



ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI VENEZIA

Corso di Diploma di Secondo Livello in Arti Visive
e Discipline dello Spettacolo

Indirizzo in Decorazione
proff. Gaetano Mainenti e Giulia Buono

Mali Culturali

Itinerari sconsigliati nella città contemporanea

Relatore
Riccardo Caldura

Candidato
Erika Volpicelli

Anno Accademico 2019-2020

"Nessuno si rende conto che invece quello che va difeso è proprio
questo anonimo, questo passato anonimo, questo passato senza nome"

Pier Paolo Pasolini

1. I "Beni culturali"



1.1 Introduzione: un approccio conservativo
..... pag. 9



1.2 Un necessario cambio di paradigma
..... pag. 23



1.3 Gli apparati culturali
..... pag. 31

2. I "Mali culturali"



2.1 Civiltà e Barbarie
..... pag. 41



2.2 Città e potere
..... pag. 45



2.3 La sovversione del quotidiano
..... pag. 53

"Mali culturali vuole essere in questo senso un primo stimolo per una riflessione che coinvolga questi attori dello spazio pubblico, una serie di pubblicazioni cartacee che inizino, tramite un processo di valorizzazione del patrimonio immateriale già presente, a fornire chiavi di lettura meno appiattite, più dialoganti, maggiormente articolate. Un prontuario d'accesso che ha l'ambizione di coinvolgere figure diverse nella lettura dello spazio urbano, indagando frammenti e linguaggi e strutturando modalità di emersione che traggano spunto dai movimenti d'avanguardia sia per metodo che per pratiche disvelative."

Conclusione

..... pag. 65

Bibliografia

..... pag. 75

Indice inserti

..... pag. 87

Capitolo 1:
I "Beni Culturali"

1.1.

Introduzione:

Un approccio conservativo

Per affrontare il complesso tema dei “Beni Culturali” nel nostro paese, sia riguardo la componente tecnico definitoria quanto quella percettiva, appare di interesse quanto affermato da **Dario Franceschini** (Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo) il 30 novembre del 2020 durante la conferenza *Il ruolo della culturale per lo sviluppo sostenibile* organizzata da **Fondazione Unipolis** (2020):

“Noi abbiamo acquisito con il tempo, la consapevolezza pigra, che occuparsi di cultura in Italia fosse sostanzialmente conservazione e tutela del patrimonio materiale e immateriale che ci hanno lasciato le generazioni venute prima di noi. Talmente vasto, talmente imponente, talmente unico, talmente importante che la tutela e la valorizzazione di quel patrimonio finiva per essere totalizzante. E nelle politiche, non degli enti locali, ma in particolare delle politiche nazionali e del mio ministero, tutto ciò che era fuori da tutela e conservazione del patrimonio storico non ha trovato spazio o ha trovato uno spazio assolutamente

marginale. Il contemporaneo, le industrie culturali e creative, [...] non a caso con la riforma del Ministero io ho creato una direzione generale che si chiama "Creatività contemporanea", che ha dentro arte contemporanea, architettura contemporanea, fotografia, industrie culturali creative, moda, design ... non esisteva e non è che non esistesse la direzione, non esisteva proprio nella ragione sociale del Ministero l'idea di occuparsi anche di questo. Come se esser stati grandi in passato rendesse quasi impossibile investire in presente. Mentre altri paesi privi del nostro patrimonio culturale hanno fatto diventare un settore di grande crescita economica e anche di attrattività turistica."

Per un addetto ai lavori queste dichiarazioni potrebbero sembrare almeno bizzarre, ma cerchiamo invece di capire come mai nel nostro paese sia ancora necessario specificare che anche le produzioni contemporanee sono degne di tutela quanto quelle del passato.

Innanzitutto soffermiamoci ad analizzare la definizione di beni culturali data all'art.10 del D. Lgs 22 gennaio 2004, n. 42 (Gazzetta Ufficiale, 2004, p.14).

I beni culturali sono:

"[...] le cose immobili e mobili appartenenti allo Stato, alle regioni, agli altri enti pubblici territoriali, nonche' ad ogni altro ente ed istituto pubblico e a persone giuridiche private senza fine di lucro, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico."

Effettivamente così articolata questa definizione copre innumerevoli forme di tutela, risultando includente sia delle manifestazioni della cultura popolare che dell'arte contemporanea, aree culturali che invece, come già sottolineato da Franceschini, attualmente non vengono percepite dai più come tasselli del complesso sistema dei "beni culturali". Realisticamente il gap tra una definizione tecnica

e la sua percezione sociale sembra molto ampio, la percezione “archeologica” (o passista come direbbe Marinetti) del bene culturale comprime alquanto la molteplicità ben descritta dalla definizione ministeriale, lasciando intravvedere la presenza di resistenze profonde quanto difficili da sradicare. Si tratta di un dibattito noto, ovvero quello del conflitto perenne tra i sostenitori dell’arte antica (accensione che ad un certo punto venne utilizzata per comprendere l’insieme di tutte le forme di produzione culturale antecedenti al moderno) ed i sostenitori dell’arte moderna e contemporanea. Nella storia culturale del nostro paese i concetti di “antico” e di “moderno” sono già stati oggetto di una traslazione nel tempo che oggi ci può essere di aiuto per affrontare questa analisi. Di fatto, già nel XVIII secolo il termine “antico” veniva utilizzato per riconoscere il periodo greco-romano, mentre invece il termine “moderno” veniva associato al periodo rinascimentale. (Settis 2004) Forse a motivo della diffusa presenza di beni antichi sul nostro territorio, incarnati nelle strutture stesse delle nostre città

d’arte, quei centri storici che talvolta ci vengono consegnati congelati nel tempo, la percezione di ciò che va protetto come patrimonio comune, nazionale, ne risulta alterata. Nell’epoca della globalizzazione, questi patrimoni che da un lato ci tengono ancorati alla nostra sempre più sbiadita identità storico-collettiva, dall’altro potrebbero costituire anche un limite immaginifico, un freno alle percezioni di esigenze di rinnovamento sociale e di sperimentazione culturale di cui una città ed i suoi abitanti necessitano. Un limite alla creatività sullo spazio pubblico che forse il nostro passato remoto non aveva, basti pensare a quanto fossero floride nella cultura greca le libertà politico-sociali di cui un cittadino greco godeva nella polis. La libertà costituiva un elemento che agevolava l’esplorazione delle arti, considerate un punto di equilibrio per l’intera società greca. (*ibid.*) Ma da cosa ha origine questa attrazione, a tratti ossessiva, per l’esplorazione di cristallizzazioni storiche? **Salvatore Settis** (2004), nel suo *Il futuro del classico*, analizza questo fenomeno che pare essersi affermato

solamente in territorio europeo. Nel suo studio fa risalire questa scarsa “profondità di campo” al **trauma culturale** derivante dal crollo di quello che fu un **impero** tra i più longevi ed estesi, quello **romano**. Il gusto greco a cui si rifacevano i romani, venne infatti saldamente definito “classico” solamente a partire dal XIX secolo, e si ripresentò con una forte *cadenza ciclica* in tutta la storia culturale europea che, forse anche grazie alla vasta presenza di rovine, ne permise la perenne riscoperta e reinterpretazione in forme sempre differenti. Le **rovine** infatti, come sostiene il filologo classico **Ernst Howald** (1948, citato in Settimi 2004), ci pongono di fronte a due polarità opposte tra loro: l'**assenza** del passato (che non tornerà) e la **presenza** della cultura da cui la nostra civiltà stessa deriva. Da questa “assenza-presente” derivebbe una lettura sostanzialmente nostalgica del passato che condiziona il presente. Gli stilemi stessi d'un passato remoto, trasmessi da antichi manufatti, sarebbero giunti fino a noi tramite un gioco di rimandi culturali, in una sorta di “telefono senza fili” fatto di

