AUTHOR'S COPY

Street Art vs Arte Pubblica Ufficiale [Street Art vs Official Public Art]

Andrea L. Baldini

Published in *La Rivista di Estetica. I Quaderni. Le Arti Contemporanee* 1, pp. 39–59 (Rosenberg & Sellier). This is the author's copy of the chapter, in the layout of the publisher's proofs.

Please cite the published version. This copy is shared on the author's personal website at https://andreabaldini.org.

Andrea Lorenzo Baldini

STREET ART VS ARTE PUBBLICA UFFICIALE: COLLOCARE IL PROGETTO 'RECUPERO DEL CLASSICISMO' DI RAVO MATTONI IN UNA TASSONOMIA DELL'ARTE PUBBLICA

Abstract
This paper argues that Andrea Ravo Mattoni's *Classicism Project* is official public art rather than street art. By developing a taxonomy of public art, I characterize official public art as the art of social change, whereas street art is better conceptualized as the art of social subversion. Ravo Mattoni's *Classicism Project* is official public art insofar as it does not aim at merely transgressing social norms regulating uses and functions of public spaces. Its goal is rather establishing a new order of visibility.

Introduzione

La popolarità della street art e delle sue super star ha stimolato un rinnovato interesse per le pratiche legate alla creatività urbana. I festival dedicati al nuovo muralismo e ai graffiti si sono moltiplicati. Tuttavia, insieme alle ricadute positive per il paesaggio urbano, un tale inserimento di colori sui muri di cemento delle nostre metropoli globali ha creato anche una grande confusione concettuale. Tanto i commentatori specializzati quanto quelli generalisti spesso ignorano le differenze significative che separano le diverse tipologie d'arte che stanno rigenerando il paesaggio urbano delle nostre città. In questo articolo discuto alcune delle questioni teoriche che emergono quando prenda in esame la natura eterogenea delle pratiche delle arti urbane.

Per la sua natura complessa, il lavoro di Andrea 'Ravo' Mattoni, che è influenzato da un'ampia varietà di forme e stili artistici, ci offre un interessante caso di studio che può aiutarci a chiarire alcune delle distinzioni più salienti tra i vari generi d'arte urbana. In particolare, la sua produzione più recente è utile per sviluppare una ragionevole distinzione tra street art e arte pubblica ufficiale. Come vedremo, la street art e l'arte pubblica ufficiale possono essere concettualizzate come diverse risposte all'ordine dominante della visibilità negli

Rivista di estetica, Quaderni, pp. 39-59 © Rosenberg & Sellier

ravo-mattoni_bozza2.indd 39 12/09/22 12:11

spazi urbani. La mia opinione è che, da un lato, la street art sia un genere d'arte la cui funzione primaria è sovvertire tale ordine: è l'arte della *sovversione* sociale. D'altra parte, l'arte pubblica ufficiale è un genere d'arte che mira a stabilire un nuovo ordine di visibilità: è l'arte del *cambiamento* sociale. In questo senso, nella misura in cui ha come obiettivo quello di produrre un nuovo immaginario della città, il progetto 'Recupero del classicismo' di Ravo – che è il focus critico di questo testo – è arte pubblica ufficiale e non street art[1].

Il mio interesse per lo sviluppo di una distinzione tra street art e arte pubblica ufficiale non è puramente teorico ma è pratico: voglio distinguere la street art dall'arte pubblica ufficiale in un modo che ci possa aiutare ad apprezzare correttamente e fino in fondo il progetto 'Recupero del classicismo' di Ravo e, più in generale, i diversi generi d'arte urbana. A sua volta, questo progetto può avere anche un impatto sulle politiche culturali e urbane. Recentemente, Dominic McIver Lopes ha sviluppato una teoria dell'arte che ben si accorda con l'idea che le teorie sui generi d'arte orientino e influenzino l'apprezzamento estetico. Questo lavoro prende proprio le mosse dal modello di Lopes.

La seconda sezione esamina una questione di base che ha a che fare coi medium utilizzati dagli artisti urbani, mostrando che l'uso di medium come la vernice spray e i muri non è sufficiente per identificare il progetto 'Recupero del classicismo' di Ravo come street art. La terza sezione inizia a sviluppare una tassonomia dell'arte pubblica, che caratterizzo come una categoria di arte inclusa nella super-categoria dell'arte dello spazio costruito. La quarta sezione amplia la tassonomia e suggerisce che la street art e l'arte pubblica ufficiale sono due distinti generi d'arte che appartengono alla categoria dell'arte pubblica. Nella quinta sezione uso la distinzione introdotta nella quarta per sostenere che il progetto 'Recupero del classicismo' di Ravo è arte pubblica ufficiale.

1. Vernice spray, profilo del medium e generi d'arte

Il progetto 'Recupero del classicismo' di Ravo ruota principalmente attorno alla realizzazione di grandi murales che riproducono opere di grandi artisti del passato come *La Cena in Emmaus* (1601) e *La Natività* (1609) di Caravaggio. L'artista seleziona con cura le opere che hanno un rapporto significativo con il luogo dell'installazione e i suoi abitanti, che diventano «parte del progetto»[2]. Quei murales occupano porzioni dello spazio urbano come il pilastro di un cavalcavia o il lato di un edificio. Ravo realizza quelle opere con mezzi non convenzionali, che prevedono l'utilizzo della vernice spray come pigmento d'elezione.

[1] Ulteriori dettagli sul progetto 'Recupero del classicismo' sono disponibili sulla seguente pagina web: https://www.repubblica.it/protagonisti/Andrea_Ravo_Mattoni/.

[2] https://www.laregione.ch/culture/arte/1312667/andrea-ravo-mattoni-un-classico-artista-di-strada

ravo-mattoni_bozza2.indd 40 12/09/22 12:11



Figura 1. Andrea Ravo Mattoni, *Cena in Emmaus*
(da Caravaggio, 1601), spray su muro, San Salvatore di Fitalia 2016.

Spesso, le discussioni critiche sul progetto 'Recupero del classicismo' di Ravo lo concettualizzano come street art[3]. Diversi commentatori fanno appello a ragioni diverse per motivare questa scelta. Per alcuni una tale categorizzazione dipende dall'uso dei muri come superfici d'installazione, una scelta che è sicuramente tendenza dominante tra gli artisti di street art. Alcuni potrebbero considerare cruciale il passato di Ravo come writer e, in particolare, il suo uso della vernice spray. In effetti, le opere di questo progetto sono realizzate con questa tecnica, solitamente associata ai graffiti e al writing. Quest'ultimo è generalmente considerato l'antenato – se non una varietà vera e propria – della street art[4]. In questo senso, la vernice spray funge da «filo conduttore», sostiene Ravo, collegando la sua produzione attuale con il suo background[5].

