 (ed. italiana: *E quel Maggio fu: Rivoluzione*, Nautilus 1998).

anche dagli altri movimenti studenteschi europei, compreso quello italiano. Dall'altra parte dell'Oceano, già un paio di anni prima, i muri della California – in particolare quelli di San Francisco – erano stati ricoperti da manifesti cromaticamente rivoluzionari, capaci di unire Aubrey Beardsley alla pop art: aveva avuto inizio la fresca stagione della grafica psichedelica, dedicata principalmente a concerti rock e negozi hippie, i cui autori (Victor Moscoso, Stanley Mouse, Wes Wilson, per fare solo qualche nome) compaiono oggi a buon diritto in ogni manuale di storia della grafica. Di poco successivi, ma sempre legati al variegato mondo della controcultura, sono alcuni giornali murali che hanno unito l'idea di rivista a quella di manifesto murale⁷. Tra i tanti esempi possibili, ricordiamo perlomeno i due più interessanti casi italiani di questo tipo di stampa clandestina: "Insekten Sekte" (1969-1975), dell'artista Matteo Guarnaccia⁸ e "Puzz" (1971-1978), dell'artista italo-francese Max Capa⁹. In tempi più recenti, il cannibalismo pubblicitario ha spinto sempre più a forme di resistenza grafica formato-manifesto, comunemente definite *culture jamming*. Rifacendosi a pratiche situazioniste, neoiste e plagiari, questi sabotatori pubblicitari utilizzano due distinte tecniche: o interferendo, in maniera più o meno elaborata su manifesti ufficiali¹⁰ o, al contrario, utilizzando iconografie e slogan ufficiali per la realizzazione di nuovi manifesti, iconograficamente credibili, ma dal significato opposto rispetto agli originali¹¹.

Ritornando a quel contraddittorio termine che è la street art, occorre sottolineare come – almeno negli interventi di maggiore qualità – poco o nulla sia lasciato al caso e all'improvvisazione, come apparentemente potrebbe sembrare. La cultura del progetto, la stessa necessaria per un lavoro grafico o di design, è insomma imprescindibile anche per queste forme d'arte ruvide, anti-commerciali e spesso illegali¹². Un altro luogo comune vuole che tali opere siano eseguite sui muri tramite lo spray delle bombolette. Se abbiamo già accennato a forme altre di street art (dall'adesivo al manifesto), occorre ribadire con forza che il senso di meraviglia insito in quelle gallerie a cielo aperto che sono le strade non è prerogativa di un ristretto numero di tecniche artistiche e modalità espressive. Annullando la funzione di critici e curatori, galleristi e collezionisti, gli street artisti hanno creato un mondo dove tutto è permesso. Ci sono ad esempio i caustici stencil di Banksy, artista di Bristol conteso da poliziotti e galleristi (alcune sue opere sono state anche battute da Sotheby's); ci sono i mosaici urbani del collettivo parigino Space Invader; ci sono i totem sagomati e dipinti del newyorkese Patrick Smith;

7 Tali fogli sono in qualche modo eredi delle ardite grafiche dei giornali murali realizzati negli anni Venti da Majakovskij. Sulla pratica del giornale murale negli anni Sessanta, vedasi Rita Ciro e Pietro Favari (a cura di), *L'altra grafica. Almanacco Bompiani 1973*, Bompiani 1972, passim.

8 Su "Insekten Sekte", vedasi Matteo Guarnaccia, *Cosmic Playground. Insekten Sekte remix 1969-1975. Disegni e tracce dall'underground*, Jubal 2003.

9 Su "Puzz", vedasi l'antologia di AA.VV., *Puzz & Co. Monografia illustrata d'una disfatta riuscita*, Nautilus 2003.

10 Una declinazione virtuale di sabotaggio di manifesti elettorali, con alcune centinaia di soluzioni creative, è presente nel sito di Repubblica (<http://www.repubblica.it/speciale/2008/elezioni/gallerie/index.html>).

11 Un caso esemplare è quello offerto dal collettivo canadese di Adbusters (www.adbusters.org), autore anche di un corposo manuale di contro-grafica pubblicitaria (Kalle Lasn, *Design Anarchy*, Adbusters Indy Books 2006). Si veda a tal proposito anche AA.VV., *Falso è vero. Plagi, cloni, campionamento e simili*, AAA Edizioni 1998. Curioso, a proposito di *détournement* di simboli politici, è anche il caso del progetto dell'artista-leninista Fernando de Filippi: in un suo libro-opera (Enrico Crispolti e Fernando de Filippi, *La rivoluzione privata*, Prearo 1974) l'artista ha inserito una mascherina per stencil raffigurante falce e martello, proponendo di utilizzarla sui muri delle proprie pareti domestiche, come originale forma di arredamento pop-comunista.

12 A tal proposito si rimanda all'interessante studio di Tristan Manco, *Street sketchbook*, L'ippocampo 2007.

L'autore presenta nel volume 60 artisti internazionali riferibili alla street art, affiancando, per ciascuno di essi, lavori murali finiti a studi, bozzetti preparatori e schizzi progettuali.

ci sono le strisce pedonali ridisegnate dal giapponese Zys¹³... Un'epifania incessante capace di stupire anche nel rapido passaggio da microcosmi a macrocosmi, ovvero dall'adesivo ai dipinti murali di vaste dimensioni, come quelli realizzati dal bolognese Blu (sue le opere riprodotte in questo numero). L'artista, che opera spesso in collaborazione con altre personalità (ad esempio l'onirico Ericailcane), dopo aver sostituito le bombolette degli esordi con pennelli, colori e prolunghe da imbianchino, ha iniziato a dipingere superfici enormi come edifici industriali e interi palazzi di più piani, segnati da un'iconografia che ha il coraggio di uscire dalla stracotta baba pop per addentrarsi in pungenti note di critica sociale (si vedano ad esempio i suoi lavori eseguiti in Palestina, sul nefasto muro israeliano). Una bulimia segnico-espressiva non priva di rigore formale che non può non rimandare alle numerose stagioni del "muralismo rivoluzionario", da quello messicano di Orozco, Rivera e Siqueiros a quello del Cile di Allende, fino agli esiti italiani degli anni Settanta, vicini quanto ancora poco conosciuti, specialmente nelle loro derive regionali¹⁴.

Blu
(Oberbaumstrasse, Berlin)

PS. Non ce ne vogliano i lettori se in questo intervento non si è nemmeno accennato ai numi tutelari della street art: Keith Haring, Futura 2000, George Lee Quinones, Ronnie Cutrone, Basquiat e così via: a loro l'Olimpo, ad altri le strade.

The wall as a gallery

The wall, with its gray formal rigour, with its cold geometry, built with the intent to divide, often hides the sky. Equally often the language of art, but nonetheless that of communication, has interfered with its cold barriers. In many cases, it is nothing but disguised power which interferes with itself: we think of posters put on the corners of the towns or the indulgent papal letters – often embellished with miniatures up to the point that they can be considered precursors of the poster itself – which during medieval times were put on the doors of the churches. Antique forms – likewise antique are other traces incised bloodily on the walls of historical buildings. And these are anonymous signatures often accompanied by datations: now studied, catalogued and valorized, even if they do not differ very much from typical inscriptions at touristic places, like the house of Juliet in Verona or the cemetery of Père Lachaise in Paris.

Another meaning of the vandalized wall is the idea of "being there", of leaving a sign of our presence: I sign, therefore I am. This concept explains the tags, signatures more or less unreadable, repeated hundreds, if not thousands of times on the metropolis' walls. Trivially, we associate those signs with the sole idea of marking the urban territory. Speaking more vulgarly, a bit like the dogs do with their urine. And so it must have been when

13 Sui principali esponenti della street art internazionale, vedasi ad esempio Tristan Manco, *Street logos*, Thames & Hudson 2004 e Nicholas Ganz, *Graffiti World*, Thames & Hudson 2004.

14 Si veda, a titolo di esempio, il caso della Sardegna in Pietrina Ruban e Gianfranco Fistrale, *Murales politici della Sardegna*, Erremme edizioni 1998; di Milano in Gruppo Arca, *Abbasso il grigio. Comunicazione e linguaggio di base nella pittura murale a Milano*, Il Formichiere 1977; di Bologna in Egeria Di Nallo, *Indian in città*, Nuova Universale Cappelli 1977.



galleria

it started in the early Seventies as extraordinary photo reportages document¹. But in the repetition of the tags there is not only a form of explosive communication; there is also, on the contrary, an implosive search of style which has a lot of affinities with Zen calligraphy.

From the letters to the signs. The repetition of the tags sometimes occurs in the form of the pictogram. An example is the New Yorker Michael De Feo² who for 15 years is putting an unmistakably stylized flower on US-American and European walls. In Italy the Bolognese couple Monica Cuoghi-Claudio Corsello featured first a goose (Pea Brain) and then a dwarf with feminine traits (Suf). The latter realized with a mask on a self-adhesive support (adhesive paper, but also recycled supermarket labels) is particularly interesting because two important forms of street art next to the graffiti are combined in it: the stencil and the sticker.

The lemma of the latter, it is worth noting, is vaguely similar to that which characterizes the term "street art". In general, one assumes that it derives from a typographic print on adhesive support, producing thousands of exemplars. This, however, is only the most simple way promoted by the commercial mainstream (commercial adhesives, figures to collect, etc.). Exploring the walls (and the other places of the marginal urban communication, like street signs and phone boxes) one quickly notes a plurality of technical-stylistical solutions³.

Besides the typographical examples, there are the already mentioned stencil works, which are directly painted by hand on adhesive paper and also collages of multicolored adhesive papers. But even if very fashionable today, the triad art-communication-adhesive is not entirely new. Some example: The Californian serigraphed adhesives were diffused by the pacifist movements in 1967-68 when demonstrating against the war in Vietnam; the adhesives attached to

1 Cf. Norman Mailer, *The faith of graffiti*, Praeger Publishers 1974 and Jon Naar, *The birth of graffiti*, Prestel 2007.