narrazioni via via allontanatesi da ogni vitalità originaria, trasformandoci in involontari testimoni perpetui di un **modello totalizzante** e perciò indiscutibile, che ci impedisce di leggere la nostra **cultura come un prodotto dato da diversità, incroci e contrasti**. Di questa lettura irregimentata della storia culturale di un popolo si sono ampiamente serviti i **totalitarismi** nel Novecento, costituendo le loro fondamenta culturali sull'idea che una forte identità nazionale e le relative simbologie aumentino di per sé la tenuta statuale, ostacolando di conseguenza tutte quelle articolazioni culturali che si allontanavano dal canone. Tutto ciò permise di fatto la nascita di nuove forme di **omologazione** in grado di marginalizzare o relegare alle sole élites le ipotesi di multiculturalismo o complessità. (Arselle, 1999 in Boniburini & Salzano, s.d.) Il filosofo **Claude Lévi-Strauss** (1956, citato in Settimi, 2004) interpretò il ripresentarsi del classico nel Rinascimento come una sorta di “prima forma di etnologia” a sostegno del fatto che “nessuna civiltà può pensare se stessa se non dispone di altre società che

servano da termine di comparazione". E così anche **Settis** (2004), che propone di leggere finalmente il "classico" come una "piattaforma" dalla quale far continuamente partire una ricerca che valichi i confini di una "morta eredità che ci appartiene senza nostro merito" ma piuttosto "come qualcosa di profondamente sorprendente ed estraneo, da riconquistare ogni giorno, come un potente stimolo a intendere il 'diverso'". Così si esprimeva anche il celebre designer italiano **Bruno Munari** (1977, p.37), affermando che:

"La cultura popolare è un continuo manifestarsi di fantasia, di creatività e di invenzioni. I valori oggettivi di queste attività vengono accumulati in quello che si chiama tradizione, tecnica artistica o come si vuole. E, di continuo, questi valori vengono verificati da altri atti di fantasia e di creatività, e quindi sostituiti quando si dimostrano superati. Così la tradizione è la somma in continua mutazione dei valori oggettivi utili alla gente. Ripetere pedestremente un valore, senza fantasia, vuol dire non continuare la tradizione ma

fermarla, farla morire. La tradizione è la somma dei valori oggettivi della collettività e la collettività deve continuamente rinnovarsi se non vuol deperire."

Figlie delle rigidità interpretative dominanti nel novecento sono le prime importanti sistematizzazioni disciplinari della **conservazione e della tutela dei beni culturali**, a cui però, prendendo in analisi le considerazioni fatte finora, urge oggi un'importante riforma narrativa e sociale che le aggiorni nella percezione diffusa e comprenda, agevoli e tuteli il patrimonio culturale forse più fertile e importante tra tutti: quello dato dalla **diversità stessa delle espressioni culturali**. Per farlo, occorre, come diremo in seguito, che nella città siano presenti **spazi riconnotabili** nei quali queste espressioni possano incontrarsi e dialogare tra loro liberamente. **Ma quali possono essere i luoghi dedicati a questo scopo?** Per rispondere a questa domanda partiamo dal presupposto che uno spazio sociale "costruito" non è mai neutrale, in quanto ogni

sua forma che appaia adibita a determinate funzioni, ne escludendone implicitamente altre, influendo di conseguenza sulla formazione delle soggettività che lo attraversano. (Boniburini & Salzano, s.d.) Una lettura di questo fenomeno l'ha data l'eccentrico **Hackim Bey**, con il concetto di *Temporary Autonome Zone* (2007, p.8), affrontato nell'omonimo testo del 1995: "un luogo liberato, dove la verticalità del potere viene sostituita spontaneamente con reti orizzontali di rapporti. Capace di scomparire e riapparire in altri luoghi non appena il sistema dello Spettacolo risulterà essersi intromesso." Secondo la visione di Bey, solo nell'**indeterminatezza** di queste apparizioni possiamo scorgere l'**autentico patrimonio culturale** della società che produce e vive gli spazi quotidianamente, mettendo in campo le proprie capacità creative, di adattamento e di pensiero. Ma torniamo al quesito iniziale e facciamo ora un salto all'indietro al **1968**, anno in cui, con il **D.M. 2 aprile 1968, n. 1444** (G. U. 1968, p.25) venivano impressi nero su calce limiti e regole in materia urbanistica. Tra le norme, tuttora in vigore, era

indicata la necessaria presenza di **18m²/abitante di spazi pubblici destinati alle attività collettive**. Assistiamo quindi, da parte delle istituzioni, a quello che fu un primo sostanziale riconoscimento di una esigenza di spazi culturali e sociali, di luoghi della differenza, che sfuggano ad una definizione unitaria ma che, (come emerso nei seminari dedicati al tema *Fare spazio alle attività culturali organizzati da Eddyburg*), rispettino alcune caratteristiche chiave: **la flessibilità, la distribuzione, una minore connotazione simbolica, una presenza di spazi non ancora progettati o vincolati.** (Boniburini & Salvano, s.d.)

Oggi in Italia, così come in molte altre città europee, a causa della perdurante e ciclica recessione delle ultime decadi, l'erogazione di fondi culturali è stata drasticamente ridotta, lasciando spesso sprovvisti di mezzi i Comuni e forzando di conseguenza i cittadini e i gruppi organizzati a trovare forme originali di contrasto e riappropriazione dello spazio pubblico sempre più privatizzato. (Patti & Polyak, s.d.) Un esempio emblematico di questa

dinamica è stato senz'altro quello di **Isola art Center**. Il quartiere Isola, divenne oggetto di un ambizioso progetto di rigenerazione auto-gestita da abitanti e artisti che prese casa nell'ex fabbrica denominata la "Stecca" e nella sua immensa area verde. Questo esperimento che costituiva forse la più importante oasi di partecipazione nella metropoli milanese durò per ben quindici anni, grazie anche alla fondamentale presenza dell'artista e attivista **Bert Theis**. Nel 2007 gli ultimi artigiani, abitanti ed artisti vennero infine sfrattati, e sulle macerie della stecca demolita venne dato seguito al progetto di Boeri finanziato dalla società d'investimento immobiliare Hines: una sorta di eco-gentrification composta da uffici e abitazioni di lusso con al centro le due celebri torri alberate. Evidentemente per una valorizzazione sostanziale di esperienze come queste serve un cambio di prospettiva, uno sguardo ai rapporti di potere sullo spazio pubblico, ed un necessario cambio di paradigma sui Beni Culturali. Proveremo ad approntare questa indagine nei capitoli successivi di questo lavoro.

1.2 Un necessario cambio di paradigma

Non deve stupirci che nel **1899**, l'archeologo tedesco **August Mao** si esprimesse così a proposito dei graffiti ritrovati a Pompei:

"si sono rivelati meno utili per la nostra conoscenza di Pompei di quanto si sarebbe potuto immaginare. Le persone con cui avremmo desiderato ardentemente metterci in contatto, le donne e gli uomini istruiti della città antica, non erano soliti incidere i loro nomi sullo stucco o affidare le loro riflessioni alla nuda superficie di un muro." (Benefiel 2010, p.59)

La sottovalutazione della rilevanza storica e antropologica del pensiero dell'uomo comune, tracciato sulle pareti di quei manufatti, appare nelle parole di Mao in tutta la sua incredibile crudezza. La Storia stessa doveva apparire all'illustre archeologo una faccenda di corte.