Probabilmente, tutte queste ragioni hanno qualcosa in comune: dipendono dalla convinzione che una forma o genere d'arte come la street art sia in parte individuata dal suo medium o, più precisamente, «dal profilo del medium, dove un

[3] Si veda, per esempio, Kuruvilla 2017.

[4] Credo che i graffiti siano la forma originale e più radicale di street art. Per approfondire, si veda anche Baldini 2018: 9-10, 2021.

[5] Kiki 2017.

ravo-mattoni_bozza2.indd 41 12/09/22 12:11

profilo del medium è un insieme non-vuoto di medium»[6]. Sebbene sia un ottimista rispetto ai medium, ossia qualcuno che sostiene l'idea secondo cui i medium sono rilevanti per individuare i generi d'arte, penso comunque che non sia corretto classificare il progetto 'Recupero del classicismo' di Ravo Mattoni come street art[7]. Fare appello all'uso che fa di alcuni medium – spesso associati a quel genere d'arte urbana – non è una buona ragione per accettare quella categorizzazione. Nel resto di questa sezione, difendo con alcuni argomenti quest'affermazione.

1.1. Generi d'arte e profili del medium

Al fine di mostrare perché il progetto 'Recupero del classicismo' di Ravo Mattoni non è street art, vorrei introdurre alcune nozioni preliminari. Come ho sostenuto in lavori precedenti, considero la street art come un "genere d'arte" (*art kind*)[8]. Prendo in prestito la nozione di genere d'arte dall'innovativa "teoria scaricabarile" (*buck-passing theory*) di Lopes[9]. Questa struttura teorica sostituisce l'ambizioso tentativo da parte di molti filosofi di sviluppare una teoria generale dell'arte con uno più modesto, che si accontenta di teorizzare su forme o generi d'arte specifici che possiedono valori e profili dei medium determinati. Questi generi possono essere raggruppati in super-categorie e in categorie più generali. A loro volta, gli stili, le tipologie, le tradizioni e le varie scuole, che non possiedono profili dei medium distinti, sono generalmente sussunti sotto i generi d'arte. Scelgo questa metodologia avendo un preciso obiettivo in mente: sviluppare una teoria della street art che non la sovrapponga a generi d'arte apparentemente simili e, in particolare, a forme d'arte visiva come la pittura. Dimostrerò che avvicinarsi alle opere di street art come se fossero murales o qualche altra varietà d'arte figurativa è profondamente fuorviante e può compromettere l'apprezzamento, il giudizio e la critica.

Per Lopes, una forma o genere d'arte è un genere valutativo[10]. I generi valutativi sono insiemi di particolari[11] che condividono un valore specifico. Valutiamo un particolare appartenente a un dato genere valutativo «paragonandolo a ogni altro [particolare] in quel genere selezionato in modo arbitrario»[12]. Inoltre, giu-

[6] Lopes 2014: 140. Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono dell'autore.

[7] Si potrebbe suggerire che le opere di Ravo non siano street art perché sono legali. Non penso che sia un giudizio corretto. Discuto sistematicamente di legalità e demarcazione della street art in Baldini 2018, 2021. In questa sede non mi occupo di questo problema.

[8] Baldini 2018: 5, 2019b.

[9] Lopes 2014.

[10] Lopes 2014: 125-144.

[11] In tutto l'articolo userò le forme del sostantivo 'particolare' per riferirmi in senso minimale alle entità spazio-temporali. Un particolare può essere un'azione, un evento, un oggetto e così via.

[12] Lopes 2009: 17.

ravo-mattoni_bozza2.indd 42 12/09/22 12:11

dizi sulla qualità di un particolare in un dato genere valutativo dipendono da considerazioni legate al valore essenziale di quel genere. Per esempio, se essere capace di rivelare il carattere di una scena è il valore essenziale delle fotografie, allora una buona fotografia è quella che lo fa bene. Quindi i generi valutativi collegano essenzialmente l'identità di un genere con questioni di valore.

Tuttavia, come ho già detto, Lopes aggiunge che i generi d'arte sono identificati in parte anche dal medium. Per rendere plausibile quest'affermazione, il filosofo britannico caratterizza i medium in modo piuttosto inclusivo: a suo avviso, i medium sono «risorse tecniche»[13], che includono una serie eterogenea di particolari, compresi materiali come carta, vernice e marmo, ma possono anche essere occorrenze di sistemi simbolici come le parole, eventi come un mi bemolle, oppure azioni come una piroetta. Queste risorse vengono sfruttate in modi specifici attraverso l'applicazione di tecniche ~~specifiche~~. Per esempio, le stampe vengono realizzate sfruttando alcuni medium tra i quali la carta e un insieme di tecniche ~~e~~ il loro insieme costituisce il profilo del medium della stampa come genere d'arte[14].

L'affermazione che i profili del medium sono rilevanti nell'individuare i generi d'arte non implica che le risorse tecniche debbano essere proprietà esclusiva di un genere d'arte particolare. Se per più profili del medium è teoricamente possibile condividere alcuni medium, come sottolinea Lopes, «in pratica, ciò è inevitabile»[15]. W. J. T. Mitchell equipara i medium – o, usando il gergo di Lopes, i profili del medium – alle ricette in cucina: ricette diverse possono benissimo richiedere l'utilizzo dello stesso ingrediente senza per questo perdere la loro specificità[16]. Allo stesso modo, i profili del medium di diversi generi d'arte possono condividere alcune risorse e tecniche. Nella prossima sottosezione, traggo dal fatto che diversi generi d'arte possono condividere risorse ~~e~~ tecniche alcune implicazioni che sono rilevanti per la corretta categorizzazione delle opere di Ravo.

1.2. Ravo vs street art

Quanto detto fin qui a proposito della condivisione di risorse tecniche ci mostra l'errore concettuale di chi classifica il progetto 'Recupero del classicismo' di Ravo sulla base dell'uso di medium come muri o vernici spray (figura 2). Una forma plausibile d'ottimismo rispetto al medium non accetta l'idea – interpretata come un'affermazione modale – secondo cui i generi d'arte possiedono un profilo del medium unico. Diversi profili del medium possono infatti condividere

[13] Lopes 2014: 138.