2 The New York artist has recently published an interesting spelling book for children whose images are all photographs of his works on the walls of Manhattan. Cf. Michael De Feo, *Alphabet city. Out on the streets*, Ginko Press 2004.

3 A rich selection of images can be found in *Izastikup*, edited by Bo 130, The Don and Microbo, Drago Arts & Communication 2005.

the first number of the journal *L'Enragé*, diffused on the barricades of the French May ("attack them everywhere, even on the backs of the policemen: if you don't have glue, nail them!", as writes an instruction for use); the adhesives with the multilingual writing "Attention, art corrupts!", applied by the Berlin artist Jochen Gerz in 1968 on numerous public monuments like Donatello's David; the adhesives of the artist Guglielmo Achille Cavellini... .

Many of these examples lead us to consider some types of adhesives as genuine forms of mural communication. Some of the heirs of the situationist détournement, for example, use official forms and languages for destabilizing practices on several levels and with extreme subtlety, denominated by Edoardo De Falchi as *disordinazioni*⁴. If, to make an example, a sticker saying "This is illegal, call the police" makes us smiling, a sticker put on a automatic teller machine saying "Attention, this machine has been sabotaged" has arguably another communicative impact. The subtle line between right and wrong has inspired the known practices of the (counter)-cultural guerriglia promoted by the multiple name Luther Blissett, expressed also on the walls via writings, stickers and most and foremost posters⁵.

With regards to posters, their centrality for political and commercial mural communication is obvious. We think of masters of the affiche like Cappiello, Chéret, Toulouse-Lautrec, Depero or Dudovich. Probably it is more interesting to note that this form of mural art has also existed, from the middle of the 1960s onwards, as an underground practice.

A first case is that of the serigraphic manifests of May '68, printed with one color on white paper by the Atelier Populaire of the Academie des Belles Artes in Paris⁶, and soon emulated – maintaining the original iconographs – by the other European student movements, the Italian case included. On the other side of the ocean, several years earlier, the Californian walls – in particular those of San Francisco – had been covered by chromatically revolutionary posters,

4 Edoardo De Falchi, *Non è vero!. Disordinazioni: un'avanguardia subliminale di massa*, Odradek 1998.

5 Cfr. Luther Blissett, *Totò, Peppino e la Guerra Psichica. Materiali dal Luther Blissett Project*, AAA Edizioni 1996 e AA.VV., *Che fine ha fatto Luther Blissett? 10 ½ anni dopo*, Near the edge editions 2005.

6 Cf. Bibliothèque de Mai, *Atelier Populaire présenté par lui-même*, U.U.U. 1968 and Angelo Quattrocchi, *The Beginning of The End*, Panther Ltd 1968.

able to unite Aubrey Beardsley with pop art: The times of psychedelic graphics had begun, which was dedicated principally to rock concerts and hippie stores. Its authors – Victor Moscoso, Stanley Mouse, Wes Wilson, to mention just a few – appear today in every manual dedicated with the history of graphics. Of a slightly later date, but always related to the world of the counter-culture, are several mural journals which combine the idea of a journal and a poster⁷.

Of the many possible examples it is worth remembering the two most interesting Italian cases of this type of clandestine print: "Insekten Sekte" (1969-1975), of the artist Matteo Guarnaccia⁸ and "Puzz" (1971-1978), of the italo-french artist Max Capa⁹.

More recently, the cannibalism of advertising has increasingly lead to forms of graphical resistance in the form of manifests, commonly defined as culture jamming. Inspired by situationist, neoist and plagiarist practices, these saboteurs of advertising use two different techniques: They interfere, in a more or less elaborated manner with official posters¹⁰, or, on the contrary, use official iconographies and slogans to produce new posters, iconographically credible, but with the opposite meaning¹¹.

Returning to the contradictory term that is "street art", it must be emphasized how – at least in the cases of better quality – nothing is left to chance or improvisation, as it may seem. The culture of the project, the same necessary for a graphic work or a piece of design is similarly crucial for these coarse, anticommmercial and often illegal forms of art.

Another commonplace is that such works are made

7 Such sheets in some way refer to the graphics realized in the 1920s by Majakovskij. To learn more about the practice of the mural journal, cfr. Rita Ciro and Pietro Favari (eds.), *L'altra grafica. Almanacco Bompiani 1973*, Bompiani 1972, *passim*

8 Cfr. Matteo Guarnaccia, *Cosmic Playground. Insekten Sekte remix 1969-1975. Disegni e tracce dall'underground*, Jubal 2003.

9 Cfr. AA.VV., *Puzz & Co. Monografia illustrata d'una disfatta riuscita*, Nautilus 2003.

10 A virtual version of this style can be found on the webpage of la Repubblica (<http://www.repubblica.it/speciale/2008/elezioni/gallerie/index.html>)

11 An example is the Canadian website Adbusters (www.adbusters.org), who offers also a manual of counter advertising graphics (Kalle Lasn, *Design Anarchy*, Adbusters Indy Books 2006).

with simple spray cans. We have already mentioned other forms of street art (from the sticker to the poster), and it must be repeated forcefully that those galleries under the open sky which are the streets invite for numerous artistic techniques and expressive modes and not only a restricted number of them.

Nullifying the function of critics and curators, gallerists and collectors, the street artists have created a world where everything is permitted. There are, for example, the biting stencils of Banksy, contended by policemen and gallerists (some of his works have been auctioned at Sotheby's); there are the urban mosaics of the Parisien collective Space Invader; there are stencilled and painted totems of the New Yorker Patrick Smith; there are the redesigned crosswalks of the Japanese Zys . . .

An incessant flow able to surprise also because of the rapid passage from microcosms to macrocosms, i.e. from the stickers to the wall paintings of vast dimensions, like those realized by the Bolognese artist Blu (his works are reproduced in this number). The artist, who often works together with others (for example with the oneiric Ericailcane), after having substituted the initial spray cans with brushes, colors and rollers, has started to paint huge surfaces like industrial edifices and entire buildings with several floors using an iconography which has the courage to differ from the usual pop in order to delve into pungent notes of social critics (cfr his works in Palestine on the Israelian wall). An expressive bulimia not free from formal rigour which cannot avoid to refer to numerous seasons of the "revolutionary muralism", from the Mexican of Orozco, Rivera and Siqueiros to the Chilenian of Allende up to Italian examples of the Seventies, close but not well known, as is especially true for regional versions¹².

PS: I hope the reader will excuse that in this article the big names of street art have not been mentioned: Keith Haring, Futura 2000, George Lee Quinones, Ronnie Cutrone, Basquiat and so on: To them the Olymp, to others the streets.

12 Cfr. the case of Sardegna in Pietrina Rubanu and Gianfranco Fistrale, *Murales politici della Sardegna*, Erremme edizioni 1998; of Milan in Gruppo Arca, *Abbasso il grigio. Comunicazione e linguaggio di base nella pittura murale a Milano*, Il Formichiere 1977; and of Bologna in Egeria Di Nallo, *Indiani in città*, Nuova Universale Cappelli 1977.





The wall as witness-surface

or, the Reichstag graffiti and paradoxes of writing over history

Ella Chmielewska



Ella Chmielewska teaches cultural and visual studies at the University of Edinburgh. Her research interest is centred on text and image in public space, materiality of writing, and place identity. She is particularly concerned with the problematic of visual knowledges and visual translation and the questions of methods and theories pertaining to urban semiotic landscapes.

ella.chmielewska@ed.ac.uk



Wall writing occupies a conflicted position in the urban space and in the public discourse as a political act and as an aesthetic phenomenon. Ever more present in the contemporary visual and conceptual vocabulary, it is increasingly deployed by the world of high art and politics, commerce and academia. Torn off the wall, taken as a photogenic empty sign, its potent meanings abstracted from its material surface, wall writing becomes a powerful rhetorical tool.

Paris graffiti of '68, New York subway art of the 70s and the pre-89 writing on the Berlin wall combine into an amalgam of aesthetic protest, graphically raw and resolutely awkward idiom that transforms an image of writing into a potent new text. The messiness of its lines, the untamed styles and the rebellious attitude towards the material surface all conspire to create the graffiti's myth of freedom and unrestrained individual expression, further extended to associations with democratic ambitions. Supported by the popularity of hip-hop culture and the contemporary urban cool, graffiti becomes a handy implement to evoke the individual voice, endorse place identity or authenticity.

Norman Foster's restoration of Soviet graffiti in the Reichstag must be seen within this contemporary context of wall writing. Making weighty claims on the historical memory of Berlin, this major architectural monument and an elaborate work of public art points to the complexities and ethics of the uses of graffiti idiom in contemporary design. It is the semiotic symbiosis of the wall and writing that is worth exploring in the Reichstag project. And somewhat paradoxically, it is Foster's book *The Reichstag Graffiti* detailing the project of restoration and raising the questions of German "living memory" that provides an opportune site for such exploration¹.

The "restored" walls of Reichstag feature the outlined palimpsests of scribbled Cyrillic letters. No need for golden frames (a suggestion made by a Russian artist though discarded by the Bundestag's Arts Committee); the framing that Foster employs is far more powerful. It is history that acts as a shield outlining graffiti with fragments of the older walls. And a grand narrative frames the conservationist gesture as a "living history" of democratic Germany. The Bundestag commenced regular session in the Reichstag in 1999 but the debate over restored graffiti continued, and it was not a mere domestic dispute. The Russian ambassador in 2001

¹ Authored by Norman Foster, Frederick Baker and Deborah Lipstadt. Photographs by Reinhard Görner. David Jenkins (Ed) *The Reichstag Graffiti/ Die Reichstag-Graffiti*. Berlin: jovis Verlag GmbH/Foster and Partners, 2003. Foster provides an introduction (10-13), Frederick Baker, a detailed essay on the history of The Reichstag and its graffiti (16-37), Deborah Lipstadt, the "Afterward" (118-121).

warned that erasing the graffiti would endanger the process of reconciliation between "the two peoples" particularly against the background of the anniversary of the German attack on his country (36). In this dispute, overwritten walls became a symbol of a unilateral historical truth: a re-inscribing of the Yalta agreement and re-interpreting history of the WWII as a conflict between two powers, with no mention of consequences for the political and human bodies between them.