I graffiti di cui ci racconta August Mao erano probabilmente diffusi in tutte le città romane e non sono pervenuti fino a noi in gran numero

semplicemente perché venivano realizzati per lo più sugli stucchi delle superfici abitative ovviamente poi vinti dal tempo. (Standage, 2015)

Il potenziale di questi graffiti, inizialmente sottovalutato o ignorato dagli storici, mosse invece l'interesse dall'archeologo e epigrafista italiano **Matteo Della Corte**, che attraverso gli studi sui graffiti pompeiani fu in grado di ripopolare la città dei suoi abitanti. Il suo lavoro culminò nel pur criticatissimo *Case ed Abitanti a Pompei*, pubblicato nel **1965**. (Benefiel, 2010) Tra questi due momenti storici fu necessario un importante cambio di focale affinchè fossero correttamente rivalutate le potenzialità di queste tracce *memetiche* e della possibilità loro intrinseca di fornirci dettagli inediti ed essenziali per leggere la Storia. Questa rinnovata sensibilità avvenne in molte discipline, molto lentamente e solo a partire dagli inizi del Novecento. Questa nuova attenzione alla cultura popolare cominciò infatti, seppur a bassa voce, solo a partire dal **1930** e grazie a **Marc Bloch** e **Lucien Febvre** che introdussero

nello studio della storia altre discipline come la geografia e la sociologia. I due studiosi affiancarono in questo modo alla centralità delle "grandi narrazioni" quelle storie minori che costituivano e costruiscono le fondamenta stesse di ciò che oggi chiamiamo complessivamente conoscenza. (*Storiografia in Treccani*, s.d.) Questo importante cambio di prospettiva cominciò ad affermarsi negli stessi anni in Italia a partire dalle ricerche dell'etnologo napoletano **Ernesto De Martino**, che tentò di avviare una "storiografia delle società inferiori", uno strumento a sua detta necessario per una reale indagine sulla stessa civiltà contemporanea. La modernità per De Martino è pesantemente condizionata delle tracce stesse delle forme tradizionali che sopravvivono nella cultura popolare. A lui si devono un'interpretazione storicista delle manifestazioni religiose e alcune innovative ricerche nel Meridione basate sull'osservazione *partecipante* e sul lavoro di équipes interdisciplinari costituite da psichiatri, psicologi, antropologi, etnomusicologi, fotografi e dottori. Nel campo storico questo cambio di

paradigma venne introdotto invece dal lavoro di alcuni ricercatori italiani tra i quali **Carlo Ginzburg**, che tracciò negli anni settanta il campo di azione di quella che fu chiamata *microstoria*, un filone di studio che si focalizzò sulla ricerca e sul valore delle culture regionali e locali. Senz'altro contribuirono alla pur parziale fortuna di queste discipline nell'ambito accademico sia il fervido clima di attivismo culturale e politico di quegli anni, sia le essenziali *Osservazioni sul folclore* di **Antonio Gramsci**, tratte dai suoi *Quaderni dal carcere*. Il valore dell'opera, inserita nel più generale lavoro di Gramsci sulla cultura italiana, contribuì in modo determinante a rivoluzionare la prospettiva degli studi antropologici italiani e europei (*Etnologia* in Treccani, s.d.).

Nella temperie culturale degli anni sessanta e settanta trovarono ampia diffusione anche le celebri riflessioni di **Pier Paolo Pasolini** sulla necessità di dedicare attenzione anche alle opere degli ignoti, di contrastare il riassorbimento della cultura popolare

vittima dell'omologazione tramite la narrazione delle storie minori e dell'Italia contadina. Nel corto *La forma della città* diretto da **Paolo Brunatto** (1974), Pasolini si espresse così a proposito della città di Orte:

"Esattamente come si deve difendere il patrimonio della poesia popolare, anonima, come una poesia d'autore, una poesia di Petrarca, di Dante, ecc. ecc. E così il punto che porta a questa strada, all'antica porta della città di Orte, anche questa non è quasi nulla, vedi, son delle mura semplici, dei bastioni, dal colore così, grigio, che in realtà nessuno si batterebbe con vigore, con rabbia per difendere questa cosa. E così io ho scelto invece di difendere questo. Quando dico che ho scelto come oggetto di questa trasmissione la forma di una città, la struttura di una città, il profilo di una città, ... voglio proprio dire questo, voglio difendere qualcosa che non è sanzionato, che non è codificato, che nessuno difende, che è opera -diciamo così- del popolo, dell'intera storia del popolo di una città,

di un'infinità di uomini senza nome, che però hanno lavorato all'interno di un'epoca che però poi ha prodotto i frutti più estremi, più assoluti nelle opere d'arte d'autore. Ed è questo che non è sentito, perché chiunque, con chiunque tu parli è immediatamente d'accordo con te nel dover difendere l'opera d'arte di un autore, un monumento, una chiesa, la facciata della chiesa, un campanile, un ponte, un rudere il cui valore storico ormai è assodato. Nessuno si rende conto che invece quello che va difeso è proprio questo anonimo, questo passato anonimo, questo passato senza nome, questo passato popolare."

Una storia, quella di Orte, molto simile a quella narrata anche da **Jacques Tati** (1958) nel film *Mon Oncle*, in cui una città radicata e narrante viene soppiantata da un mondo meccanico ed omologato, senza che nessuno riesca a notare la ricchezza, la biodiversità culturale che si smarriva in questo processo.

Oggi potremmo affermare che questo cambio di

paradigma, che eleva le pratiche spontanee e diffuse dell'uomo qualunque ad oggetti di interesse, non sia stato ancora completamente assimilato dallo *Zeitgeist* della nostra epoca. D'altronde, come ci lascia intuire l'antropologo, linguista, storico francese **Michel De Certeau** (1980, p. 58) all'inizio del suo celebre saggio pubblicato nel 1980, *L'invenzione del quotidiano*, sussistono sempre "differenze sociali, economiche, storiche, fra chi ricorre a queste astuzie e chi le analizza. E non è un caso se tutta la loro cultura si elabora nei termini di rapporti conflittuali o competitivi fra i più forti e meno forti, senza che alcuno spazio, leggendario o rituale, possa interporsi assicurando una neutralità". Probabilmente, sprovvisti di strumenti culturali per valorizzare tali ricchezze invisibili, gli individui-spettatori tendono a mettere ancora alla gogna tutto ciò che viene considerato eretico. Siamo ancora, in buona sostanza, incapaci di far convivere le molteplicità che caratterizzano le nostre culture popolari, ivi comprese quelle che sono il frutto di migrazioni e mescolanze tra differenti culture.

1.3 Gli apparati culturali

Anche il versante istituzionale si è dimostrato per molti anni incapace di recepire una diversa lettura delle microstorie, dell'espressività popolare, dei manufatti minori. Ricostruendo questa storia della conoscenza e dell'indagine sulle produzioni culturali del nostro tempo verrebbe spontaneo chiedersi se ad oggi sia stato fatto abbastanza per la tutela dei *beni immateriali*:

Solo nel **2003**, ovvero nella sua trentaduesima sessione, l'**UNESCO** (2003, p.1) -organizzazione delle Nazioni Unite per l'educazione, la scienza e la cultura- stipulò una convenzione che poneva agli Stati contraenti l'obbligo di considerare "l'importanza del patrimonio immateriale in quanto fattore principale delle diversità culturale" partendo dalla constatazione che i processi di globalizzazione e di trasformazione sociale fossero capaci non solo di creare dialogo tra le comunità, ma anche di far emergere gravi fenomeni di intolleranza nei confronti della diversità. Con l'obiettivo di tutelare questo patrimonio, vennero di conseguenza emanate nuove disposizioni che andarono ad

arricchire gli strumenti legislativi già in vigore dal 1972 nell'ambito della tutela del patrimonio materiale. (Unesco, 1972)

Nonostante il concetto di **patrimonio immateriale** abbia radici ben precedenti (e come abbiamo visto anche autoctone in Italia) e la presenza della convenzione UNESCO sia stata introiettata nel *Codice dei beni culturali e del paesaggio* (G.U., 2004), a tutt'oggi il nostro paese non presta attenzione alcuna ai beni immateriali che non abbiano una qualche capacità di sostanziarsi in "cose". Siamo ancora condizionati dalla definizione di "bene culturale" data dalla **Commissione Franceschini** (1967): "tutto ciò che costituisce testimonianza materiale avente valore di civiltà". La suddetta commissione, istituita nel 1964 al fine di compiere un'indagine sullo stato dei beni culturali in Italia, emanò 84 dichiarazioni nelle quali denunciò lo stato di degrado e di abbandono del solo patrimonio materiale, dimostrandosi ancorata ad un'idea prettamente oggettuale dello stesso. Il timore di estendere troppo la

definizione derivava in fondo dalla necessità di rimarcare un'estranchezza al *panculturalismo*, disciplina antropologica che avrebbe esteso la tutela culturale all'intera vita sociale del paese. (Gualdani, 2019)