[14] Lopes 2014: 140.

[15] Ibidem.

[16] Mitchell 2005: 260-261.

ravo-mattoni_bozza2.indd 43 12/09/22 12:11

alcune risorse tecniche. Il fatto che Ravo utilizzi muri e vernici spray per creare le sue opere non è certamente motivo sufficiente per affermare che il progetto 'Recupero del classicismo' sia street art.



Figura 2. Andrea Ravo Mattoni durante la lavorazione dell'opera *Saint Sébastien soigné par sainte Irène* (da Georges de La Tour, 1634-1643) a Varese nel 2021.

Finora, ho messo in discussione l'ipotesi piuttosto comune secondo cui il progetto 'Recupero del classicismo' di Ravo Mattoni sia street art. Tuttavia, prima di offrire un argomento positivo che giustifichi la mia affermazione secondo la quale il progetto di Ravo Mattoni è in realtà arte pubblica ufficiale, vorrei chiarire ancora alcuni aspetti filosoficamente rilevanti. Da un lato, una risorsa tecnica – sia essa un materiale o una tecnica – non identifica in modo esclusivo un genere d'arte; dall'altro, un genere d'arte non può essere semplicemente ridotto a una risorsa tecnica. La street art richiede qualcosa in più del semplice uso di un materiale specifico o di una tecnica: prevede un particolare rapporto (sovversivo) con lo spazio pubblico, che a sua volta ne fonda il valore essenziale. Per cogliere queste specificità, la sezione seguente sviluppa una proposta di tassonomia (parziale) dell'arte pubblica.

ravo-mattoni_bozza2.indd 44 12/09/22 12:11

2. Una tassonomia dell'arte pubblica

In questa sezione, inizio a sviluppare una proposta per una tassonomia dell'arte pubblica. Per ragioni di spazio tale tassonomia è parziale e si concentra su distinzioni che sono direttamente rilevanti per la questione in esame, cioè la corretta categorizzazione del progetto di Ravo Mattoni nel contesto di una teoria generale dell'arte pubblica. Naturalmente, il quadro concettuale che sviluppo di seguito è tutt'altro che necessario o valido in modo univoco. Altre tassonomie sono certamente possibili. Il valore del modello qui offerto dipende dalla sua capacità di intensificare, guidare e illuminare il nostro apprezzamento di quei specifici generi d'arte.

Lopes suggerisce che, piuttosto che le forme d'arte di Paul Kristeller, il livello più alto di una tassonomia delle arti potrebbe benissimo includere super-categorie come l'arte narrativa, l'arte figurativa, l'arte performativa e l'arte dello spazio costruito[17]. Le super-categorie non sono generi d'arte: non apprezziamo i loro membri paragonandole arbitrariamente ad altre opere in quel gruppo. Le poesie non sono apprezzate arbitrariamente in contrasto coi romanzi, sebbene appartengano entrambi alla super-categoria dell'arte narrativa. Tuttavia, le super-categorie hanno un profilo del medium. L'arte narrativa, ad esempio, utilizza il linguaggio e i sistemi simbolici come risorsa tecnica primaria.

Tenendo a mente questa caratterizzazione delle super-categorie e dei generi d'arte, suggerisco di considerare l'arte pubblica come parte dell'arte dello spazio costruito accanto (tra le altre) all'architettura, che si occupa principalmente di edifici e strutture funzionali[18]. Infatti, l'arte pubblica usa lo spazio come risorsa tecnica essenziale per produrre significato artistico. Le arti incluse in questa super-categoria condividono un valore che dipende dalla loro capacità di influenzare lo spazio: lo chiamo 'valore spaziale'. La centralità dello spazio è evidente in casi paradigmatici d'arte pubblica come ad esempio il *Tilted Arc* di Richard Serra, progettato per manipolare la dimensione spaziale di Federal Plaza a New York[19]. In questo senso, il profilo del medium dell'arte pubblica include certamente lo spazio.

2.1. Spazio e discorso pubblico

Come giustamente sottolineano i teorici della svolta spaziale, lo spazio – e i suoi usi e funzioni – è sempre contestato[20]. Ciò è particolarmente vero quando si

[17] Lopes 2014: 134. Si veda anche Kristeller 1951.

[18] Non sono qui interessato alla distinzione tra arte pubblica e architettura. Per una discussione sull'architettura e l'arte pubblica si veda Graham 2006.

[19] Senie 2002.

[20] de Certeau 1984; de Certeau and Giard 1998; Lefebvre 1991; Lefebvre, Kofman, and Lebas 1996; Harvey 2008.

ravo-mattoni_bozza2.indd 45 12/09/22 12:11

considera lo spazio pubblico, il cui uso è centrale per l'arte pubblica. In effetti, i confini, gli usi e le funzioni di uno spazio pubblico sono costantemente negoziati e rinegoziati come conseguenza di scontri politici. Questo conflitto lega essenzialmente gli spazi al discorso pubblico, che – in circostanze normali – è il campo primario del disaccordo politico[21]. Attraverso il dialogo viene costantemente assegnata e riassegnata anche la natura degli spazi pubblici. E grazie a questa interazione, vengono prodotte diverse varietà di significati: artistici, politici ed etici.

I teorici hanno da tempo riconosciuto l'intima connessione tra arte pubblica e discorso, che appare allora come parte del profilo del medium dell'arte pubblica[22]. La discussione pubblica, che è una caratteristica centrale del lavoro di Ravo Mattoni, è una risorsa artistica che le opere d'arte pubblica impiegano. Le risposte dialogiche, in molti concordano, sono rilevanti per l'apprezzamento di un'opera d'arte pubblica, cioè, c'è qualcosa che non si capirà del significato di un'opera d'arte pubblica quando s'ignori la discussione che fa parte della sua ricezione[23]. Questa capacità di generare dialogo fonda il valore che le opere d'arte pubblica condividono: il loro valore dialogico.