The restoration monumentalizes the inscribed wall fragments, affording them the kind of attention that only the most precious frescoes or ancient archaeological artefacts are normally granted. It remakes the writing into aesthetic statements, intense graphic spaces composed into a 'correct' visual narrative. The book canonizes the graffiti further: it venerates the process of restoration and its product, a complex work of conceptual art. But it remains the only place with a true public access. The actual spaces that contain restored graffiti are not open to the elements (whether of social discourse or environmental stress). This loaded 'public' writing is protected from the public realm within the frame of "historical evidence" and the guided viewing. The book is also the only place where the German speaking viewers can decipher the Cyrillic letters inscribing their "living history." Foster's book then is a critical lexical tool of access to this writing. The book forms a separate site of display, though, and it creates its own defensive wall. It monumentalizes the project of "restoration" in what is effectively an exhibition catalogue of Foster's artwork.

Foster is not a neutral artist here; his project was the British offering towards re-building of unified Berlin and it came at the time of difficult re-covering of other troubled memories of the war-time "reconfigurations" of the walls of German cities (W.G.Sebald's *The Natural History of Destruction* was published at the same time as *The Reichstag Graffiti*). The book in its exposition of history "paints over" other walls and other writings. One just needs to reflect on the carefully restored and preserved names of *places* along the "victorious" route to Berlin (Grozny, Lviv, Warsaw)² while considering how actual *walls* of those cities attest to histories and memories of less tender treatments. Wars are composed of battles over the right to write history on the walls of cities. Graffiti that covered the stone walls of the Reichstag began as spontaneous victorious acts commemorating fallen comrades, expressing pride or vengeance, marking a triumphant arrival at the end of the arduous march. It soon formed a collective theatre, though, a staged event of massive propaganda that folded a spontaneous gesture by an ordinary soldier into the grand performance of marking. The Reichstag became a 'guest book' set out for the Soviet official commentary on the "final" act of the war, and, again, "the venue for propaganda exhibitions" (18). The chief "writer" knew well that "getting up" was crucial for writing the History of the Soviet Nation.

Indeed, graffiti writing contains in its emotional gesture the imprint of the past, traces of individual voices. Fixed and validated by the painstaking restoration, edited and composed, that writing becomes something else. Carefully selected and re-produced on the pages, the graffiti is again transformed into a different site of display. Graffiti's power is always context-bound, locally nuanced and the book unwittingly submits to this deictic power of marking. Indeed, the Reichstag writing does speak eloquently of the local condition. But it attests both to the past victory and the past and present defeats. Canonising the restorative gesture and deflecting possible criticism, it proclaims the defeat of historical and ethical discernment, the defeat of the political potential and complex historical testimony of wall writing.

While claiming the restoration of memory in "living museum", *The Reichstag Graffiti* uses hi-

precedente / previous page

Blu

(Messe, Bozen)

Photo credit: Michel

2 See names of places: Grozny p. 69, Lviv p. 100, Warsaw p. 112.

story to justify design choices. The images of the markings, and the discourse that supports them, construct a simplified argument that *frames* history³.

When graffiti is used as a design tool and its historical significance becomes its copyright⁴, the validity of the mark as a surface witness is compromised. A mark that is inherently specific and fused with the surface, becomes a generic image and a portable implement of selective memory. The “tragedies and traumas of the past” become instruments for legitimating an aesthetic gesture of fitting graffiti scrawls, like adornments, into the compositional plane of the “architectural palimpsest.”

Graffiti is a topo-sensitive mark and a materially consequential act and as such it accounts for the temporal and spatial dimensions of the signifying surface. Its specific presence in the historical and political context of the surrounding discourse is predicated upon this substrate-as-witness. It is the presence and the where of graffiti that signify.

A presence inscribed into a public place, a graphic witness to an event, a trace of an expressive gesture, graffiti is there to be noticed. This loud assertion of a personal voice against the rules of the public place needs

the materiality of the surface wall to make its presence visible, to make its cry linger after its author has left the scene. Graffiti is a topo-sensitive mark and a materially consequential act and as such it accounts for the temporal and spatial dimensions of the signifying surface. Its specific presence in the historical and political context of the surrounding discourse is predicated upon this substrate-as-witness. It is the *presence* and the *where* of graffiti that signify. Even when transposed into an image it retains the power of context-dependency. Affixed to another surface it references only its new surface of display, still exclaiming the same message: look HERE! look at ME! Using the surface for visibility, it makes itself present. It is always a self-pointing gesture, but every transposition results in a different territorial claim governed by the new place of adherence. As Brassai asserted: “Here, everything arises from/ The material/ As if predetermined by it”⁵. And here, on the walls of the Reichstag and on the pages of the catalogue of its restored graffiti, everything points to the skilful hand of the artist: *Look HERE! implores Sir Norman. Here, on the doubly protected wall of the German parliament in this commissioned subversive gesture, I AM MAKING HISTORY! The wall is MY witness.*

Il muro come superficie di testimonianza, ovvero i graffiti del Reichstag e i paradossi di scrivere sopra la storia

Scrivere sui muri è un’attività che si trova ad occupare una posizione conflittuale all’interno degli spazi urbani e dei discorsi pubblici, sia come atto politico che come fenomeno estetico. Sempre più presente nel vocabolario visuale e concettuale contemporaneo, questa pratica conosce di conseguenza un’ampia diffusione sia

3 Some of the sources used for support of the historical arguments are astonishing. See, for example, the references to 1949 filmic glorification of Stalin, *The Fall of Berlin* (28). The film, clearly inspired by Leni Riefenstahl’s *Triumph of the Will*, presented a radical rewriting of history attempted at the time of Berlin’s blockade.

4 Each of the four Allied powers was represented by a work of art and Foster’s design was the British contribution. Since the graffiti has become part of the art work, it is integral to the design and as such protected by Foster’s artistic copyright. Now, “[t]o clean the walls would be the equivalent of painting over part of the canvas” (13, 36).

5 Brassai. *Graffiti*. transl. David Radzinowicz (Paris: Flammarion, 2002): 152.



Blu
(Pesaro)

wit ness

nel mondo dell'arte e della politica che in quello commerciale e dell'accademia. Strappato dal muro, illustrato come un segno vuoto ma fotogenico, il suo potere di portare significati viene staccato dalla sua superficie materiale; eppure l'atto di scrivere sui muri sta diventando un efficace strumento retorico.

I graffiti della Parigi del '68, l'arte della metropolitana di New York degli anni 70 e le scritte sul muro di Berlino prima dell'89 combinano insieme una protesta resa esteticamente con un linguaggio grafico duro e scabroso, che trasforma una semplice immagine scritta in un nuovo e poderoso testo. Il disordine delle linee, gli stili sempre selvaggi, e l'attitudine ribelle verso la superficie materiale, tutto cospira a creare il mito del graffiti, un mito di libertà e di espressione prepotentemente individuale, che riesce ad estendersi tanto da includere ambizioni di tipo democratico. Supportati dalla popolarità della cultura hip-hop e dello stile urbano contemporaneo, i graffiti diventano un valido aiuto per dare sfogo ad una voce di volta in volta unica e per promuovere l'identità o l'autenticità di un luogo.

Il restauro attuato da Norman Foster dei graffiti sovietici sul Reichstag deve essere visto tenendo ben presente il contesto della scrittura murale. Occupando un posto di primo piano nella memoria storica di Berlino, questo imponente monumento architettonico, che è anche un lavoro di arte pubblica evidenzia la complessità e l'etica soggiacente all'uso del linguaggio murale nel design contemporaneo. È infatti la simbiosi semiotica tra il muro e la scrittura sopra il muro che vale la pena analizzare nel progetto del Reichstag. Per certi versi in modo paradossale, è proprio il libro di Foster *The Reichstag Graffiti* concernente il progetto di restauro e le questioni legate alla "memoria vivente" tedesca che fornisce un ottimo spunto per iniziare tale analisi.

I muri "restaurati" del Reichstag evidenziano i palinsesti costituiti da lettere scarabocchiate in cirillico. Non c'è alcun bisogno di cornici dorate (suggerimento di un artista russo subito scartato dalla commissione artistica del Bundestag); la cornice che impiega Foster è molto più efficace. È la storia che viene qui utilizzata come uno scudo che pone in evidenza i graffiti insieme con i frammenti dei muri più vecchi, e tale gesto conservatore, che può essere visto come un esempio di "storia vivente" della Germania democratica, ha anche una funzione narrativa. Il Bundestag tenne regolarmente delle sessioni nel Reichstag restaurato nel corso del 1999 ma il dibattito sul mantenimento dei graffiti continuò, e non era soltanto una disputa,

per così dire, domestica.

Il restauro infatti provvide a fornire valore di monumento ai frammenti murali graffiti, concedendo loro quel tipo di attenzione garantita di solito solo ad affreschi di grande pregio o ad antichi manufatti archeologici, e così facendo ha cambiato il loro status, da semplici scritte a testimonianze dotate di valore estetico, ponendo questi spazi grafici, già intensi di per sé, in una "corretta" narrativa visuale. E se il libro ha finito per canonizzare ulteriormente questo nuovo status, venerando il processo di restauro e il suo prodotto finale, un complesso lavoro di arte concettuale, esso rimane però l'unico luogo dotato di un vero accesso pubblico. Gli spazi che contengono i graffiti restaurati infatti non sono esposti, e ciò vale a dire che questo notevole esempio di scrittura "pubblica" è mantenuto al di fuori dello spazio pubblico, essendo circoscritta all'interno della cornice in cui si mantengono i reperti storici, a cui si può accedere solo tramite delle visite guidate. Il libro è inoltre l'unico ambito dove i visitatori di lingua tedesca possono decifrare le lettere in cirillico che descrivono la loro storia vivente. Il libro di Foster è dunque uno strumento critico che permette un accesso, a livello lessicale, a tale scrittura. Il libro è tuttavia una vetrina separata, e si crea a sua volta un perimetro difensivo entro cui iscriversi, monumentalizzando il progetto di "restauro" in ciò che è in effetti un catalogo espositivo del lavoro di Foster.

