



Valeria Menchetelli
Engineer and PhD, is assistant professor in the Department of Civil and Environmental Engineering of the University of Perugia, where she teaches 'Architectural Survey' and 'Graphic Design'.

Public art in the cities. Critical overview of street art in Umbria, between graphic techniques and relations with the urban space

Umbria boasts a significant artistic tradition not only in terms of the relationship between art and urban space: just think of the invention of the 'city museum' in 1962 with the *Sculture nella città* initiative conceived by Giovanni Carandente in Spoleto. And think about the Umbrian sculpture parks, from the *Campo del sole* created in the 1980s in Tuoro sul Trasimeno to the *Beverly Pepper Park* opened in 2019 in Todi. However this tradition concern also architectural mural painting: from the graffiti walls of historic buildings to the now-famous 'painted walls' of the town of Mugnano. In this cultural context, the Umbrian territory today presents important and widespread opportunities for street art, in which it has gradually built and overtime is continuing to amplify a collection of works that also includes episodes of urban art and public art. This contribution, starting from the existing surveys –first of all, the app *Street art Umbria*–, aims to offer

an overview of these works, contextualizing it in the national/international scenario and composing an essential catalogue. This catalogue aims to analyze, also from the linguistic point of view, the expressive declinations –from graphic techniques to proposed subjects– and the relationships established in each case with the urban space, the buildings involved and the infrastructural routes. Specifically, this contribution will place the works of street art in the wider context that in Umbria sees art as the protagonist of public urban space, in ideal contamination between artistic forms forerunner of new and experimental interactions.

Keywords:
Umbria; public art; cataloguing; city-museum;
urban regeneration

STREET ART: A SOCIAL ART

The origins of the expressive practice of mural painting intertwine with the history of man: it was born as the result of the need to build the mystical atmosphere in which oral narration takes place, by materializing and visually supporting the story through symbolic images impressed on the walls of caves with hands soaked in pigments. Such images do not play an aesthetic role in this context, but rather assume “magical and propitiatory” functions (Dogheria, 2014, p. 7) and are painted on the rock wall to leave “a sign of possession and (aspired) control of hostile nature” (Barbieri, 2011, p. 13). Moreover, these images do not aim at individual contemplation but fulfil a fundamental social task, that of “acting within oral stories” (Barbieri, 2011, p. 15) which take place in a context of “social exchange and mediation” (Dal Lago & Giordano, 2016, p. 46). In the origins of mural painting, therefore, there is a distinctive feature that remains in the entire evolution of this artistic modality and that consists in its character of public communication in a double meaning: communication addressed to the community and at the same time expression, through the individual, of



Fig. 1 - Santa Cruz (AR), Cueva de las manos. Retrieved May 9, 2020 from <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SantaCruz-CuevaManos-P2210651b.jpg>>

<http://disegnarecon.univaq.it>

collective social instances. Even today, in the gesture of the writer who puts his tag on a wall, it is still possible to read the traces of multi-millennial research of identity affirmation addressed to society. In the same way, the main techniques used today for the practice of street art have their roots in rock paintings: the colour sprayed with the mouth on the open hand to outline a clear imprint –like the numerous ones present in the *Cueva de las Manos* in Argentina (fig. 1)– is easily identifiable as a primordial act of contemporary operating modes such as sprays and stencils.

This character of continuity with the original intentions of a purely social expressive form is probably the most important of the reasons why street art has had such a disruptive power of communication since its birth. The street, the wall of a building, the wall of an underpass are public places, accessible to all in a democratic way, owned by a community that identifies with them and feels authorized to observe but also able to decipher and interpret the messages here expressed, in fact appropriating them. In this sense street art was born by reaffirming the idea “of artistic activity as a collective work, in the double sense of something created in common and aimed at a col-



Fig. 2 - New York (NY), *Siqueiros Experimental Workshop*, 1936. Jackson Pollock is one of the students. Retrieved May 9, 2020 from <<https://cultura-colectiva.com/arte/artistas-contemporaneos-mas-importantes-de-mexico>>

lective use” (Dal Lago, Giordano, 2016, p. 47); an idea previously lost, after the invention and progressive consolidation of art as an individual form of expression, carried out in ateliers and exhibitions and aimed at an elite public.

A second important root from which the articulated and complex practice that today we define street art draws its lifeblood is the experience of international muralism, including the multiple declinations that from time to time frame it in a context of popular revolution (as in the case of Mexican muralism of the 1920s, whose greatest exponents are Diego Rivera and David Alfaro Siqueiros), the imposition of political power (as in the case of Fascist propaganda in Italy) or artistic affirmation *tout court* (as in the case of the experience of the collective *Association artistique “Art Mural”* born in France after the First World War). All these declensions, even if animated by different and sometimes antithetical cultural conditions, converge in the common intention to give material expression to an art that is “lived by the people as heritage and collective value” (Dogheria, 2014, p. 11), that becomes a palimpsest of human emotions and in which people can (or should) recognize and identify themselves.