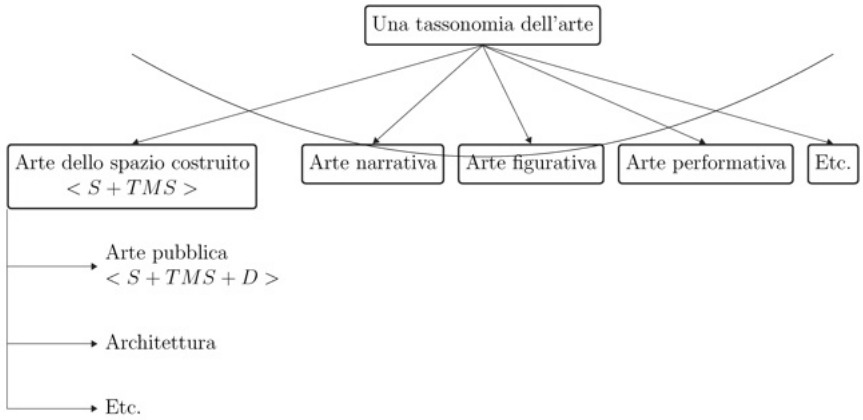


Figura 3. Uno schizzo di una tassonomia generale dell'arte.
S (spazio), TMS (tecniche di manipolazione spaziale) e D (dialogo)
sono utilizzati per identificare i profili dei medium rilevanti.

[21] Brighenti 2007.

[22] Si vedano, tra gli altri, Baldini 2019, 2014; Baldini, Pietrucci 2017; Musarò, Iannelli 2017; Knight 2008; Korza, Bacon, Assaf 2005; Kester 2004; Finkelpearl 2001; Hein 1996; Deutsche 1988.

[23] In proposito si vedano Baldini 2014; Blair, Jeppeson, Pucci 1991; Danto 1998b, 1998a; Kester 2004; Knight 2008.

ravo-mattoni_bozza2.indd 46 12/09/22 12:11

Sebbene i suoi esempi condividano un valore comune, l'arte pubblica non è un genere d'arte per il seguente motivo: non apprezziamo le sue opere paragonandole a qualsiasi altra opera d'arte pubblica. Ad esempio, non apprezziamo un memoriale mettendola in relazione con una tag o a una performance di danza in un parco, che sono tutti probabilmente esempi d'arte pubblica. In effetti, sussunte sotto la categoria dell'arte pubblica, così come preliminarmente visualizzato nella figura 3 in uno schema che verrà arricchito in seguito, troviamo almeno due generi d'arte: la street art e l'arte pubblica ufficiale, che esaminerò nella prossima sezione.

3. Street art e arte pubblica ufficiale come generi d'arte

A mio modo di vedere la street art e l'arte pubblica ufficiale sono due generi d'arte distinti di che appartengono alla stessa categoria dell'arte pubblica. Entrambi i generi d'arte condividono caratteristiche comuni. Come casi appartenenti alla super-categoria dell'arte dello spazio costruito, sia la street art sia l'arte pubblica ufficiale fanno entrambe uso, quando si considerano quelle risorse tecniche che sono costitutive dei loro profili del medium, dello spazio e di tecniche di manipolazione spaziale. Essendo incluse anche nella categoria dell'arte pubblica, sfruttano anche il discorso pubblico per produrre significato artistico. I valori che realizzano includono quelli che ho chiamato valore spaziale e dialogico. Questi punti in comune sono spesso causa d'errori di categorizzazione, come abbiamo visto parlando del progetto 'Recupero del classicismo' di Ravo Mattoni.

Come ho anticipato, ciò che distingue la street art dall'arte pubblica ufficiale è la sua relazione specifica con quello che chiamo l'ordine di visibilità della città. Questa nozione è simile a quel che Jacques Rancière indica con la «partizione del sensibile» (*le partàge du sensible*), che identifica – ra le altre cose – le norme sociali che regolano ciò che si può vedere, cioè la visibilità, negli spazi pubblici[24]. La street art ha una relazione particolare con queste norme: le sovverte, cioè le viola e rivela che sono contingenti. Da parte sua, l'arte pubblica ufficiale sostituisce quelle norme con altre norme o rafforza quelle esistenti. Permettetemi di spiegare in dettaglio in cosa consista questa distinzione.

3.1. Street art e sovversione

La street art sovverte l'ordine di visibilità della città in quanto trasgredisce le norme sociali che regolano usi e funzioni dello spazio urbano[25]. L'ordine di visibilità dominante favorisce in generale la comunicazione commerciale e quegli

[24] Rancière 2000.

[25] Baldini 2016b, 2016a, 2017, 2018, 2019, 2021; Baldini, Pietrucci 2017; Rivasi, Baldini 2017. Si vedano anche: Austin 2010; Bacharach 2018, 2015; Brighenti 2010; Keith 2005; Kindynis 2018; Irvine 2012; Iveson 2007.

ravo-mattoni_bozza2.indd 47 12/09/22 12:11

usi del paesaggio urbano che generano profitto. Ho chiamato quel complesso di norme «il modello commerciale della visibilità»[26] o semplicemente *modello commerciale*. Questo ha trasformato in merce di scambio gli usi degli spazi pubblici, ridotti così a transazioni economiche. In quanto «dono» creato utilizzando liberamente lo spazio urbano, la street art rifiuta la logica del profitto che guida le metropoli moderne e uno dei suoi fondamenti, cioè la proprietà privata[27].

Le trasgressioni che gli artisti di strada commettono nel creare le loro opere non mirano a stabilire un nuovo ordine di visibilità, perché le opere di street art sono in realtà puramente distruttive, nel modo in cui lo sono, ad esempio, le forme di resistenza carnevalesche[28]. Gli interventi carnevaleschi non offrono un'alternativa allo status quo: piuttosto, trasformano in qualcosa di strano ciò che è familiare attraverso l'uso di tattiche come l'appropriazione, l'ironia e la satira[29]. In tal modo, mostrano la mancanza di necessità degli ordini dominanti. Attraverso interventi effimeri, gli artisti di street art lasciano segni tangibili – sebbene profondamente instabili – che ci permettono di immaginare modi alternativi di intendere e praticare lo spazio urbano, che possono benissimo essere più spontanei e meno mercificati[30]. Chiamo 'sovversività' la capacità della street art di capovolgere il modello commerciale ed è proprio questo valore estetico-politico a essere quello che caratterizza in modo essenziale la street art come genere d'arte[31].