Foster non è un artista neutrale; il suo progetto era l'offerta inglese nei confronti della ricostruzione della Berlino ormai unificata. Tale offerta venne in un tempo in cui si tentava di nascondere, e per la seconda volta, altri dolorosi ricordi legati alla "riconfigurazione" delle strutture delle città tedesche al tempo della Seconda Guerra Mondiale (*The Natural History of Destruction* di W.G. Sebald fu pubblicato nello stesso periodo in cui venne pubblicato *The Reichstag Graffiti*). Il libro, nella sua esposizione storica, "ricopre" altri muri e altre scritte. Basterebbe riflettere su come i toponimi di luoghi posti lungo la "strada della vittoria" percorsa dalle armate rosse verso Berlino, siano state attentamente preservati e mantenuti (Grozny, Lviv, Warsaw) mentre i muri reali di quelle città che pure fungevano da catalizzatori per storie e memorie del passato siano stati soggetti ad un trattamento molto meno attento. Le guerre sono formate da battaglie in cui ci si contende il diritto di scrivere la storia sopra i muri delle città. I graffiti che coprono i muri di pietra del Reichstag iniziarono come atti spontanei dei vincitori, intesi a commemorare

compagni caduti, a esprimere orgoglio o desiderio di vendetta, a evidenziare un trionfo arrivato alla fine di una lunga, perigliosa marcia. Formarono poi ben presto un teatro collettivo, un palco privilegiato per una massiccia campagna propagandista composta da atti variegati, da gesti spontanei di semplici soldati a grandi performance pubbliche. Il Reichstag divenne sia un *guest-book* nel luogo deputato ai commenti del Soviet sull'atto finale della guerra, sia un luogo adatto a spettacoli propagandistici. Il capo dei writer sapeva perfettamente che "mettersi in mostra" era cruciale per scrivere la Storia della Nazione Sovietica.

Dunque, se il gesto emozionale di tracciare dei graffiti contiene delle tracce che vengono dal passato, echi di voci singole, una volta che tali graffiti vengono curati, convalidati da un coscienzioso restauro, e posti all'interno di una precisa struttura, divengono qualcos'altro. E quando poi vengono attentamente selezionati e riprodotti sulla pagina, si trasformano ulteriormente, avendo trovato un luogo diverso dove mettersi in mostra. Il potere del graffiti è sempre legato al contesto, le sue sfumature di significato dipendono dal luogo dove è stato eseguito, ed il libro, anche se in modo inconsapevole, si piega a tale potere del segno, potere che si potrebbe definire come deitico. Infatti le scritte sopra il Reichstag acquistano significato proprio tenendo conto di dove sono state scritte, solo che ciò attesta non solo la vittoria, che ormai appartiene al passato, ma anche le sconfitte, siano esse presenti o passate. Canonizzando l'atto di restauro e deviando ogni critica possibile, si proclama la sconfitta del giudizio storico ed etico e di una testimonianza di scrittura murale che voleva essere storica, complessa e potenzialmente politica.

Mentre pretende di restituire il passato ad un "museo vivente", *The Reichstag Graffiti* utilizza la storia per giustificare determinate scelte di design. Le immagini delle scritte, oltre al testo che le accompagna, costruiscono un modo di fruire delle stesse stilizzato e semplificato, che in qualche modo incornicia la storia.

Quando il graffiti è usato come uno strumento di design e la sua importanza storica diventa il suo copyright, la validità del disegno visto come testimone di una superficie è compromessa. Pur trattandosi di un segno specifico a quella superficie, persino fuso con essa, lo si vuol far diventare un'immagine generica, un sistema portatile per conservare un passato scelto. "Le tragedie, i traumi del passato" diventano strumenti per conferire al gesto estetico dei graffiti scarabocchiali, la qualifica di decorazione, all'interno di un piano compositivo di "palinsesto architettonico".

Presenza scritta in un posto pubblico, testimone grafico di un evento, traccia di un gesto espressivo, il graffiti è lì per essere notato. Questa asserzione energica di una voce singola contro le regole del comportamento nei luoghi pubblici ha bisogno della materialità della superficie murale per rendere visibile la sua presenza, per far risuonare il suo grido anche dopo che il suo autore abbia lasciato la scena. Il graffiti è un segno toposensibile, è un atto consequenziale alla materia su cui viene tracciato, e in quanto tale tiene conto delle dimensioni spaziali e temporali della superficie che gli conferisce il suo significato. La superficie è testimonianza che implica la sua presenza specifica in un dato contesto storico e politico. Ciò che ha significato è la presenza del graffiti e dove è presente tale graffiti, persino quando è trasposto in un'immagine che mantiene il potenziale di questa dipendenza dal contesto. Una volta applicato ad un'altra superficie, può ben continuare a urlare lo stesso messaggio, "guarda QUI, guardami", ma si riferisce solo a tale nuova superficie, perché è proprio rendendo tale superficie visibile che si rende presente. È sempre un gesto autoreferenziale, ma ogni trasposizione cambia tale pretesa di territorialità, dovranno tener presente le regole del luogo dove si trova ad operare. Come dice Brassaï: "Qui, tutto nasce dal / materiale/ come se fosse predeterminato da esso." E qui, sui muri del Reichstag e sulle pagine del catalogo dei suoi graffiti restaurati, ogni cosa si riferisce alla capace mano dell'artista: "Guarda QUI!" implora Sir Norman "Qui, sul muro doppiamente protetto del parlamento tedesco, grazie a questo gesto soversivo che mi è stato commissionato, IO STO FACENDO LA STORIA! Questo muro MI sia da testimone".

Les murs ont la parole

Un exemple de prise de parole sur le mur. Les peintures murales d'Orgosolo

Francesca Cozzolino



*Les murs appartiennent
aux “demeurés”
aux “inadaptés”
aux “révoltés”
aux simples
à tous ceux qui ont le cœur gros
il est le tableau noir de l'école buissonnière
le mur
refuge des interdits,
donne la parole
à ceux qui sans lui,
seraient condamnés au silence.*

Brassaï

Souvent les murs ont été le support où se jouent la visibilité et la prise de parole d'un groupe ou d'individus d'un milieu social précis. La matérialisation de cette prise de parole peut se présenter sous forme de tag, de graffiti, ou encore sous forme de peinture murale, ou mieux toute forme d'écriture exposée¹. Toutes ces formes ne sont pas que le résultat écrit d'un énoncé linguistique ou visuel (dans le cas d'un dessin), il s'agit bien sur d'actes d'écriture², dont bien souvent le but est l'affirmation d'une identité, d'un individu dans le cas d'un tag, plus souvent d'un groupe dans le cas de la peinture murale.

Si l'on s'en tient à la seule pratique de la peinture murale, on peut citer de nombreux exemples, à commencer par les célèbres murales mexicaines ou les fresques de William Walker avec son *Wall of respect* réalisées à Chicago en 1967. On peut aussi évoquer les expériences fécondes des brigades muralistes chiliennes qui utilisent la peinture murale pour diffuser les communiqués du gouvernement de Unidad Popular de Salvador Allende. Et comment ne pas évoquer les fresques qui couvrent les murs de Belfast en Irlande du Nord et qui témoignent des événements du célèbre “dimanche sanglant” et des revendications des membres de l'IRA? De ce passage à travers l'Europe notre mémoire nous conduit également à Berlin en Allemagne et aux peintures réalisées sur le mur qui ont maintenant totalement disparu.

En Orgosolo, un village de montagne dans le nord de la Sardaigne (Italie), les peintures sont l'héritage d'un fort militantisme de contestation qui avait animé le village au cours des années 1968 à 1970, durant lesquelles l'activisme de certains habitants donne naissance au Circolo Giovanile d'Orgosolo. C'est dans les locaux de son siège que, grâce à la participation active du professeur de dessin de l'école d'Orgosolo Francesco Del Casino, seront produites toutes les affiches de contestation et de revendication qui décoreront les murs du village pendant des années et qui seront ensuite traduites en peintures murales.

La critique de la société capitaliste s'accompagnera souvent d'une sensibilité tiers-mondialiste et traduira parfois certaines désillusions vis-à-vis de la politique de centralisation du gouvernement italien. Aujourd'hui le village qui compte presque 500 peintures murales est

Francesca Cozzolino. Équipe Anthropologie de l'écriture, IIAC-EHESS, Institut Interdisciplinaire d'Anthropologie du Contemporain, École des Hautes Études en Sciences Sociale, Paris.

francesca.cozzolino@libero.it



1. B. Fraenkel, "Les écritures exposées", *LINX*, n°31, 1994

2. B. Fraenkel, "Actes d'écriture : quand écrire c'est faire", *Langage et Société*, n°121-122, sept-déc, 2007



devenu un attrait important pour le tourisme national et international³.

On se trouve face à une pratique d'écriture exposée tout à fait particulière, composée de mots et d'images, où la relation entre texte et représentation est étroite, mais qui penche en faveur de l'image. Cette alliance a été la stratégie adoptée pour la prise de parole d'un groupe, celui des militants du Circolo Giovanile d'abord et de tout un village ensuite, et l'affirmation de leurs idéaux et de leur identité.