Tuttavia, nonostante sia presente una chiara propensione per la tutela dei soli beni tangibili, i beni immateriali non sono stati completamente rimossi da forme di tutela, e risultano relegati a delle categorie "extra codice", categorie che continuano comunque ad applicare loro una tutela **statico conservativa** tradizionale, assolutamente non efficace per questi beni che necessiterebbero di norme specifiche non implementate. Le produzioni immateriali di un'epoca necessitano infatti di una forma di **tutela "dinamica"**, la cui valorizzazione e promozione risultano essenziali quanto la loro individuazione, capacità di catalogazione e modalità non ordinaria di inventariazione. Nel 2017 a questo proposito sono state presentati alla Camera dei Deputati due disegni di legge (*Disposizioni concernenti la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, e Disposizioni per la promozione e la valorizzazione delle manifestazioni, delle*

rievacazioni e dei giochi storici) (*ibid.*), ma attualmente pare non esserci nessun progresso riguardo la loro calendarizzazione e approvazione. Tuttavia il **23 settembre 2020** la **Camera dei Deputati** ha approvato la ratifica della *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società*, meglio conosciuta anche come **Trattato di Faro**. Secondo quest'ultimo "il diritto all'eredità culturale è inerente al diritto a partecipare alla vita culturale", così come definito nella *Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo* e che la "conservazione dell'eredità culturale, ed il suo uso sostenibile, hanno come obiettivo lo sviluppo umano e la qualità della vita." (*Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società*, 1998 citato in Maida, 2020) Potrebbe quest'ultimo passo rappresentare l'inizio di un percorso concreto in questa direzione? Per il momento, sotto la spinta della fase e di una perenne situazione di instabilità politica non si intravedono risposte in questa direzione.

Capitolo 2:
I "Mali Culturali"

2.1 Civiltà e Barbarie

Spesso nelle legislazioni riguardanti i beni culturali viene citata la parola "civiltà". (*Civiltà* in Treccani, s.d.). Può apparire curiosa l'ambivalenza che la definizione di civiltà non risolve:

- sotto l'aspetto storico etnologico il termine si riferisce alle forme con cui si manifesta la vita materiale, sociale e spirituale d'un popolo, criterio prettamente avalutativo;
- nell'uso più comune del termine "civiltà" è sinonimo di progresso, in aperta opposizione a barbarie.

È evidente quindi, sulla base delle fonti analizzate negli scorsi capitoli, che la lettura dominante della civiltà sia oggi quella della negazione della barbarie, lasciando trasparire una valutatività che tradisce la presenza di un contesto culturale fortemente condizionato da **modelli di lettura omologati**, prestabiliti, a cui si conforma anche una parte della produzione culturale, producendo segni e linguaggi socialmente accettati,

"civili" in opposizione a segni e linguaggi "barbari", socialmente rifiutati. Fa emergere questa **ambivalenza** ad esempio il giovane archeologo **Michael Press** (2019) nell'articolo *The Clandestine Cultural Knowledge of Ancient Graffiti*, scritto per il celebre e irriverente magazine indipendente newyorkese *Hyperallergic*. L'articolo tenta una risposta originale alla domanda: **come mai gli studiosi amano i graffiti antichi e definiscono quelli odierni atti di inciviltà?** La sua analisi (che non ha di certo l'intenzione di incoraggiare nuovi atti volti a delegittimare intenzionalmente il patrimonio culturale antico) pone alla nostra attenzione i risultati epistemologici di un punto di vista originale: quante informazioni essenziali per leggere il nostro passato sarebbero andate perdute se uno o due secoli fa il fenomeno sociale dei graffiti fosse stato fortemente osteggiato? Forse non è un caso, si chiede Press, che fino XIX secolo non esistesse un equivalente lessicale del termine *graffito*. Non è un caso che l'esigenza nominalistica sia nata proprio nell'epoca nella quale, come scrisse lo storico **David Lowenthal**

(s.d., citato in Press, 2019), il passato si è trasformato in un "paese straniero", in un qualcosa di molto lontano e (considerato) più vitale del presente, tanto da doverne tutelare l'irripetibilità a tutti i costi. Coincide quindi con questo **nuovo approccio conservatore** la lettura prevalentemente vandalica che domina la visione generale del fenomeno. Guardando al passato, emerge quanto questa lettura negativa sia effettivamente recente, quanto i graffiti nel passato non fossero circondati da una smania di rimozione, e a testimoniarlo non sono solo gli esempi già citati di Pompei. Studiosi come **Juliet Fleming** (s.d., citato in Press, 2019) hanno dimostrato che i graffiti erano forse la forma più comune di scrittura nell'Inghilterra moderna ed erano sostanzialmente tollerati come parte dell'arredo urbano spontaneo. Gran parte di queste iscrizioni erano addirittura legate a pratiche di devozione, esistevano nelle antiche sinagoghe quanto nelle chiese europee medievali, sopravvivendo come ritualità codificate se pensiamo ad esempio al Muro Occidentale di Gerusalemme in cui le scritte risalgono solo ad un secolo fa. Press porta

alla nostra attenzione una sua riflessione che faccio mia: probabilmente "la conservazione non dovrebbe essere il più importante se non l'unico valore nei siti e monumenti storici". I graffiti anzi denotano, a suo parere, un profondo cambiamento nel modo di approcciarsi al proprio passato culturale.

Molti autori si sono soffermati a riflettere sui luoghi comuni che hanno condizionato la lettura del fenomeno dei graffiti pubblici attraverso i secoli. Uno di questi è l'artista e fotografo modenese **Franco Vaccari**, che intuendo il valore documentale di graffiti, scritte ed immagini murali, tentò di salvarli dalla loro distruzione attraverso un lavoro di catalogazione fotografica di natura quasi archeologica. Il frutto di questa indagine lo ritroviamo in *Le tracce*, un racconto visivo edito nel 1966. A questo libro dedicò uno splendido testo introduttivo uno dei protagonisti più influenti della poesia d'avanguardia del Novecento: **Antonio Spatola** (1966). Spatola, che della poesia tradizionale aveva fatto un fatto artistico "totale", cominciando ad

affrontare la parola in modo visuale, ebbe modo di riconoscersi con la visione di Vaccari che definiva i graffiti una sorta di "**poesia trovata**", una espressione autentica di spontanea creatività popolare in netta opposizione con l'immaginario "pop" definito e colonizzato dai mass-media. A tal proposito, ci spiega Spatola nell'introduzione citata, Vaccari è **interessato alla modalità operativa piuttosto che ai risultati** spesso modesti di queste azioni, viste come gesti inconsci di liberazione sociale, di resistenza nei confronti della pervasività della "civiltà delle immagini", una civiltà che si appropria -colonizzandoli- degli stimoli naturali degli esseri umani a scopi commerciali o di persuasione. Il poeta, quindi, muovendosi lungo una direttrice quasi ossimorica, arrivò a definire **l'istinto di chi usa scrivere sui muri "conservativo"**, ovvero tutelante le forme di espressione svincolate dalla regolamentazione sociale.

2.2

Città e potere

Un altro artista che volse il suo sguardo alle produzioni spontanee del contesto urbano fu senz'altro il veneziano **Guido Sartorelli** (2004, p. 40) secondo il quale la città nel suo complesso è "il ritratto della società che l'ha prodotta". Per leggerne i tratti, Sartorelli utilizzò un metodo di analisi non molto distante da quello del fotografo modenese Vaccari: un continuo lavoro archivistico, di fotografia, di riordino e restituzione del materiale, basato sull'attento studio della città e quindi della sua topografia, attento sia alle forme della sua architettura, che ai suoi "*segni urbani*", quell'insieme di "*microforme*" installate sul territorio della città per regolarne la vita di relazione (segnaletica, cabine, pubblicità, lampioni, ecc.), o spontaneamente depositate come tracce di vita vissuta dalla comunità ivi residente (scritte, manifesti, graffiti, rifiuti, ecc.)