3.2. Arte pubblica ufficiale e cambiamento

Le cose vanno diversamente con l'arte pubblica ufficiale. Esempi di questa forma d'arte non sono forme di trasgressione nel modo in cui lo sono le opere di street art. Le opere d'arte pubblica ufficiale, credo, mirano a stabilire o rafforzare – piuttosto che sovvertire – un particolare ordine di visibilità, cioè quell'insieme di norme che regolano ciò che può essere visto negli spazi pubblici. Prendiamo ad esempio *Full Circle* (1992-93) di Suzanne Lacy[32]. Con questo lavoro, creato a Chicago, Lacy ha installato nella città durante la notte un centinaio di monumenti, ognuno dei quali celebra la vita di una donna originaria di quel luogo e che ha contribuito in modo significativo alla sua storia. Il suo gesto non si limitava a trasgredire quelle norme sociali che all'epoca consentivano l'assenza di rappresentazioni pubbliche

[26] Baldini 2021.

[27] Baldini 2018: 7, 2021. Si vedano anche Irvine 2012: 252. Per una discussione sul dono come oggetto trasgressivo nelle società capitaliste, di veda de Certeau 1984: 27.

[28] Pan 2014; Baldini 2015; Tunali 2018.

[29] Foucault 1981.

[30] Baldini 2015: 249–50; Baldini, Pietrucci 2017: 120.

[31] Discuto la sovversività come proprietà olistica sociale in Baldini 2018: 30-33.

[32] Per ulteriori dettagli si veda: http://www.suzannelacy.com/early-works/#/full-circle/. Si veda anche Borghini, Baldini, 2021.

ravo-mattoni_bozza2.indd 48 12/09/22 12:11

delle donne. Voleva cambiare lo status quo generando un ~~cambiamento~~ collettivo delle aspettative riguardo a ciò che può essere visto e celebrato negli spazi pubblici[33]. L'arte pubblica ufficiale non mostra semplicemente che le cose possono andare diversamente: *offre già una alternativa*.

Per comprendere la differenza tra street art e arte pubblica ufficiale, vorrei introdurre una distinzione tra trasgressori e trendsetter, ossia coloro che stabiliscono certe tendenze. Tale distinzione fa riferimento al lavoro di Cristina Bicchieri sulle norme sociali. Un trasgressore viola i tabù sociali per segnalare il disprezzo che prova verso «le norme della società in cui […] vive»[34]. Tuttavia, tale ribellione non ha lo scopo di stabilire un ordine alternativo, ma solo di segnalare il rifiuto dello status quo. I trendsetter, al contrario, mirano al cambiamento delle norme, cioè «prendono le distanze da una pratica stabilita»[35], che percepiscono come dannosa, e «hanno il desiderio di cambiare la pratica a beneficio del gruppo»[36].

Nella mia teoria, considero gli artisti di street art come trasgressori perché il loro rifiuto del modello commerciale segnala il loro disprezzo per quelle norme sociali. Il valore sovversivo delle loro azioni risiede nella loro capacità di mostrare la contingenza di tale ordine di visibilità e di aprire spazi per immaginare alternative. Tale obiettivo trasgressivo viene perseguito attraverso l'uso di tecniche carnevalesche, spesso illegali, e che caratterizzano in modo specifico il profilo del medium della street art. Con una frase, si potrebbe dire che la street art è l'arte della sovversione sociale.

Gli artisti pubblici ufficiali sono invece trendsetter: mirano a stabilire un nuovo ordine di visibilità. Il valore delle loro opere è proprio una conseguenza di tale capacità, che io chiamo *valore di tendenza*. Vale a dire, le installazioni d'opere d'arte pubblica ufficiale mirano a creare (o rafforzare) le norme sociali che regolano la visibilità, affermano perciò una visione specifica di come dovremmo usare gli spazi pubblici e quali dovrebbero essere le loro funzioni. E anche quando sono temporanee, come nel caso del *Full Circle* di Lacy, le opere d'arte pubblica ufficiale mirano ad avere un impatto duraturo sulla partizione del sensibile[37].

Full Circle non ha semplicemente messo in discussione l'ordine di visibilità a Chicago: voleva stabilirne uno nuovo. Per fare ciò, ha utilizzato strumenti diretti a sostituire (non semplicemente a mettere in discussione) le norme sociali che regolano gli spazi pubblici. I membri del pubblico hanno partecipato al processo creativo e Lacy ha implementato diverse tattiche di coinvolgimento

[33] Lo sforzo di Lacy ha aumentato la consapevolezza sulla mancanza di rappresentazioni delle donne negli spazi pubblici di Chicago. Per approfondire, si vedano le seguenti pagine web: http://www.idabwellsmonument.org/ e https://www.monumentalwomenproject.com/about-us/.

[34] Bicchieri 2017: 83.

[35] Ivi: 164.

[36] Ivi: 169.

[37] Per una discussione su temporalità e arte pubblica ufficiale, si veda Baldini 2019: 16-20.

ravo-mattoni_bozza2.indd 49 12/09/22 12:11

pubblico per garantire visibilità al contributo delle donne alla storia della città.[38] Tali strumenti sono risorse tecniche specifiche del profilo del medium dell'arte pubblica ufficiale. Per usare un altro slogan, l'arte pubblica ufficiale è l'arte del cambiamento sociale. Con queste ulteriori specificazioni in mente, possiamo completare il nostro schema (figura 4). Nella prossima sezione uso la tassonomia dell'arte pubblica appena sviluppata per discutere il progetto 'Recupero del classicismo' di Ravo.

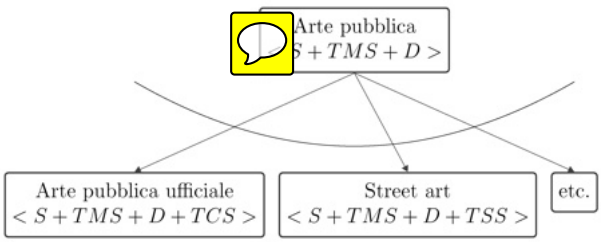


Figura 4. Una tassonomia dell'arte pubblica.
S (spazio), TMS (tecniche di manipolazione spaziale), D (dialogo), SCS (strumenti di cambiamento sociale) e TSS (tattiche di sovversione sociale) ono utilizzati per identificare i profili dei media rilevanti.

4. Il progetto 'Recupero del classicismo' di Ravo Mattoni come arte pubblica ufficiale

Considerando le opere del progetto 'Recupero del classicismo' di Ravo Mattoni è chiaro che il suo obiettivo consiste nel promuovere un ordine di visibilità. Il valore di tendenza che caratterizzano i suoi murales, assieme alla loro peculiare profilo del medium, li rendono quindi arte pubblica ufficiale anziché street art. I suoi murales non sono risposte sovversive che mettono in discussione lo status quo. Nel resto di questa sezione, discuto quelle risorse tecniche specifiche che Ravo Mattoni usa come strumenti per cambiare le norme sociali.