Pour comprendre cette contestation, on prendra en exemple une peinture représentative de ce phénomène. Il s'agit de la peinture illustrant la lutte de Pratobello qui se trouve sur la façade de l'ex-mairie d'Orgosolo, sur la rue Corso Repubblica et communément appelée "le mural de Pratobello"⁴.

Cette lutte, qui fut l'un des combats les plus importants contre ceux que les militants du Circolo Giovanile affrontaient, impliqua tous les habitants du village qui, sur motivation des membres du Circolo, occupèrent les pâtures de la zone de Pratobello où les militaires de l'OTAN voulaient installer leurs bases militaires. La grande participation populaire à cette manifestation oblige alors les militaires à abandonner leurs projets ainsi que les territoires de Pratobello, quand par ailleurs le Circolo obtient la faveur et le consensus de tout le village. Les membres du Circolo Giovanile s'étaient organisés pour l'appel à l'action en se servant d'affiches visant à sensibiliser les habitants sur l'affaire Pratobello. Les affiches sont dessinées

3 G. Satta, *Turisti a Orgosolo*, Liguori, Napoli, 2001.

4 La lutte de Pratobello intervient après l'accord des américains avec le gouvernement italien, en 1969, sur la création d'une base de l'OTAN dans un pâturage à côté d'Orgosolo et a consisté à faire occuper ces territoires par la population locale afin d'empêcher l'armée de créer sa base. Voir *La lotta di Pratobello*, Circolo Giovanile di Orgosolo, ouvrage polycopié, Orgosolo (Nuoro), 1969; P. Muggianu, *Orgosolo, '68-'70, Il triennio rivoluzionario*, StudioStampa, Nuoro, 1998.

par Del Casino et produites à l'aide d'une polycopieuse.

Les productions qui étaient affichées un temps sur tous les murs du villages sont fidèlement reproduites dans la peinture murale. Ici l'image est accompagnée de différents types d'écriture : les écrits des affiches produites en 1969 par les militants du Circolo Giovanile d'Orgosolo et le texte du télégramme envoyé par Emilio Lussu en soutien aux habitants d'Orgosolo.

Il s'agit d'une mise en abîme de l'écriture. Les énoncés appartiennent souvent au genre très général du slogan. Ces slogans se présentent souvent comme des actes de langage : mots d'ordres, revendications, exhortations, protestations, dénonciation: "Hommes et femmes unis dans la lutte", "Non à la répression", "Avant de sauver les moutons, sauvez les hommes", "Assemblée populaire", "Dehors, vautours de la Sardaigne!", "Le peuple décide, le Maire signe", "Pâturages libres des patrons et des canons". C'était une période de grande ferveur militante, le but étant de donner un message, rapide, compréhensible par les habitants du village et de les stimuler à prendre à position ou à s'impliquer dans un débat. Le mur devient le support de narration de cette parole contestataire.

precedente / previous page

Blu

(XM24, Bologna)

Porteuse des idéaux du Circolo Giovanile et gardienne de la mémoire des habitants du village, cette peinture est un acte d'écriture qui se charge d'une valeur symbolique reconnue par la majorité de la communauté grâce à sa fonction commémorative. Elle représente pour les gens du village en vrai monument public, à tel point que, à la différence d'autres peintures, elle a été (à partir des années 2000) l'objet de nombreuses opérations de restauration voulues par le service des affaires culturelles de la ville et a été archivée par la Direction aux Biens culturels de la région Sardaigne.

La parola ai muri. Un esempio di presa di parola sul muro. I murales di Orgosolo

Spesso i muri sono il supporto in cui si gioca la visibilità e la presa di parola di un gruppo o di persone di un dato ambiente sociale. La materializzazione di questa presa di parola si può presentare come tag, graffiti, o anche pittura murale, o per meglio dire, come forma di "scrittura esposta"¹. Tutte queste forme non sono che il risultato di un enunciato linguistico o visuale (nel caso di un disegno) attraverso degli atti di scrittura², in cui spesso il fine è l'affermazione dell'identità, di una persona nel caso della tag, o più spesso di un gruppo nel caso della pittura murale.

Per limitarci alla pratica della scrittura murale, si possono citare molti esempi, a cominciare dai famosi murali messicani o dagli affreschi di William Wolker con il suo *Wall of respect* realizzato a Chicago nel 1967. Si possono anche ricordare le feconde esperienze delle brigate muraliste cilene che utilizzavano la pittura murale per diffondere i comunicati del governo di unità popolare di Salvador Allende. E come non ricordare gli affreschi che coprono i muri di Belfast nell'Irlanda del Nord e che testimoniano gli eventi della tristemente famosa "domenica di sangue" e le rivendicazioni dell'IRA? In questo passaggio attraverso l'Europa la memoria ci richiama a Berlino e alle pitture realizzate sul muro poi abbattuto.

A Orgosolo, un paesino di montagna nel nord della Sardegna, le pitture murali sono l'eredità di una forte militanza di contestazione che animò il luogo negli anni tra il 1968 e il 1970, durante i quali l'attivismo di un

1 B. Fraenkel, "Les écritures exposées", *LINX*, n°31, 1994

2 B. Fraenkel, "Actes d'écriture : quand écrire c'est faire", *Langage et Société*, n°121-122, sept-déc, 2007

gruppo di abitanti diede vita al Circolo Giovanile d'Orgosolo. Fu alla sede del Circolo che, grazie alla partecipazione attiva del professore di disegno Francesco Del Casino, vennero prodotti tutti i poster della contestazione e delle rivendicazioni che, tradotti in pitture murali, da anni ormai decorano i muri del paese.

La critica della società capitalista si accompagna spesso a una sensibilità termondialista ed esprime la delusione per la politica di centralizzazione del governo italiano. Oggi Orgosolo conta circa 500 pitture murali che sono divenute tra l'altro un'importante attrattiva turistica³.

Ci troviamo di fronte a una pratica di scrittura esposta molto particolare, composta di parole e di immagini, in cui la relazione tra testo e rappresentazione è stretta, ma pende a favore dell'immagine. I militanti del Circolo Giovanile sono stati poi seguiti da tutto il paese in questa strategia di affermazione dei loro ideali e della loro identità.

Per comprendere questa modalità di lotta, si può prendere un esempio rappresentativo. Si tratta della pittura che illustra la lotta di Pratobello che si trova sulla facciata dell'ex municipio di Orgosolo, su corso Repubblica, nota come "il murale di Pratobello"⁴.

La lotta, che fu tra le più importanti affrontate dai militanti del Circolo Giovanile, spinse tutti gli abitanti del paese a occupare i pascoli della zona di Pratobello in cui le forze militari della NATO volevano installare delle basi militari. La grande partecipazione popolare a questa manifestazione obbligò i militari ad abbandonare il progetto e il territorio di Pratobello, conferendo al Circolo un forte sostegno popolare. I membri del Circolo Giovanile si erano organizzati per una chiamata all'azione servendosi di poster disegnati da Francesco Del Casino e prodotti con in pollicopia, volti a sensibilizzare gli abitanti a proposito del caso in questione.

I poster appesi su tutti i muri del villaggio si trovano oggi fedelmente riprodotti come pittura murale. Qui

l'immagine è accompagnata da vari tipi di scrittura: le scritte dei poster prodotti nel 1969 dai militanti del Circolo Giovanile d'Orgosolo e il testo del telegramma inviato da Emilio Lussu a sostegno degli abitanti.

Si tratta di una *mise en abîme* della scrittura. Le frasi sono spesso slogan che si presentano come atti linguistici: parole d'ordine, rivendicazioni, esortazioni, proteste, denunce: "Uomini e donne uniti nella lotta", "No alla repressione", "Prima di salvare le pecore salvate gli uomini", "Assemblea popolare", "Avvoltoi, fuori dalla Sardegna!", "Il popolo decide, il sindaco firma", "Pascoli liberi dai padroni e dai cannoni". Fu un periodo di grande fervore militante, con lo scopo di dare un messaggio rapido, comprensibile dagli abitanti del paese e di stimolarli alla presa di posizione e all'azione. Il muro divenne il supporto della narrazione di questa parola contestataria.

Portatrice degli ideali del Circolo Giovanile e guardiana della memoria degli abitanti, questa pittura murale è un atto di scrittura che si carica di un valore simbolico riconosciuto dalla maggior parte della comunità grazie alla sua funzione commemorativa. Essa rappresenta per la gente del paese un vero monumento pubblico, al punto che, a differenza di altre pitture, è stata oggetto a partire dal 2000 di diverse operazioni di restauro promosse dal servizio delle attività culturali della città ed è stata censita dalla direzione dei beni culturali della regione Sardegna.

3 G. Satta, *Turisti a Orgosolo*, Liguori, Napoli, 2001.

4 La lotta di Pratobello iniziò dopo l'accordo del 1969 tra governo italiano e americano sulla creazione di una base NATO su un terreno di pascolo nei pressi di Orgosolo ed è consistita nell'occupazione del territorio da parte della popolazione locale per impedire i lavori. Si veda *La lotta de Pratobello*, Cirolo Giovanile di Orgosolo, opera in pollicopia, Orgosolo (Nuoro), 1969; P. Muggianu, *Orgosolo, '68 -'70, Il triennio rivoluzionario*, StudioStampa, Nuoro, 1998.

Quando i muri crollano

Peter Schaefer



Peter Schaefer si è laureato in Economia politica ed Ingegneria gestionale (doppia laurea) e sta conseguendo un Dottorato in Sociologia e Ricerca sociale. Si interessa di questioni di politica e società contemporanea. Fa parte del gruppo di discussione *Arbeitskreis Demokratie*. Come cantautore porta avanti progetti con diversi musicisti.

www.peterschaefer.info



Avevo 12 anni quando il muro di Berlino è crollato. Ero cresciuto nella Germania orientale – che allora si chiamava DDR, dove DDR sta per repubblica democratica tedesca, ma come sappiamo non era un gran che democratica.