In *Per amore e per pretesto*, una raccolta di testi scritti dall'artista tra il 1968 e il 2004, Sartorelli (2004, p.42) si espresse così:

"Dunque la città è un complesso sistema visivo che trascrivendo la storia in grandi forme architettoniche e la cronaca in una grande rete di minuti 'segni urbani' ci restituisce in cifra il nostro stesso ritratto e ci indirizza in modo sottile e duraturo verso comportamenti prestabiliti dalle forze in essa prevalenti."

Ma Sartorelli non fu l'unico a porre in rilievo quanto il paesaggio urbano, le sue decorazioni, i suoi tratti, siano anche delle rappresentazioni di una civiltà permeata di monumentalismo e di rapporti di forza, di rapporti di potere. Le "forze prevalenti" evidenziate da Sartorelli esercitano una quotidiana colonizzazione degli immaginari e naturalmente resistono ai tentativi di riconnotazione simbolica del tessuto urbano. Una contrapposizione tra simbologie antiche e contemporanee convive nel tessuto urbano in uno scenario nel quale armonia e conflitto spesso si intrecciano, marcano confini, tracciano invisibili barriere di appartenenza. Si pensi ad esempio all'iconoclastia delle rivoluzioni e

per converso all'estrema repressione delle forme spontanee dell'espressività popolare portate avanti dai regimi totalitari. E' in queste evidenze, in queste accelerazioni della storia, che si mostra in tutto il suo dispiegarsi quanto la colonizzazione simbolica del tessuto urbano sia ritenuta da tutti gli attori determinante, di quanto la forma e i contenuti dei muri delle città sia fondante rapporti di potere, cambi di regime. La demolizione della Bastiglia o la rimozione dei fasci littori dalle facciate dei palazzi dopo il 25 aprile del 1945 non rappresentarono solo l'eliminazione di simboli, riportarono in un terreno di neutralità il tessuto urbano stesso, prepararono la tela a nuovi contenuti. Si pensi in questo contesto al celebre *Decreto n°1 sulla democratizzazione delle arti* (*Letteratura di steccato e pittura di piazza*) dichiarazione approvata da un gruppo di **futuristi russi**, composto da **Vladimir Vladimirovič Majakovskij** (1958, p. 756), **Vasilij Vasil'evic Kamenskij**, **Davyd Davydovyc Burljuk**:

"Compagni e cittadini, noi, capi del futurismo russo, arte rivoluzionaria della gioventù, dichiariamo:

1. Da oggi, con la distruzione del regno zarista, è soppressa la presenza dell'arte nei depositi, ripostigli del genio umano, nei palazzi, nelle gallerie, nei saloni, nelle biblioteche, nei teatri.

2. In nome della grande avanzata dell'egualanza di tutti di fronte alla cultura, la Libera Parola della personalità creatrice sia scritta sugli angoli delle case, agli incroci degli steccati, dei tetti, delle vie delle nostre città e dei nostri paesi, sulle schiene delle auto, delle carrozze, dei tram e sui vestiti di ogni cittadino.

3. Come radiosiarcobaleni, si distendano da un edificio ad un altro, nelle vie delle piazze, quadri (colori) che rallegrino e nobilitino l'occhio (il gusto) del passante.

Pittori e scrittori prendano subito i colori e i pennelli della loro arte per dare una nuova luce, per dipingere tutti i fianchi, le fronti, i petti delle città, delle stazioni

e della moltitudine di vagoni eternamente in corsa.

Da oggi in poi ogni cittadino, passando per la via, possa godere a ogni istante della profondità di pensiero dei suoi grandi contemporanei, possa contemplare ormai la variopinta vivezza di una bella gioia, ascoltare ovunque musica - le melodie, il rumore, il fracasso - di eccellenti compositori.

Le viene la festa dell'arte per tutti.

E se il nostro decreto sarà attuato, ciascuno, uscendo in strada, godrà e insieme diventerà più sapiente contemplando la bellezza invece delle attuali via, che sono libri di ferro (le insegne), dove, pagina dopo pagina, hanno scritto le proprie lettere solo la cupidigia, l'avidità personale, l'infame meschinità e la bassa ottusità, ferendo l'animo e umiliando l'occhio.

'Tutta l'arte a tutto il popolo!'

La prima affissione di poesie e di quadri si terrà a Mosca il giorno della pubblicazione del nostro giornale."

Questo manifesto rappresenta un evidente richiamo alla rivalutazione della cosiddetta arte "da cortile", l'arte popolare, che era associata fino ad allora a contenuti osceni e sconcerie, e destava somma indignazione nelle classi dominanti. Furono questi artisti tra i primi a proclamare la necessità di intervenire nello spazio pubblico, e trovarono ampio supporto da parte delle autorità sovietiche che intravidero da subito le potenzialità dei loro mezzi, adatti al contrasto degli elitismi, degli accademismi e della "museificazione". Per promuovere questi movimenti nel 1918 il Consiglio dei commissari del popolo emanò il Decreto sui monumenti della Repubblica, stabilendo la rimozione dei monumenti della Russia imperiale, la ricostruzione di nuovi monumenti e la mobilitazione delle forze artistiche per la decorazione della città in occasione delle celebrazioni del 1° maggio, anniversario della Rivoluzione d'Ottobre. Quest'ultima, inizialmente simile ad una marcia militare, assunse ben presto la forma di un evento festoso, con spettacoli amatoriali e popolari, in cui le persone comuni erano coinvolte in prima perso-

na insieme agli artisti. (*Russia Beyond*, 2018)

2.3

La sovversione del quotidiano

Nel campo dell'introiezione di un ruolo preciso del tessuto sociale sia nell'oggetto che nell'azione artistica, il futurismo -specie nella sua variante russa- non fu certo l'unico movimento protagonista dell'importante cambio di paradigma avvenuto nella tempesta del Novecento. Fin dai primi decenni del secolo, emersero infatti nuove correnti artistiche che si caratterizzarono per una forte attitudine sociale, che indussero lo sguardo dell'artista a spostarsi progressivamente dal prodotto materiale del suo progetto culturale verso quelle che potremmo definire "azioni estetiche", nate per compiersi nell'ambito del quotidiano. Nonostante le affinità politiche tendenti al superamento del diffuso e spesso omologato gusto borghese, i movimenti d'avanguardia successivi al futurismo superarono un immaginario modernista ed iconoclasta tipico del futurismo. Strette in un sistema sociale che le comprimeva e spesso le lasciava ai margini della produzione culturale di massa, queste avanguardie tentarono piuttosto processi di riconnotazione, di riappropriazione dei mezzi espressivi dominanti e, per quanto riguarda lo spazio

urbano, si impegnarono ad elaborare modelli e pratiche per liberarlo da un utilizzo alienato. L'arte entrava nell'urbano da un lato come struttura attraverso l'affermazione dell'Urbanistica, e dall'altro come "antistruttura", attraverso forme artistiche che criticavano i dettami e le rigidità della progettazione urbanistica dominante. Una prima manifesta sensibilità in questa direzione va senz'altro riconosciuta al movimento dadaista. Grazie al movimento Dada il concetto di "visita" del tessuto urbano iniziò infatti a prendere forma. Dal 1921 i dadaisti organizzarono una serie di azioni di attraversamento del tessuto urbano, caratterizzate dalla loro evidente natura immateriale e molto lontane da forme codificabili di mercificazione. Si trattava di una serie di "visite-escursioni" organizzate spesso nei luoghi più "banali" di Parigi. Tali azioni si fecero manifesto del rifiuto dadaista all'ingessamento degli spazi pubblici, nei quali il potere espressivo era conferito ad architetti ed urbanisti relegando agli artisti solo interventi marginali di installazione e d'arredo. Questa rottura dadaista apriva per la prima volta il