Iniziamo con l'uso da parte di Ravo Mattoni di un materiale in particolare: la vernice spray. Pur essendo una scelta che anche molti artisti di street art fanno, questo tipo di pigmento svolge una funzione molto diversa nel progetto 'Recupero del classicismo' e contribuisce a realizzare un valore diverso da quello della street art. Questo materiale è adoperato da Ravo Mattoni attraverso l'utilizzo di tecniche diverse da quelle usate dagli artisti di street art, per i quali le ~~tecniche~~ di verniciatura a spruzzo sono adattamenti tattici che gli consentono di compiere

[38] Baldini 2019: 13.

ravo-mattoni_bozza2.indd 50 12/09/22 12:11

azioni trasgressive[39]. Le bombolette aerosol si nascondono facilmente e sono molto efficaci per dipingere in breve tempo ampie superfici. Al contrario, l'uso tecnico della vernice spray da parte di Ravo Mattoni mira a catturare il suo pubblico e mostrare che l'arte tradizionale può essere anche contemporanea.

Nelle sue interviste, Ravo Mattoni sottolinea il significato dell'uso della vernice spray nel suo lavoro: è proprio stabilire un «ponte» tra l'arte tradizionale e quella contemporanea. A Ravo Mattoni non interessa nascondere le sue bombolette: quando lavora, tutti le possono vedere! La loro funzione è quella di cambiare invece la percezione che i membri del suo pubblico hanno generalmente dell'arte museale (figura 5). Piuttosto che cimeli di un passato lontano e poco conosciuto, dipinti come quelli di Caravaggio o Guido Reni possono parlare alla gente ed essere significativi – se non addirittura di tendenza – ancora oggi, grazie a questa tecnica moderna.



Figura 5. Andrea Ravo Mattoni tiene una lezione
durante la lavorazione di un'opera realizzata per le celebrazioni dei cinquecento anni
dalla morte di Leonardo da Vinci (Château d'Amboise, 2019).

La vernice spray non è, in questo senso, uno strumento per compiere un'azione sovversiva, ma piuttosto un modo per cambiare gli atteggiamenti che le persone comuni hanno nei confronti dell'arte museale. Questo a sua volta è strumentale per stabilire un ordine di visibilità che vede l'arte tradizionale non

[39] Per una discussione sulle tecniche di trasgressione degli street artis, si veda Iveson 2010.

ravo-mattoni_bozza2.indd 51 12/09/22 12:11

solo come accettabile, ma anche come costitutiva di come appaiono gli spazi pubblici. Chiamo quell'ordine di visibilità 'il sistema museale della visibilità', che vuole esaltare il ruolo dei musei nel quotidiano[40].

Nel suo progetto 'Recupero del classicismo', Ravo impiega anche altre tecniche che sono generalmente considerate strumenti efficaci per influenzare le aspettative sociali[41]. Tra quelle tecniche, gli interventi legali, le campagne mediatiche e la deliberazione occupano un ruolo centrale. A livello generale, queste caratteristiche sono distintive del profilo del medium dell'arte pubblica ufficiale e – è proprio quel che sostengo – di ciò che principalmente separa quel genere d'arte dalla street art. Gli artisti di street art sono interessati ai metodi per sconvolgere anziché modellare le aspettative sociali[42]. Vale la pena notare che l'efficacia di queste strategie di cambiamento sociale dipende in modo significativo dalla loro realizzazione in pubblico. Quando «altre persone stanno guardando o ascoltando il contenuto del messaggio»[43], gli individui sono più inclini a cambiare non solo le loro convinzioni personali, ma anche le loro aspettative sociali.

Gli interventi legali possono essere potenti strumenti per il cambiamento sociale e nel suo progetto 'Recupero del classicismo' Ravo ne sfrutta sicuramente le potenzialità. Tutti gli interventi che fanno parte di quel progetto vengono discussi approfonditamente e approvati dalle amministrazioni locali, che autorizzano la realizzazione di sue opere. Ravo basa il suo lavoro sul potenziale che le leggi hanno per facilitare il cambiamento delle norme sociali. La ricerca del cambiamento sociale è ciò che rende il progetto 'Recupero del classicismo' arte pubblica ufficiale anziché street art.

Va ricordato che, di per sé, gli interventi legislativi non provocano necessariamente cambiamenti nelle norme sociali. Le leggi diventano strumenti efficaci per il cambiamento sociale quando soddisfano molte condizioni aggiuntive. La distanza percepita dalle norme sociali effettive è forse l'indicatore più rilevante del successo di una legge che mira a modificare quelle aspettative[44]. Credo che l'approccio site-specific di Ravo riesca a convincere il pubblico della continuità che esiste tra le leggi che consentono il suo intervento e le norme sociali. Il contenuto ~~delle sue~~ opera è infatti selezionato, tra l'altro, in base al suo legame col territorio in cui viene realizzata[45]. La familiarità del pubblico con i dipinti

[40] https://www.laregione.ch/culture/arte/1312667/andrea-ravo-mattoni-un-classico-artista-di-strada.

[41] Bicchieri 2017: 143.

[42] Baldini 2016b: 189.

[43] Bicchieri 2017: 143.

[44] Stuntz 2000: 1872.

[45] https://www.laregione.ch/culture/arte/1312667/andrea-ravo-mattoni-un-classico-artista-di-strada.

ravo-mattoni_bozza2.indd 52 12/09/22 12:11

riprodotti fornisce circostanze ottimali al cambiamento delle norme. Per esempio, l'apparizione della *Natività* di Caravaggio in Sicilia, vicino al suo sito originale a Palermo (figura 6), non si discosta certamente troppo dalle aspettative sociali sulla visibilità che le persone del posto possono avere: quel murales non appare necessariamente come un elemento radicalmente estraneo. Questa continuità con la cultura visiva locale è la chiave per liberare il potere degli interventi legali come strumenti per il cambiamento sociale.