La DDR era nata un po' per caso come risultato della seconda guerra mondiale, alla fine della quale i russi sono riusciti a creare una serie di stati satelliti tenuti a seguire il loro modello organizzativo – il comunismo statale. È anche un po' per caso che la mia famiglia si è trovata lì. Mio nonno paterno aveva sposato mia nonna che viveva vicino a Berlino durante la guerra per evitare di essere spedito al fronte. Dopo il 1949, mia nonna non se la sentì di abbandonare i genitori per andare a vivere nella Germania occidentale.

I miei nonni materni erano cresciuti in Bohemia, vicino a Praga, ma per i decreti Benes furono costretti a lasciare la loro terra, una terra nella quale erano radicati da più di 400 anni. La Baviera era già piena di rifugiati e non accogliente come oggi: al termine della seconda guerra mondiale tutte le principali città tedesche erano state bombardate. Mia nonna si trasferì vicino a Halle per insegnare: divenne una di quelle Neulehrer che la sera studiavano e il giorno dopo insegnavano le cose apprese la sera prima. I nonni stavano cercando di costruirsi una vita nel 1961, quando venne costruito il muro di Berlino. Dopo 28 anni, durante i quali non si poteva fare altro che vivere nel piccolo, lo videro crollare.

Fu a dir poco incredibile per loro. Mia zia non voleva credere alla notizia e assieme al marito ed il figlio piccolo partì in macchina per provare a vedere se le lasciavano attraversare il confine. Il giorno dopo poteva dire alla nonna incredula di essere stata là, nell'“Occidente”. Giravano canzoni come “Nikita” di Elton John, “Winds of change” degli Scorpions oppure “Go West” dei Pet Shop Boys e si aveva la sensazione di vivere in un momento storico di straordinaria importanza.

Il muro era stato eretto, almeno in teoria, per proteggere un certo stile di vita. E bisogna dire che il regime comunista, nonostante tutti i problemi iniziali come le riparazioni pagate all'Unione sovietica, era riuscito parzialmente, anche se alcuni pagavano la stabilità dei tanti con la restrizione delle loro libertà – un peso che subivano soprattutto le nature artistiche e gli spiriti liberi, che in modo crescente cercavano di costruirsi una vita parallela distaccandosi dal sistema. Paradossalmente, tuttavia, furono spesso proprio loro che nel dopo-muro fecero più fatica a inserirsi nel nuovo sistema. Semplicemente perché il nuovo sistema, esattamente come il vecchio, valorizzava qualità che chi aveva deciso di ritirarsi dal vecchio sistema aveva comunque perduto.



Il crollo di un muro, così come la fine di una lite o di una controversia, non è veramente una fine, ma piuttosto un inizio nel quale i partecipanti sono costretti di trovare o spesso accettare un nuovo equilibrio. Si tratta di un lavoro difficile. Spesso e volentieri chi si rallegra del crollo dimentica questo aspetto, o meglio, lo vuole dimenticare, non lo vuole vedere. Probabilmente perché chi si deve adattare prima ma o poi fa delle domande o non dimentica perché il muro in questione era stato costruito.

Blu
(Spain)

Ma prima o poi i problemi tornano, come è il caso per la crescente diseguaglianza e l'indifferenza per i socialmente esclusi. E non è sicuro che noi siamo in grado di affrontarli in modo tale per evitare che vengano costruiti nuovi muri, i quali forse assumeranno forme diverse, ma saranno pur sempre dei muri.

I muri di mattoni o di cemento sono certamente più visibili, ma non per questo i muri mentali sono meno pesanti. Anzi sono questi ultimi che spesso portano alla costruzione dei primi quando tutte le altre soluzioni per la convivenza vengono scartate. Ed eccoci: il muro è simbolo di una sconfitta, di una rottura pesante, di un'incapacità di dialogo.

Intendiamoci bene, non parliamo di un dialogo semplice, perché si confrontano interessi conflittuali ed il massimo che si può raggiungere è un buon compromesso. Battere la porta, uscire gridando o cercarsi addirittura un altro partner per scappare dalle difficoltà (e ogni tanto dalle incoerenze personali) sono fenomeni che conosciamo bene nel nostro piccolo. Ma i muri, le barriere, le differenze erette e mantenute durante la storia cos'altro sono se non dimostrazioni della stessa incapacità umana di creare un mondo nel quale tutti gli attori coinvolti vengono rispettati?

La dematerializzazione contemporanea delle superfici: da elementi di delimitazione a membrane di commutazione

Cristina Mattiucci



Cristina Mattiucci architetto napoletana, attualmente in Trentino per questioni di studio e ricerca. Il contributo è una sintesi tematica dell'intervento su Paul Virilio presentato al seminario *Influenze e Aperture: il Pensiero Francese e la Teoria Sociale Contemporanea* che si è tenuto alla facoltà di Sociologia di Trento a dicembre 2007.

cristina.mattiucci@gmail.com



Quattro anni fa Paul Virilio scriveva *Città panico* definendo la città contemporanea come "la più grande catastrofe del ventesimo secolo". La sua analisi fa riferimento alle conseguenze sia politiche che spaziali di una velocità del progresso tecnologico e scientifico che aveva raggiunto ritmi così elevati da vanificare il senso stesso di quella sovranità territoriale che dava consistenza e materia allo stato di diritto. Lo stato sarebbe ora sospeso in una sorta di "assenza di gravità" cinematica dominata dall'informazione, quale terza dimensione – oltre alla massa e all'energia – della materia. In un processo di continua dematerializzazione della sostanza urbana sotto l'effetto dei nuovi media, sostiene Virilio, la prevalenza della natura effimera dell'informazione sconvolge i nostri stessi parametri di percezione del mondo, presentato, piuttosto che rappresentato, attraverso le interfacce che accessoriano le nostre vite, secondo riferimenti alterati da una vera e propria guerra al reale ad opera della comunicazione audiovisiva (*infowar*). Una delle conseguenze più significative della percezione simultanea e collettiva che tale guerra determina è senz'altro la "sincronizzazione emotionale delle folle", attraverso un processo che confonde non solo le nostre immagini oculari, ma soprattutto le nostre immagini mentali, fino a generare quel panico indotto e generalizzato che fa regredire le nostre città da *cosmopolis* a *claustropolis*, in cui varie forme di *closure* si ergono con il pretesto della paura e dell'insicurezza sociale diffuse.

Un crepuscolo dei luoghi cui si reagisce con la difesa strenua del proprio spazio, in questo paradossale ritorno ai muri come esito di quello stesso processo di de-reificazione di frontiere e confini che la Crisi dei Grandi Racconti – soprattutto nella sua accezione di crisi dell'intero e dei racconti geometrali, in cui tempo e spazio erano le dimensioni significative di riferimento, materiali e tangibili, della vita sociale – aveva determinato.

In questa breve sintesi dei molti temi che il saggio suggerisce è possibile rintracciare alcune delle conseguenze – che potremmo definire a macroscala – della riflessione di Virilio sui concetti di spazio e tempo iniziata vent'anni prima con *L'espace critique* (1984), che vorrei riproporre per soffermarmi sulle implicazioni più significative nell'analisi del rapporto tra il corpo e lo spazio, provando a rovesciare i toni cassandrei che talvolta gli vengono imputati, così da riconoscere nelle sue stesse affermazioni suggerimenti e forme di resistenza alla smaterializzazione della vita che distrae dalla profonda materialità delle sue stesse conseguenze.

Si riconosce, infatti, nel pensiero di Virilio la consapevolezza dell'annullamento dello spazio attraverso il tempo (Harvey, 1990) che muove da un pensiero critico diffuso già alla metà degli anni Sessanta, agli albori di quella rivoluzione informatica che lo stava determinando.

Una delle conseguenze più significative dell'abolizione delle distanze temporali e spaziali introdotta dall'evoluzione dei sistemi di telecomunicazioni è senz'altro la centralità che assumono nell'organizzazione dello spazio l'interfaccia (opto-elettronica) e la superficie (limite), quali evoluzioni degli elementi di separazione materiale ed effetti della "topologia elettronica"¹, dove le unità della geometria euclidea non bastano più a misurare la distanza tra le cose.

Se si ragiona in termini puramente posizionali e materiali, infatti, i parametri per la distinzione tra lo spazio del sé e dell'altro da sé sono abbastanza semplici: un muro materico ed opaco che separa un *intra* ed un *extra*, una porta per attraversarlo, una finestra per guardare fuori.

Quando però si introduce la "terza finestra", quella dell'interfaccia, dello schermo televisivo piuttosto che del computer, cambia totalmente la percezione dello spazio e del sé nello spazio, attraverso la possibilità di realizzare "un'ubiquità optoelettronica" che ha profonde conseguenze nell'organizzazione del territorio e della vita quotidiana.

Accompagnandosi all'evoluzione del pensiero scientifico e degli strumenti di misura e di osservazione della realtà, già alla fine del Settecento inizia un processo di smaterializzazione dei referenti, con l'introduzione del vettore velocità che altera ogni riferimento dimensionale nel rapido passaggio tra l'infinitamente grande all'infinitamente piccolo, restituendoci, piuttosto che la figura delle cose, la loro forma-immagine. Le restituzione di questa forma-immagine è legata alla possibilità di registrare sempre più e sempre meglio una serie di dati che concorrono a definirla: una profusione di informazioni controllabile solo attraverso l'informatica, aumentando di conseguenza lo scarto tra il sensibile e l'intellegibile. Basti pensare in tal senso ai milioni di pixel, dati, punti ed elementi discreti che realizzano la visualizzazione digitale, dove "non esiste differenza sensibile tra lo spazio occulto delle rappresentazioni microscopiche e quello visibile delle percezioni macroscopiche". È in questo – afferma Virilio – che consiste "l'effrazione morfologica, da cui discende la confusione accuratamente interposta tra lo spazio e la sua forma immagine, fra il tempo e la sua derealizzazione tecnica".