sentiero della città -e della relazione con essa- ad un mondo che prima ne aveva a che fare solo saltuariamente, spesso su committenza, quasi sempre a scopo decorativo e monumentale. Fu solo intorno agli anni cinquanta, con il lavoro dei Situazionisti, che la "visita" della città raggiunse la sua formulazione teorico-pratica più elevata, sintetizzata teoricamente nel concetto di *dérive*. La **dérive** situazionista si sostanziava infatti in un'attività di attraversamento dei luoghi con modalità ludiche e collettive, superando i limiti posti dalle gabbie individuali, oggi come allora tipiche dell'arte *mainstream*. Questa pratica era finalizzata a far emergere le zone "inconse" della città attraverso un metodo di esplorazione fondato su quella che veniva chiamata **psicogeografia**, una metodologia di osservazione dello spazio urbano utile a definire gli effetti psichici che il contesto è in grado di indurre sull'individuo che lo attraversa. Tramite la *dérive*, i Situazionisti cercavano di introdurre nella realtà quotidiana prassi capaci di **svelare le esigenze sociali rimosse**

o occultate dall'ordine sociale. (Careri, 2006) La dérive non fu l'unico strumento formalizzato dalla corrente situazionista. Una funzione non performativa ma che sostanziava la modalità di comunicazione dei Situazionisti era infatti il **detournement**, una sorta di riappropriazione disvelativa dei frammenti della comunicazione dominante, indipendentemente dalla loro origine e provenienza. I frammenti, sottratti dal loro contesto, venivano di proposito ricollocati fino a modificarne stravolgerne la lettura ed il senso.

Uno dei maggiori esponenti del movimento, lo scrittore, artista e cineasta francese **Guy Debord**, insieme al pittore **Gil J. Wolman**, noto per i suoi collages ricchi di detour, classificarono gli elementi detournati in due grandi categorie: i **détournement minori**, quelli ricomposti con frammenti di vaga importanza (ritagli, oggetti quotidiani, fotografie, ecc.) e i **détournement ingannevoli**, realizzati con frammenti già significativi (grandi opere d'arte, importanti testi politici, filosofici, o letterari, ecc.). (Knabb, 2006)

La dérive ed il detour, viste come pratiche di

rovesciamento del senso comune, venivano lette dai Situazionisti come strumenti imprescindibili in una società ipersatura di media e di messaggi alienati, in cui ogni altra produzione di segni sarebbe stata annichilita da quella che Guy Debord definì la "*società du spetacle*", il regime dell'abbondanza di segni, figlio di una produzione totale capace di colonizzare un pubblico che spesso assisteva inerme alla sua ridondanza. In questo modo vennero utilizzati dai Situazionisti fumetti, cartelloni pubblicitari, muri di caseggiati e frammenti di produzioni cinematografiche, riconnotandone i messaggi in chiave politica e sempre con una componente di autointerrogazione quasi psicoanalitica circa la passiva accettazione di questi moduli narrativi, attuando una sorta di **contro-narrazione del quotidiano** attraverso i segni stessi del quotidiano. I mezzi provocatori ed invasivi del situazionismo, scontrandosi con un contesto perbenista, furono spesso accolti con forte indignazione, ma alla lunga permearono la sensibilità, seminarono il dubbio. Come suggerisce **Sartorelli** (2004, p. 19) "la cultura è ciò che resta dopo aver

dimenticato [...] i nomi dei protagonisti, non-chè tutte le date degli avvenimenti storici", ed in questo senso va senz'altro rivalutata la capacità di queste azioni di essere divenute un modello per ogni rapporto critico/interrogante con le forme di comunicazione dominanti. In questo processo di interrogazione anche le forme strutturate, ovvero quelle più profondamente e acriticamente introiettate, vennero dissezionate. Debord riecheggiando l'iconoclastia Futurista nel suo film *Critique de la séparation* (1961) suggerì convenisse "distruggere la memoria nell'arte. Demolire le convenzioni della sua comunicazione". Perchè, affermava, la memoria stessa tende a distogliere e distorcere lo sguardo dell'osservatore da quegli avvenimenti che lo riguardano veramente. Il movimento Situazionista ha influenzato numerose correnti artistiche successive, permeandone la comunicazione, condizionando il contesto politico, come avvenne sia nel sessantotto che negli anni successivi, in tutta Europa. Tra i tanti citiamo solo alcuni dei moltissimi esempi. Pensiamo tra tutti al percorso dell'artista Allan Kaprow, che con i suoi happening -tra tutti *Words*

(1962) o *Stockroom* (1964)- tentò di rispondere all'alienazione del quotidiano con la creazione di eventi senza senso, narrazioni più tipiche della quotidianità che del gesto artistico. I suoi erano dei veri e propri "environment", ambienti affollati da materiali e da azioni tipici della quotidianità, capaci di stimolare, attraverso l'interazione con essi, nuova creatività ed emozioni in chi si rapportava con le sue opere. Come non citare a tal proposito le riflessioni di **Michel De Certeau** (2010), evidentemente nate da suggestioni figlie di un cambio di paradigma e probabilmente influenzate dal Situazionismo. Nel suo *L'invenzione del quotidiano* De Certeau ci illustra come, aggirando le impostazioni derivanti dalla struttura sociale, l'uomo contemporaneo riesce spesso inconsciamente a trovare delle "tattiche" di elusione in grado di soddisfare parzialmente i suoi bisogni repressi, un detour introiettato che fa ampio uso degli stessi strumenti che il sistema pone come datità. Per illustrarci questo fenomeno De Certeau spesso si rifà al linguaggio bellico, servendosi dei concetti di "tattica" e di "strategia". Nel quotidiano di ogni contemporaneo, la "tattica"

sarebbe costituita da quell'insieme di azioni messe in atto in luoghi estranei come forma di resistenza e capacità di adattamento, escamotage e sotterfugio per sfuggire alle determinazioni del sistema. Un sistema che ciononostante mantiene una capacità "strategica" di determinazione. In conclusione citiamo anche le considerazioni del critico d'arte francese **Nicholas Bourriad** (2010). Nel suo "*Estetica relazionale*", Bourriad definì per la prima volta la corrente degli artisti relazionali, riunendoli sotto quelle prassi artistiche che per le loro opere si servivano di una sorta di "*bricolage e reciclaggio del dato culturale*". Opere capaci di creare delle situazioni in grado di sconvolgere il modo alienato e rituale con cui ci approcciamo al quotidiano. Secondo il teorico l'arte contemporanea non aveva nulla da invidiare al "*monumento*" classico, in quanto entrambi sono in grado di affrontare gli aspetti che fino a quel momento parevano essere pertinenti solo alla sfera monumentale: la commemorazione degli eventi, la perennità del ricordo, la materializzazione dell'impalpabile. (ibid.)

Conclusion

Prendiamo in analisi le mappe psicogeografiche di Parigi realizzate da **Guy Debord** nel 1957. Tanto *Guide psychogéographique de Paris* che *The Naked city* ci mostrano alcuni frammenti di città applicati su un fondale volutamente vuoto, bianco, messe in collegamento solo da alcune frecce disposte in un ordine apparentemente casuale. Osservando queste sorta di arcipelaghi creati dal particolare uso che Guy Debord fa del vuoto viene spontaneo pensare agli spazi nelle nostre città che non vengono mai interessati dalle nostre abituali dislocazioni tra isole di conosciuto. Il vagare della deriva è appunto un'azione di riappropriazione dello spazio neutro tra le isole di conosciuto attraverso la pratica del suo attraversamento. Quell'attraversamento crea nella riconnessione sempre nuove (e in Guy Debord mitopoietiche) città possibili; quell'esplorazione genera insomma nuovi frammenti d'esperienza. Pensiamo in questo senso alle riflessioni che **Ugo la Pietra** (1977) fa nel suo film *La riappropriazione della città*, e derivanti dall'attraversamento critico dei frammenti apparentemente anonimi della periferia urbana di Milano,