Figura 6. Michelangelo Merisi da Caravaggio,
Natività con i santi Lorenzo e Francesco d'Assisi, 1600,
olio su tela, 268×197 cm;
fonte: commons.wikimedia.org

ravo-mattoni_bozza2.indd 53 12/09/22 12:11

Anche le campagne mediatiche, «che possono includere mezzi di trasmissione come radio, film e televisione, giornali o opuscoli, cartelloni, internet e anche eventi pubblici»[46] sono importanti per il progetto 'Recupero del classicismo' di Ravo. Queste campagne dovrebbero essere concettualizzate principalmente come strumenti per il cambiamento delle norme e non come semplici strategie pubblicitarie (figura 7). Queste caratteristiche del suo lavoro sono spesso trascurate o ridotte a trovate pubblicitarie. Al contrario, sono convinto che si tratti – ancora una volta – di risorse tecniche che sono fondamentali per la realizzazione delle sue opere e del loro significato.



Figura 7. Andrea Ravo Mattoni durante una intervista per la Radiotelevisione svizzera (Château d'Amboise, 2019).

L'uso da parte di Ravo delle campagne mediatiche serve a cambiare le aspettative sociali che ~~i suoi pubblici~~ hanno rispetto alla natura degli spazi pubblici. Interviste, conferenze ~~pubbliche~~ e incontri quotidiani con i residenti sono l'occasione che l'artista ha per condividere le sue opinioni sul significato che i dipinti scelti hanno per le culture locali. Queste tecniche di coinvolgimento pubblico sono cruciali per creare una narrazione secondo la quale gli interventi di Ravo sono in continuità con ciò che il luogo già contiene. Come afferma esplicitamente Ravo, l'originalità del suo lavoro sta nel portare

[46] Bicchieri 2017: 147.

ravo-mattoni_bozza2.indd 54 12/09/22 12:11

in strada «la bellezza [dell'arte classica] che per anni ha vissuto solo all'interno di musei e gallerie»[47].

È a partire da queste idee che andrebbe anche interpretata la decisione di Ravo di dipingere nei momenti in cui in molti lo possono veder lavorare sulle pareti che ha scelto. Questo a sua volta gli permette di dialogare direttamente coi residenti del posto e di spiegare loro il dipinto, il suo significato originario e il suo legame col territorio. In quei momenti si vede realizzato – anche solo per un attimo e senza alcuna garanzia di successo a lungo termine – quello che ho chiamato il sistema museale della visibilità. Tale ordine consente a una certa concezione della bellezza di diventare una caratteristica prominente degli spazi pubblici e promuove determinati modi di utilizzare la città, modi che includono conversazioni dense di significato, apprezzamento estetico e interazione pubblica. Questi usi vanno ben al di là di ciò che il modello commerciale normalmente consente.

Le peculiari varietà d'interazione discorsiva che il progetto 'Recupero del classicismo' di Ravo facilita si collegano naturalmente coll'ultimo strumento di cambiamento sociale che voglio discutere: la deliberazione. Nella deliberazione collettiva, generalmente rendiamo espliciti «credenze, valori e le loro connessioni» con le norme sociali[48]. Quando si considera questo progetto, è importante sottolineare che Ravo sembra preferire un approccio dal basso, in direzione della deliberazione. Ad esempio, il suo sito web – in una versione non più disponibile online – includeva una pagina intitolata «Cosa puoi fare per il tuo territorio». Con quella pagina, Ravo e il suo team volevano fare appello ai cittadini per avviare quel processo deliberativo che può sfociare nella realizzazione di un'opera, strategia che è stata ribadita dall'artista anche nelle sue interviste più recenti[49].

Il ruolo centrale che le tecniche di cambiamento delle norme sociali giocano nella creazione di queste opere e nella costruzione dei loro significati, credo, offre ragioni convincenti a sostegno della tesi secondo cui il progetto 'Recupero del classicismo' di Ravo è arte pubblica ufficiale e non street art. Questo a sua volta ci permette di comprenderne meglio la natura e il valore: questi murales non sono atti trasgressivi, ma piuttosto tentano di creare un nuovo sistema di visibilità.

Conclusione

Il progetto 'Recupero del classicismo' di Ravo è street art? No, appartiene a un altro genere d'arte: l'arte pubblica ufficiale. L'arte pubblica ufficiale è l'arte del cambiamento sociale: grazie al loro valore di tendenza, le opere d'arte pub-

[47] https://www.travelonart.com/arte-contemporanea/andrea-ravo-mattoni-recupero-classicismo/.

[48] Bicchieri 2017: 156.

[49] https://www.youtube.com/watch?v=-gXSRKskbVY

ravo-mattoni_bozza2.indd 55 12/09/22 12:11

bliche ufficiali sono in grado di stabilire (o rafforzare) un ordine di visibilità. Gli ordini di visibilità sono insiemi di norme sociali che regolano le apparenze e gli usi degli spazi pubblici. La street art, al contrario, è l'arte della sovversione sociale, che mira a trasgredire piuttosto che sostituire (o rafforzare) le norme sociali che regolano la visibilità.

Bibliografia

Austin, J.
– 2010, *More to See than a Canvas in a White Cube: For an Art in the Streets*, "City" XIV, 1-2: 33-47.

Bacharach, S.
– 2015, *Street Art and Consent*, "The British Journal of Aesthetics", LV, 4: 481-95.
– 2018, *Finding Your Voice in the Streets: Street Art and Epistemic Injustice*, "The Monist", CI, 1: 31-43.

Baldini, A.L.
– 2014, *Public Art: A Critical Approach*, PhD Dissertation, Temple University Libraries.
– 2015, *An Urban Carnival on the City Walls: The Visual Representation of Financial Power in European Street Art*, "Journal of Visual Culture", XIV, 2: 246-52.
– 2016a, *Quand Les Murs de Béton Muets Se Transforment En Un Carnaval de Couleur. Le Street Art Comme Stratégie de Résistance Sociale Contre Le Modèle Commercial de La Visibilité*, "Cahiers de Narratologie. Analyse et Théorie Narratives", XXX.
– 2016b, *Street Art: A Reply to Riggle*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", LXXIV, 2: 187-91.
– 2017, *Beauty and the Behest: Distinguishing Legal Judgment and Aesthetic Judgment in the Context of 21st Century Street Art and Graffiti*, "Rivista di Estetica", LXV: 91-106.
– 2018, *A Philosophy Guide to Street Art and the Law*, Boston-Leiden, Brill.
– 2019a, *The Public-Art Publics: An Analysis of Some Structural Differences among Public-Art Spheres*, "Open Philosophy", II, 1: 10-21.
– 2019b, *Copyright Skepticism and Street Art*, in E. Bonadio (ed.), *Copyright in Street Art and Graffiti: A Country-by-Country Legal Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press.
– 2021, *Street Art tra Estetica e Legge*, Pisa, ETS.