Lo strumento principale per questa visione che rinuncia nella prassi all'approccio descrittivo tipico della rappresentazione analogica, restituendoci un'omogeneità sinottica dal carattere multi-temporale attraverso un'appercezione quantitativa (di dati), è l'interfaccia. Il continuum tra la posizione dell'istante e l'oggetto della configurazione istantanea si realizza infatti proprio attraverso l'interfaccia-schermo, con una serie di conseguenze sulla percezione della realtà da parte dell'individuo, dove "l'altrove comincia da qui, e viceversa".

Si introduce infatti il "giorno elettronico", che annulla l'organizzazione del territorio e del tempo secondo la naturale alternanza giorno-notte, ampliando le possibilità di essere ovunque fino a stare ovunque pur essendo in nessun luogo: "l'immediatezza dell'ubiquità conduce all'atopia".

La profondità multidimensionale del tempo consente l'ampliamento dell'esperienza spaziale. La topologia da sempre connessa all'esistenza di reti materiali (di trasporto, per esempio) è ora influenzata dalle reti di informazioni, così fortemente da "annullare l'Atlantico".

Attraverso la superficie-limite, che in una prospettiva neanche troppo futuribile può prefigurarsi addirittura come coincidente con quella corporea del singolo individuo, si realizza così la commutazione, l'osmosi, il transito costante tra scambi incessanti: "ogni superficie

1 Tutte le citazioni seguenti sono tratte dalla traduzione italiana de *L'espace critique*, ed. it. a cura di Maria Grazia Porcelli, *Lo spazio critico*, Bari, Dedalo, 1998.



è – infatti – un’interfaccia fra due ambienti in cui regna un’attività costante sotto forma di scambio tra fra due sostanze poste a contatto”.

Le conseguenze della perdita della necessaria tangibilità per la comprensione e l’esperienza del mondo hanno avuto molte ripercussioni.

Non solo come effetti nell’organizzazione dello spazio urbano, dove si assiste alla dissoluzione dello spazio (pubblico) nella prevalenza della funzione dell’informazione su tutte le altre, ospitata ed esaltata dai nuovi attributi che gli impianti collettivi progettati come “media-building” assumono, ma anche come stimolanti sollecitazioni che si offrono ricostruendo il percorso professionale ed intellettuale di molti architetti e urbanisti che hanno ricercato la resa materiale delle superfici immateriali, sperimentando nell’involtucro degli edifici la poetica della trasparenza. Si pensi in tal senso alla mediateca di Sendai di Toyo Ito, piuttosto che alle proposte dei gruppi radicali degli anni Sessanta e Settanta, come gli Archizoom e Superstudio, che avevano affrancato l’individuo dallo spazio funzionalista, fino ad annullare l’architettura, restituendogli la propria ancestrale dimensione nomadica, cui si sono rifatte molte esperienze di body art piuttosto che le più recenti sperimentazioni di architetture mobili².

Blu
(Bologna)

Tuttavia, dal punto di vista della vita quotidiana, una delle possibili reazioni alla derealizzazione della presenza dell’altro e delle cose, la suggerisce lo stesso Virilio. In un’intervista realizzata da François Burkhardt a Parigi nel novembre del 1997³, è lui stesso a parlare della necessità di “resistenza” alla democrazia virtuale di una società che, distaccandosi dalla presenza degli altri e quindi dalla riflessione comune, rischia di andare verso il fascismo. Una resistenza da inventare a cui sono chiamati in prima linea i teatranti, i danzatori, gli architetti e gli artisti, proprio per il loro imprescindibile e continuo riferimento al corpo ed alla sua fisicità, che realizza quella comprensione tattile del limite (*limen*) che permette di riconoscere e riconoscersi, declinando in termini dialettici il rapporto identità/alterità e spezzando l’illusione che l’apparire debba coincidere sempre con l’essere.

● Bibliografia

● David Harvey (1990) *The Condition of Postmodernity*; ed.it. *La crisi della modernità*, Milano: Net, 2002.

● Della vasta produzione bibliografica di Paul Virilio, in particolare:

● *L’espace critique*, Christian Bourgeois, Paris, 1984.

● *Ville panique. Ailleurs commence ici*, éditions Galilée. Paris, 2004.

2 Per un approfondimento su queste questioni: Luigi Prestilena Puglisi, “Il corpo” in *This is Tomorrow, archit* (www.architettura.it)

3 Una traduzione in italiano dell’intervista è pubblicata su *Domus* n°800, gennaio 1998.

Blu

(via Gardino, Bologna)



Città e controllo

Giuseppe Campesi



Tra le agenzie amministrative chiamate al governo ed alla gestione dell'ordine pubblico dei grandi agglomerati urbani tende a diffondersi un discorso criminologico tecnocratico che pare avere tutte le caratteristiche delle tecnologie di sicurezza descritte da Michel Foucault (2004). Si diffondono in particolare strategie *attuariali* di controllo sociale, che mirano a manipolare il corso di comportamenti, governare popolazioni e gestire situazioni "a rischio" per raggiungere un dato standard di sicurezza (Garland 2000).

L'obbiettivo di ridurre l'opportunità ed aumentare i rischi di un crimine viene infatti perseguito attraverso uno studio della *scena dell'evento delittuoso*, cioè a dire dell'ambiente in cui si muove l'attore ed in cui si trovano i suoi obbiettivi, nonché dello stile di vita di coloro che la popolano quotidianamente, nella misura in cui ciò è capace di influire sul rischio di vittimizzazione.

Tale paradigma di controllo implica dunque una radicale svolta teorica e strategica (dall'*attore criminale* al *contesto criminogenetico*), che porta con sé anche un sostanziale mutamento negli *strumenti*, nei *destinatari* e nei principali *attori* dell'azione di controllo. Ciò implica una ridefinizione dei principali attori protagonisti. Quel che appare come tratto caratteristico dello sviluppo delle nuove tecniche preventive è, infatti, un complesso riadattamento strategico nelle tecniche di controllo sociale, basato sul ridimensionamento e la ridefinizione del ruolo delle agenzie pubbliche.

Processo che è avvenuto in primo luogo per mezzo della tendenza a coinvolgere e responsabilizzare rispetto all'attività preventiva e di controllo sociale anche altre autorità, come le amministrazioni locali con cui lo stato tende sempre più spesso a cercare un'intesa collaborativa; ma anche attraverso la moltiplicazione di *enclaves* lasciate alla diretta gestione di attori privati, come le *gated communities* o i cosiddetti *nonluoghi* che caratterizzano sempre più il paesaggio delle nostre città, dal cui accesso determinati soggetti percepiti come particolare fonte di pericolo sono preventivamente esclusi, mentre chi vi accede è oggetto di costante sorveglianza.

A circa venticinque anni dalla nascita di tale modello teorico ciò che pare emergere è una complessa riconfigurazione del nostro ambiente urbano basata sull'immagine distopica della *città fortezza*. Una città dove gli spazi fortificati ed iper-sorvegliati si moltiplicano insieme al complesso di barriere fisiche tese ad eludere l'incontro tra le due città.

Tratto fondamentale dell'esperienza urbana contemporanea è infatti la paura dell'*altra città*, l'osessione che una sempre più marcata polarizzazione sociale rende via via più pervasiva

Giuseppe Campesi è dottore di ricerca in sociologia del diritto ed assegnista di ricerca presso il dipartimento di Teoria e Storia del Diritto dell'Università di Firenze. Si occupa di teoria e storia dei sistemi penali e di controllo sociale.

g_campesi@hotmail.com



controllo

Blu
(XM24, Bologna)

dell'incontro con l'altro, l'*have-not* che non può aspirare ad una cittadinanza all'interno della civiltà dei consumi (Amendola 1997). Tale processo di ridefinizione dell'ecologia urbana è una delle conseguenze più evidenti della diffusione di un approccio situazionale al controllo sociale.

La centralità che tali insicurezze e paure assumono nella vita di tutti i giorni, così come prese in carico dalla complessiva ridefinizione delle politiche criminali che abbiamo cercato di descrivere, spingono sempre più insistentemente verso l'eliminazione dello spazio pubblico, ovvero, laddove un'esplicita privatizzazione dello spazio urbano non è possibile, verso una fortificazione che ne aumenti la difendibilità e ne limiti l'accessibilità.

Tutto il processo di privatizzazione-fortificazione dello spazio pubblico è in ogni caso esplicitamente preordinato alla riduzione degli ambiti non protetti, delle situazioni di rischio e delle presenze indesiderate. Si diffondono così tre tipi differenti di spazio urbano:

- a. *lo spazio urbano blindato*, appunto totalmente privatizzato, come nel caso delle *gated communities* statunitensi, o fortificato e protetto da barriere e ostacoli fisici atti ad impedire e scoraggiare aggressioni e reati predatori;
- b. *lo spazio urbano disagevole*, disseminato di mezzi fisici tesi a dissuadere la presenza ed il bivacco di soggetti indesiderati per mezzo di ciò che viene chiamato arredo urbano dissuasivo;
- c. *lo spazio urbano ansiogeno*, che resta pur sempre, almeno in astratto, liberamente accessibile ma tende ad essere sottoposto ad una sorveglianza costante ed evidente a mezzo di sistemi video, o della pervasiva presenza di agenti di pubblica sicurezza o anche di *vigilantes* privati.

Ciò che resta dello spazio pubblico all'interno delle nostre metropoli è dunque sempre più pensato per incrementare la sorveglianza e la protezione da presenze indesiderabili. Lo spazio pubblico idealtipico dell'ecologia urbana contemporanea è lo *shopping mall*, pensato e costruito sempre più in base ad una logica panoptica che tende ormai a diffondersi anche ai centri cittadini ed ai centri direzionali delle grandi città, i luoghi dove sono concentrate banche ed uffici che la sera si svuotano mentre le persone che giornalmente li popolano tornano verso i loro suburbii fortificati e protetti.