luoghi che in realtà ad uno sguardo più attento appaiono intrisi di connotazioni minori, spesso determinate o attraversate da gesti anonimi di riappropriazione del simbolico. Quei vuoti in realtà sono esattamente i luoghi che più di ogni altro spazio rappresentano il serbatoio unico di un divenire (spesso inconscio quanto molteplice nelle forme) della nostra stessa società, luoghi che per la loro non-connotazione e il loro apparente abbandono, trovano oggi ormai sede solo nelle periferie, fuori dal centro delle città laddove le trasformazioni e la normatività congelano ogni dettaglio dell'urbano. A tal proposito si era già chiesto **De Certeau** (2010, p.135) "dove si insedia la memoria in un luogo che forma già un insieme?", dove si espleta quella necessità di costruire e riscrivere la propria storia che caratterizza l'essere umano fin dall'inizio della sua esistenza? Sappiamo che De Certeau propone a risposta le tattiche che l'uomo contemporaneo è in grado di utilizzare per creare interstizi di elusione del sistema. Arriviamo così al nucleo della questione: da un lato riconoscere la necessità quasi biologica della

comunità umana di produrre e riconnotare il proprio spazio di vita, dall'altra riconoscere l'esistenza di rapporti di dominio e normativizzazione che si appropriano strategicamente dello spazio pubblico, ed infine, come terza polarità, riconoscere che vi sia una dialettica interna, spesso contraddittoria, nell'apparato istituzionale. Su quest'ultimo punto vanno spese alcune parole. Le avanguardie che abbiamo descritto nel capitolo precedente erano accomunate da un approccio fortemente anti-istituzionale, la normatività che produceva l'istituzione era inesorabilmente assorbita da funzioni di puro controllo e dominio. Le azioni di resistenza e ri-connotazione apparivano di conseguenza anti-istituzionali. L'arretratezza del nostro apparato culturale, le lentezze nel riconoscimento delle forme spontanee di produzione artistica, la cristallizzazione conservativa dimostrata nell'agire stesso del Ministero dei Beni culturali, sembra fornire ottime argomentazioni a queste analisi impietose.

Ma in questo lavoro vogliamo provare a pensare

se vi possa essere, da parte delle istituzioni di prossimità, un approccio maggiormente dialogante con queste forme, con la produzione signica che affiora dal basso, che riconnota continuamente il tessuto urbano. Non un semplice palliativo, un relegare questi bisogni emergenti ad interstizi che si manifestano al limite della legalità, così come non snaturarli confinandoli a forme addomesticate da rigidità e spazi istituzionali, per quanto questi possano essere progettati secondo le migliori intenzioni. Forse si può ambire ad un dialogo tra istituzioni di prossimità e tessuto sociale che sia più fervido, porre in discussione un atteggiamento strenuamente conservativo, evitare che un'eccessiva saturazione dei luoghi tolga ogni spazio al presente e al depositarsi di nuova memoria. Lo stesso **Italo Calvino** (2017, p.102), recensendo il saggio *La scrittura fra ideologia e rappresentazione*, redatto del noto paleografo **Armando Petrucci** si espresse così cercando di definire quella che per lui è la forma della città ideale: "[...] quella su cui aleggia un pulviscolo di scrittura che non si sedimenta né si calcifica."

E' oggi necessario pensare alla città contemporanea e ai suoi segni nelle forme di una **tutela dinamica** che ripartendo dai beni comuni, compresi quelli "emergenti", sia in grado di porre in essere nuovi approcci. Lo stesso concetto di "attraversamento critico" potrebbe non essere completamente estraneo come lo è oggi a delle istituzioni di prossimità. Esso ha un ruolo duplice nella lettura dello spazio urbano, da un lato fornisce strumenti alle comunità per valorizzare le loro peculiarità, per leggere le produzioni culturali spontanee, per conoscere i "fuori rotta" che spesso diventano anche i coni d'ombra dell'urbano. Dall'altro, ovvero da un punto di vista istituzionale, tali attraversamenti possono essere forieri di un processo cognitivo tale da dare origine ad un consolidamento del patrimonio immateriale, informale, che altrimenti viene irrimediabilmente trascurato. Questa dialettica dovrebbe trovare naturale mediatore nel tessuto artistico contemporaneo, considerando che questo appare essere oggi l'interprete più capace di leggere dinamicamente forme segniche in continua evoluzione.

Mali culturali vuole essere in questo senso un primo stimolo per una riflessione che coinvolga questi attori dello spazio pubblico, una serie di pubblicazioni cartacee che inizino, tramite un processo di valorizzazione del patrimonio immateriale già presente, a fornirne chiavi di lettura meno appiattite, più dialoganti, maggiormente articolate. Un prontuario d'accesso che ha l'ambizione di coinvolgere figure diverse nella lettura dello spazio urbano, indagando frammenti e linguaggi e strutturando modalità di emersione che traggano spunto dai movimenti d'avanguardia sia per metodo che per pratiche disvelative.

Bibliografia

Bibliografia

- **Baioni, M.** (2018). *Fare spazio alle attività culturali*. Macerata: Quodlibet.
- **Bey, H.** (2007). *T.A.Z.: Zone Temporaneamente Autonome*. Milano: ShaKe edizioni.
- **Boniburini, I. & Salzano, E.** (s.d.). *Un nuovo standard per gli spazi culturali*. In Baioni, M. (Cur.), *Fare Spazio alle attività culturali* (pp. 59-65). Quodlibet.
- **Bourriaud, N.** (2010). *Estetica relazionale*. Milano: Postmedia.
- **Calvino, I.** (2017). *Collezione di sabbia*. Segrate: Mondadori.
- **Careri, F.** (2006). *Walkscapes : camminare come pratica estetica*. Torino: Einaudi.
- **Charlip, R., & Dekker, E.** (2007). *Niente*. Roma: Orecchio acerbo.
- **De Certeau, M.** (2010). *L'invenzione del quotidiano*. Roma: Lavoro.

- **Knabb, K.** (2006). *Situationist International Anthology. Bureau of Public Secrets.*
- **Leonardi, N.** (2007). *Feedback : Scritti su e di Franco Vaccari.* Milano : Postmedia.
- **Majakovskij, V.** (1958). *Opere. Vol. I.* Roma: Editori Riuniti.
- **Munari, B.** (1988). *Fantasia.* Roma Bari:Laterza.
- **Patti, D. & Polyak, L.** (s.d.). *Finanziare gli spazi civici in quanto infrastrutture culturali.* In Baioni, M. (Cur.). *Fare Spazio alle attività culturali.* (pp. 27-33). Macerata : Quodlibet.
- **Petrucci, A.** (2002). *Prima lezione di paleografia.* Roma Bari: Laterza.
- **Sartorelli, G.** (2004). *Per pretesto e per amore: Immagini e parole intorno all'arte e alla città 1968-2004.* Venezia : Supernova.
- **Settis, S.** (2004). *Futuro del classico.* Torino: Einaudi.
- **Spatola, A.** (1966). *Testo introduttivo al volume Le tracce.* In Leonardi, N. (Cur.). *Feedback : Scritti su e di Franco Vaccari.* (pp. 17-23). Milano : Postmedia.
- **Standage, T.** (2015). *I tweet di Cicerone: I primi 2000 anni dei social media.* Torino : Codice edizioni.
- **Venturi, R., Scott Brown, D. & Izenour, S.** (2018). *Learning From Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form .* Macerata : Quodlibet.