Baldini, A., Pietrucci, P.
– 2017, *Knitting a Community Back Together: Spontaneous Public Art as Citizenship Engagement in Post-Earthquake L'Aquila*, in L. Musarò, L. Iannelli (eds) *Performative Citizenship. Public Art, Urban Design, and Political Participation*, Milan, Mimesis International.

Bicchieri, C.
– 2006, *The Grammar of Society: The Nature and Dynamics of Social Norms*, New York, Cambridge University Press.
– 2017, *Norms in the Wild: How to Diagnose, Measure, and Change Social Norms*, New York, Oxford University Press.

ravo-mattoni_bozza2.indd 56 12/09/22 12:11

Blair, C., Jeppeson, M.S., Pucci, E. Jr
– 1991, *Public Memorializing in Postmodernity: The Vietnam Veterans Memorial as Prototype*, "Quarterly Journal of Speech", LXXVII: 263-88.
Borghini, A., Baldini, A.L.
– 2021, *Cooking and Dining as Forms of Public Art*, "Food, Culture & Society": 1-18.
Brighenti, A.
– 2007, *Visibility A Category for the Social Sciences*, "Current Sociology", LV, 3: 323-42.
– 2010, *At the Wall: Graffiti Writers, Urban Territoriality, and the Public Domain*, "Space and Culture", XIII, 3: 315-32.
Certeau, M. de
– 1984, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
Certeau, M. de, Giard, L.
– 1998, *Culture in the Plural*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
Danto, A.C.
– 1998a, *The Vietnam Veterans Memorial*, in G.M. Horowitz, T. Huhn, S. Ostrow (eds), *The Wake of Art: Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste*, Amsterdam, G+B Arts International: 153-58.
– 1998b, *Tilted Art and Public Art*, in G.M. Horowitz, T. Huhn, S. Ostrow (eds), *The Wake of Art: Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste*, Amsterdam, G+B Arts International.
Deutsche, R.
– 1988, *Uneven Development: Public Art in New-York City*, "October", XLVII: 3-52.
Finkelpearl, T.
– 2001, *Dialogues in Public Art*, Cambridge (Mass.), The MIT Press.
Foucault, M.
– 1981, *Est-il donc important de penser ? (intervista con D. Éribon)*, "Libération", XV: 21.
Graham, G.
– 2006, *Can There Be Public Architecture?*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", LXIV, 2: 243-49.
Harvey, D.
– 2008, *The Right to the City*, "New Left Review", II, 53: 23-40.
Hein, H.S.
– 1996, *What Is Public Art?: Time, Place, and Meaning*", "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" LIV, 1: 1-7.
Irvine, M.
– 2012, *The Work on the Street: Street Art and Visual Culture*, in I. Heywood, B. Sandywell, M. Gardiner, G. Nadarajan, C.M. Soussloff (eds), *The Handbook of Visual Culture*, London, Berg.
Iveson, K.
– 2007, *Publics and the City*, Malden, MA-Oxford, UK, Blackwell Publishing.
– 2010, *The Wars on Graffiti and the New Military Urbanism*, "City", XIV, 1-2: 115-34.

ravo-mattoni_bozza2.indd 57 12/09/22 12:11

Keith, M.
– 2005, *After the Cosmopolitan? Multicultural Cities and the Future of Racism*, London; New York, Routledge.
Kester, G.
– 2004, *Conversation Pieces: Community + Communication* in *Modern Art*, Berkeley - Los Angeles (CA), University of California Press.
Kiki, C.
– 2017, *'The Seven Works of Mercy' by Caravaggio in Rome, Reproduced by Andrea Ravo Mattoni*, in *StreetArtNews* (blog). December 5, 2017; available online: https://streetartnews.net/2017/12/seven-works-mercy-caravaggio-rome–reproduced-andrea-ravo-mattoni.html.
Kindynis, T.
– 2018, *Bomb Alert: Graffiti Writing and Urban Space in London*, "The British Journal of Criminology", LVIII, 3: 511-528.
Knight, C.K.
– 2008, *Public Art: Theory, Practice and Populism*, Malden (MA), Blackwell.
Korza, P., Schaffer Bacon, B., Assaf, A.
– 2005, *Civic Dialogue, Arts & Culture: Findings from Animating Democracy*, Washington D.C., Americans for the Arts.
Kristeller, P. O.
– 1951, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I*, "Journal of the History of Ideas", XII, 4: 496-527.
Kuruvilla, G.
– 2017, *With Ravo, Caravaggio Stars in Street Art*, in *Abitare* (blog). January 2, 2017; available online: http://www.abitare.it/en/design-en/visual-design-en/2017/01/02/ravo-street–art-caravaggio/.
Lefebvre, H.
– 1991, *The Production of Space*, Oxford, UK and Malden (MA), Wiley & Sons.
Lefebvre, H., Kofman, E., Lebas, E.
– 1996, *Writings on Cities*, Cambridge (Mass.), Blackwell.
Lopes, D.M.
– 2009, *A Philosophy of Computer Art*, New York, Routledge.
– 2014, *Beyond Art*, Oxford, Oxford University Press.
Mitchell, W. J. T.
– 2005, *There Are No Visual Media*, "Journal of Visual Culture", IV, 2: 257-66.
Pan, L.
– 2014, *Who Is Occupying Wall and Street: Graffiti and Urban Spatial Politics in Contemporary China*, "Continuum", XXVIII, 1: 136-53.
Rancière, J.
– 2000, *La partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique Édition.
– 2004, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, London-New York, Continuum.
Rivasi, P., Baldini, A.
– 2017, *Un(Authorized)//Commissioned*, Rome, Whole Train Press.

ravo-mattoni_bozza2.indd 58 12/09/22 12:11

Senie, H.F.
– 2002, *The Tilted Arc Controversy: Dangerous Precedent?*, Ann Arbor (MI), University of Minnesota Press.
Stuntz, W. J.
– 2000, *Self-Defeating Crimes Symposium: The Legal Construction of Norms*, "Virginia Law Review", LXXXVI: 1871-1900.
Tunali, T.
– 2018, *The Art of Resistance: Carnival Aesthetics and the Gezi Street Protests*, "ASAP/Journal", III, 2: 377-99.

ravo-mattoni_bozza2.indd 59 12/09/22 12:11