Tempo del lavoro, tempo del consumo e tempo del riposo si svolgono per la gran parte dei ceti abbienti delle cosiddette democrazie sviluppate in ambiti rigidamente separati e protetti dal resto della città e da chi la popola. Uffici, centri commerciali e suburbii privatizzati rappresentano gli spazi esistenziali in cui gran parte della popolazione svolge la sua vita autosegregata, sotto la costante sorveglianza di telecamere a circuito chiuso e polizie pubbliche o private, protetta da barriere e codici d'accesso che limitano i rischi di incontri indesiderati o gli eventi spiacevoli ai soli luoghi di transito (infrastrutture del trasporto pubblico) tra un ambito e l'altro in cui sono frazionate le nostre metropoli.

Non a torto, forse, si è suggerito che lo spazio urbano contemporaneo sembra concepito avendo in mente un modello che potrebbe essere definito "arcipelago-enclave", articolato sulla frammentazione, la disconnessione e la sospensione (Petti 2007).

La frammentazione spaziale caratterizza il profilo del territorio urbano contemporaneo secondo la forma dell'arcipelago, vale a dire delle isole iper-protette (*gated communities*, centri commerciali e direzionali, parchi divertimento) e sorvegliate connesse tra loro da una rete infrastrutturale di comunicazioni veloci.

Tale rete infrastrutturale, che da un lato connette le isole dell'arcipelago, dall'altro serve anche come strumento di *disconnessione* ed esclusione. Essa, infatti, connettendo e mettendo in comunicazione alcune sfere sociali, bypassa altri universi sociali meno appetibili dal punto di vista economico, o percepiti come potenzialmente minacciosi. Tagliando fuori dai flussi di comunicazione quartieri o zone degradate, traccia sul territorio una linea di confine che impedisce materialmente l'espansione delle aree di disagio e povertà, evitando che i due mondi entrino in comunicazione.

Vi sono infine gli spazi di *sospensione*, le enclave all'interno delle quali sono richiuse le popolazioni escluse. Tali spazi si articolano come una proiezione sulla superficie dello spazio urbano della forma campo, intesa come spazio di sospensione dei diritti e della cittadinanza, uno spazio d'eccezionalità che tuttavia non è posto radicalmente fuori dell'ordinamento giuridico normale, ma da esso inglobato, previsto e regolato.



Riferimenti

Amendola Giandomenico (1997), *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Roma/Bari.

Foucault Michel (2004), *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France 1977/1978*, Paris, Gallimard, trad. it. *Sicurezza, territorio, popolazione, Corso al Collège de France, 1977-1978*, Feltrinelli, Milano, 2005.

Garland David (2000), 'The new criminologies of everyday life: routine activity theory in historical and social context', in von Hirsch Andrew, Garland David, Wakefield Alison, a cura di, *Ethical and social perspectives on situational crime prevention*, Hart, Oxford, pp. 215-224.

Petti Alessandro (2007), *Arcipelagi e enclave. Architettura dell'ordinamento spaziale contemporaneo*, Bruno Mondadori, Milano.

Enclosures urbane

Penelope



Il progetto "Penelope – le trame emergenti del tessuto urbano" lavora sulla cartografia delle pratiche urbane, ed è curato da Claudio Coletta, Francesco Gabbi, Giovanna Sonda nell'accogliente mansarda dell'Istituto Regionale di Studi e Ricerca Sociale di Trento. Prossimamente su

www.progettoopenelope.net



La macchina da presa riprende le ville di un ricco quartiere, riflesse e deformate dal finestrino di un SUV. Dentro l'auto un ragazzo guida lento tra le vie, si ferma davanti ai bambini che attraversano. Attorno a lui persone che si salutano in strada, giardini curatissimi, assenza di rumore. La macchina da presa si solleva ad inquadrare dall'alto l'isolato. Poi si sposta verso sinistra sopra delle case, rallenta e si posa sopra un muro di cemento armato, accanto ad una telecamera a circuito chiuso che recinta e sorveglia l'area. Dall'altra parte del muro, il caos e la vastità di Città del Messico.

Sono i primi minuti del film *la Zona* di Rodrigo Plà (2007). La zona è il luogo della felicità fortificata, che si realizza per negazione lasciando fuori il dolore e la miseria. Li presuppone e nel presupporli li mantiene, come alterità assoluta. In questa versione il muro è l'oggetto sacro che incorpora un dispositivo estremo di differenziazione, il punto di massima visibilità dove convergono e si riflettono realtà opposte e compresenti. La sua natura longitudinale è fuorviante: il muro non offre solamente la possibilità di un percorso tangente, ma opera come cornice all'interno della quale la civiltà e la barbarie, l'umano e il non-umano, la sicurezza e il rischio trovano una linea netta di discriminio.

La zona è una localizzazione senza ordinamento, un luogo che sospende l'ordine giuridico ritenuto corrotto e fallimentare per affidarsi ad un'istituzione capace di controllare gli imprevisti e placare le ansie. La libertà viene barattata per la sicurezza: il muro, lo sguardo panottico delle telecamere, le ronde di sorveglianza. Nei termini di Agamben¹, la zona si configura come "campo", il paradigma biopolitico moderno. La differenza e la novità delle *gated communities* è il carattere volontario del ricovero in un'istituzione che possa gestire le proprie paure. La necessità di adattamento è minima, il sistema immunitario spietato. Il diverso non è contemplato, gli ospiti sono intrusi da espellere come rifiuti.

Quando ci si mescola al di là o al di qua del muro, la civiltà e la barbarie non possono essere attribuite *tout court*: il campo e le sue distinzioni hanno senso fintanto che c'è un muro che rimane in piedi. La demolizione del muro non è però che l'atto finale e meno significativo del suo abbattimento. Prima di tutto, i muri si prestano a pratiche di aggiramento e di elusione che lo ricodificano, erodono, sdrammatizzano. Se ne prendono gioco. Tale è il passaggio, tanto fondamentale quanto difficile, al dissolvimento della sua funzione: l'uso del muro come porta, *trompe l'oeil* verso dimensioni che divengono attraversabili. Willy Coyote ne sa qualcosa quando disegna false gallerie su pareti di roccia perché la sua preda ci sbatta contro,

¹ Giorgio Agamben (1995) *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuova vita*, Torino, Einaudi.

e invece lo struzzo Road Runner ci passa dentro. Allora il gesto estetico sul muro ne erode il carattere monumentale e invalicabile. Ne annulla la convenienza, tanto che a volte è necessaria la demolizione per rivitalizzare il mercato immobiliare e le pratiche di ricodificazione vengono gentrificate, spinte altrove. Come a Berlino.

Se esistono muri di cemento armato che possono essere attraversati dai corpi, ci sono anche muri il cui attraversamento non implica alcun passaggio. Prendiamo quello che viene chiamato il "centro storico" di una città, la sua distinzione rispetto ad una "periferia".

Il dispositivo qui non fa tanto leva sul calcestruzzo quanto sulle tecniche di *zoning*, sulla destinazione d'uso degli spazi, sui flussi di viabilità e la creazione di zone a traffico limitato, sui prezzi d'affitto e degli immobili, sull'estensione della rete wireless o adsl, sulla delimitazione della circoscrizione amministrativa. Il centro storico si forma sulla base di standard, di classificazioni. Le classificazioni si formano a partire dalle pratiche, siano esse professionali o quotidiane. L'attraversabilità del muro sta allora nella possibilità di accedere alle pratiche di formazione delle politiche e del mercato, alla progettazione urbanistica. Detto altrimenti, il muro è distribuito nel tessuto organizzativo che mette insieme le pratiche amministrative, urbane, mediatiche che disegnano la città. Comunque, i muri risultano come intrecci da una molteplicità di trame materiali e organizzative.

A seconda di come è fatto il muro, sia esso di calcestruzzo o di reti, cambiano le tattiche di attraversamento. In ogni caso, ogni attraversamento avviene a partire dalle smagliature della rete: l'anello che non tiene deve essere riconosciuto come occasione per l'azione. Possono essere i cortocircuiti elettrici o i tombini della rete fognaria come nel film di Plà a fornire vie di fuga. I muri si presentano come entità recalcitranti. Seguire le tracce degli attraversamenti diviene allora un modo per mettere alla prova le cornici della città e produrre versioni ulteriori dell'urbano.

back sleeve / quarta

Blu

(Bologna)

Photo credit: Nini



L'artista ospite di questo numero è Blu. Classe 1977, Blu ha frequentato l'Accademia di Belle Arti di Bologna, ma non ha nulla di accademico. Dopo i primi graffiti con bombolette spray, ha dilatato le sue creazioni nello spazio con pennelli, trabattelli e prolunghe da imbianchino. I suoi murales, ampi decine e decine di metri, sono vergati sui muri di mezzo mondo, dall'America Latina alla Palestina, passando naturalmente per le tutte principali capitali europee. A fine giugno 2008 sarà a Rovereto, assieme a Ericailcane, per accarezzare un muro decrepito in un evento artistico organizzato da Duccio Dogheria.



Blu
(Bologna)
Photo credit: Nini

Lo quaderno 08

***Usi dei muri / Uses of walls / a cura di / edited by
Duccio Dogheria, Andrea Mubi***

hanno collaborato / made by

Andrea Mubi Brighenti, Giuseppe Campesi, Ella Chmielewska, Micol Cossali, Francesca Cozzolino, Duccio Dogheria, Cristina Mattiucci, Penelope, Peter Schaefer, Lorenzo Tripodi.

Special thanks: Michele Reghellin, Nini, Alessandro Castelli, Francesca Quadrelli

La rivista è disponibile / online at www.losquaderno.net. Se avete commenti, proposte o suggerimenti, scriveteci a / please send you feedback to info@losquaderno.net.



08

Nel prossimo numero: Democracy and Government

squadre