Sitografia

- **Maida, D.** (2020, 23 settembre). *Convenzione di Faro sul Patrimonio Culturale, arriva la ratifica dalla Camera*. Artribune. <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/politica-e-pubblica-amministrazione/2020/09/convenzione-di-faro-sul-patrimonio-culturale-arriva-la-ratifica-dalla-camera/> [28.01.2021]
- **Benefiel, R.** (2010). *Dialogues of Ancient Graffiti in the House of Maius Castricius in Pompeii*. American Journal of Archaeology, 114(1). <http://www.jstor.org/stable/20627644> [28.01.2021]
- **Brooklyn Street Art.** (2018, 19 novembre). *Igor ponosov enlightens with "russian urban art: History and conflicts"*. <https://www.brooklynstreetart.com/2018/11/19/igor-ponosov-enlightens-with-russian-urban-art-history-and-conflicts/> [28.01.2021]
- **Civiltà (s.d.)** in **Vocabolario online Treccani**. Roma: Treccani. <https://www.treccani.it/vocabolario/civiltà/> [28.01.2021]

- **Commissione Franceschini.** (1967). *Atti della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio.* http://dl.icar.beniculturali.it/biblio/_view_volume.asp?ID_VOLUME=17 [28.01.2021]
- **D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42,** Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137 (2004, 24 febbraio) (Italia). Gazzetta Ufficiale, (45). https://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=2004-02-24&atto.codiceRedazionale=004G0066&elenco30giorni=false [28.01.2021]
- **D. M. 2 aprile 1968, n. 1444,** n.d., (1968, 16 aprile) (Italia). Gazzetta Ufficiale, (97). <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1968/04/16/1288Q004/sg> [28.01.2021]
- *Etnologia* (s.d.) in **Enciclopedia online Treccani.** Roma: Treccani. <https://www.treccani.it/enciclopedia/etnologia/> [28.01.2021]

- *Folclore, beni demoetnoantropologici e patrimonio immateriale* (s.d.) in **Enciclopedia online Treccani.** Roma: Treccani. https://www.treccani.it/enciclopedia/beni-demoetno-antropologici-e-patrimonio-immateriale-folclore_%28L%27Italia-e-le-sue-Regioni%29/ [28.01.2021]

- **Fondazione Unipolis.** (2020, 30 novembre). Il ruolo della cultura per lo sviluppo sostenibile. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=M09CUDV302o&ab_channel=FondazioneUnipolis [28.01.2021]
- **Gualdani,A.** (s.d.) *I beni culturali immateriali.* Aedon 1/2019. <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2019/1/gualdani.htm> [28.01.2021]
- **Press,M.** (2019, 11 febbraio). *The Clandestine Cultural Knowledge of ancient graffiti.* Hyperallergic. <https://hyperallergic.com/484163/the-clandestine-cultural-knowledge-of-ancient-graffiti> [28.01.2021]
- **Russia Beyond.** (2018, ago). *La street art?*

È stata inventata dagli avanguardisti russi di inizio Novecento. <https://it.rbth.com/cultura/81296-la-street-art-è-stata-inventata> [28.01.2021]

- *Storiografia* (s.d.) in **Enciclopedia online Treccani**. Roma: Treccani. <https://www.treccani.it/enciclopedia/storiografia>

[28.01.2021]

- **Unesco**. (2003). *La Convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale* (2003). <https://www.unesco.beniculturali.it/convenzione-2003/> [28.01.2021]

- **Unesco**. (1972). *La Convenzione per la protezione del Patrimonio Mondiale culturale e naturale* (1972). da <https://www.unesco.beniculturali.it/la-convenzione-sul-patrimonio-mondiale/> [28.01.2021]

Filmografia

- **Brunatto, P., Pasolini, P..** (1974). *La forma della città.* RAI.
- **Debord, G.** (1961). *Critique de la séparation.* (n.d.).
- **Tati, J.** (1958). *Mon Oncle.* Specta Films, Gray-Film, Alter Films, Film del Centauro, Cady Films.
- **La Pietra, U.** (1977). *La riappropriazione della città.* Centre national d'art e de culture Georges Pompidou.

Fonti iconografiche

Pagina 18-19

- Illustrazione tratta dal libro *Niente* (2007) di **Charlip, R., & Dekker, E.** (2007). Roma : Orecchio acerbo.
- Un dettaglio del *Gramsci monument* (2013) opera di **Hirschhorn, T.**.
[http://artfcity.com/2014/08/20/how-do-peo-ple-feel-about-the-gramsci-monument-one-ye-ar-later/](http://artfcity.com/2014/08/20/how-do-people-feel-about-the-gramsci-monument-one-year-later/)

Pagina 24-25

- Un frame tratto dal documentario entologico *la Madonna del Pollino* (1971) di **De Gianni, L.**. Estratto dalla 2^ puntata del programma televisivo *Nel Sud di Ernesto De Martino* (1977).
https://www.youtube.com/watch?v=AZN2_09JY1A&ab_channel=matteo.parzanese
- *Add Elegance to Your Poverty* (2002) foto di **März, R.** all'opera di **Bonvicini, M.** <https://monicabonvicini.net/add-elegance-to-your-poverty-2/>

Pagina 26-27

- Foto scattata nel 1933 a Valencia, Spagna da **Cartier-Bresson, H.** . <https://www.magnum-photos.com/theory-and-practice/when-walls-talk/>
- Foto scattata del 1968 a Rue de Vaugirard, Parigi da **Cartier-Bresson, H.** . <https://cinea.hypotheses.org/106>

Pagina 28-29

- Frame tratto dal film *Mon Oncle* (1958) di **Tati, J.** Specta Films, Gray-Film, Alter Films, Film del Centauro, Cady Films.
- Frame tratto dal film *Mon Oncle* (1958) di **Tati, J.** Specta Films, Gray-Film, Alter Films, Film del Centauro, Cady Films.

Pagina 32-33

- *Protest not possible* (2012), illustrazione di **Dan Perjovschi**. <https://www.arttribune.com/attualita/2012/11/artissima-19-fiera-tra-le-fiere/>

- L'interno di un'antica casa grotta di Matera <http://sassi.altervista.org/tour/casa-grotta-cera-una-volta/>

Pagina 40-41

- Frame tratto dal film *2001: Odissea nello spazio* (1968) di **Stanley Kubrick**. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Adoratori e graffiti al Muro del Pianto, Gerusalemme, all'inizio del XX secolo. Foto di **American Colony photo department** [Photo-graph collection, Library of Congress](https://hyperallergic.com/484163/the-clandestine-cultural-knowledge-of-ancient-graffiti/). <https://hyperallergic.com/484163/the-clandestine-cultural-knowledge-of-ancient-graffiti/>

Pagina 42-43

- *Confessare non basta* (1968) collage fotografico di **Franco Vaccari**. <https://www.galleriamazzoli.com/it/artists/fvaccari.html#thirdPage>
- *Ti amo* (1967) collage fotografico di **Franco Vaccari**. <https://www.galleriamazzoli.com/it/artists/fvaccari.html#thirdPage>

Pagina 50-51

- Frame tratto dal film *The Square* (2017) di **Ruben Östlund**. Sony Pictures.
- La carrozza del cinema (1918), Tratta da *The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives* (1980), di **Stephanie Barron e Maurice Tuchman**. Cambridge: MIT Press. <https://philipstanfield.com/2014/09/14/art-and-social-life-the-russian-revolution-and-the-creative-power-of-idealism-2/>

Pagina 60-61

- Frame tratto da *Il monumentalismo* (1974) di **Ugo La Pietra**. Ed. Jabik, & Colophon, Milano.
- Frame tratto da *Il monumentalismo* (1974) di **Ugo La Pietra**. Ed. Jabik, & Colophon, Milano

Pagina 64-65

Prima installazione dell'environment *Words* (1962), dell'artista **Allan Kaprow**. <https://www.arttribune.com/mostre-evento-arte/allan-kaprow-words/>

- *The Leaning Tower of Venice* (1957), mappa psicogeografica di Venezia realizzata da **Ralph Rumney**. http://www.museodelcamminare.org/progetti/re_iter/rumney/rumney.html

Pagina 60-61

- Frame tratto da *La riappropriazione della città* (1977) di **Ugo La Pietra**. Ed. Centre Georges Pompidou (Parigi).
- *The naked city* (1957), mappa psicogeografica di Parigi realizzata da **Guy Debord**.

Pagina 66-67

- Frame tratto dal cortometraggio *La jetée* (1962) diretto da Chris Marker. Argos film.
- Frame tratto dal cortometraggio *La jetée* (1962) diretto da Chris Marker. Argos film.