Fig. 3 - Berlin (DE), *Wem gehört die Stadt???* (who owns the town?), 2013. Retrieved May 9, 2020 from <<https://stadtfrauen.wordpress.com/2013/01/08/wem-gehört-denn-nun-eigentlich-die-stadt/>>

Also within this second strand, the artistic techniques and operating methods experimented by the muralists (for example, the airbrush, forerunner of contemporary spray) appear to be direct ascendants of those gestural innovations that will inform the future development of art in the American context, from Abstract Expressionism first to

Pop art later (Dal Lago & Giordano, 2016, pp. 50-62), and from which will arise the cultural climate that will allow street art proper to emerge as a reaction. Among them, the most famous experience was the *Experimental Workshop* led by Siqueiros in New York in 1936, where a young Jackson Pollock could try his hand at the new industrial paints

used for dripping, which would become his favourite expressive technique (fig. 2). A further element that will be reaffirmed by street art is that the experiences of international muralism openly declare the opposition to petit-bourgeois art and the reconquest of the public dimension of artistic expression. This is testified almost in unison by the voices of David Alfaro Siqueiros ("we repudiate the so-called easel painting and all the art of intellectual circles, because it is aristocratic, and we glorify the expression of monumental art in all its forms, because of public property"; Siqueiros, 1922), Mario Sironi ("mural painting is the only truly 'social' form of art"; Sironi, Funi, Campigli & Carrà, 1933) and Reginald Schoedelin ("mural art is the only truly 'social' form of art"; Schoedelin, 1936). Thus, it is in this historical moment that the identity between mural painting and "public art: a painting intended for non-private places and aimed at a greater collective use, as well as its wider social or ideological use" is definitively sanctioned (Bignami, 2000, p. 213).

STREET ART: A FLUID DEFINITION

Although in its evolutionary path can be traced the important elements of continuity mentioned above, the multifaceted artistic activity that today we denote street art is a debated and controversial field, which both experts and the protagonists themselves find it increasingly difficult to define. The boundaries of street art are fluid, in continuous transformation; the artistic forms it includes are multiple and often not classifiable (Cirillo 2018). Many artists tend to propose autonomous definitions and visions of their work, case by case more inclined to historical orthodoxy (aimed at restoring the primordial reasons for a movement that arose as an unauthorized form of spontaneous appropriation of urban places) or contemporary inclusiveness (willing to accept both legal and regulated modes of expression such as public art and commissioned art).

Certainly, a pivotal element in the critical examination of the phenomenon is the (greater or lesser) legality of the artistic act: the birth of street



Fig. 4 - (left) Space Hijackers, *UK government in 100% support shocker*, London 2006. Retrieved May 9, 2020 from <<https://www.spacehijackers.org/html/projects/voting/index.html>>; (right) Together We Can Defeat Capitalism, *Stop Bush*, San Francisco 2002. Retrieved May 9, 2020 from <http://www.twcdc.com/programs/stop_bush/stop_bush.htm>



Fig. 5 - BLU, erasure of two wall paintings in Berlin, 2014. From BLU 2014.



Fig. 6 - Ugo Mulas, *Sculture nella città* (Sculptures in the city), Spoleto, 1962. The works of David Smith exhibited in the Roman Theatre. © Eredi Mulas. Retrieved May 9, 2020 from <https://www.atribune.com/report/2012/09/mulas-artista-fra-gli-artisti/attachment/9-spoleto_bassa/>

art as an 'artistic discourse' or as a publicly recognized 'movement' is due to its illegal character, which qualifies the nocturnal graffiti in the most disparate urban spaces as an expression of social protest or, in any case, of a spontaneous request for affirmation by the excluded, the forgotten, the disadvantaged (Lauda & Zerlenga, 2018). Even today, outside the now 'authorized' circuit – in a certain sense mercified because bent to the art market – of street artists and authors of urban art, controversial positions coexist, however, coming from a plurality of voices ranging from the most authoritative art critics to administrators to ordinary citizens, which consider street art alternatively as vandalism, as a social claim or as an aesthetic enhancement. These contradictions in critical judgement, which are 'external' to the artistic discourse, coexist, as mentioned, with equally opposing positions that are instead 'internal' to the ranks of the protagonists and that can be synthesized in the opposition 'between 'pure' and 'sold', that is, between outsiders and insiders'

(Dal Lago & Giordano, 2016, p. 83) of the system. The legal and regulatory aspects of street art are therefore constantly evolving and necessarily take into account the changing nature of the scenario: they are extremely varied because they refer to the individual specificities of the works on a case-by-case basis and present different aspects that try to unravel the issues of copyright and, at the same time, the protection of private property (Colantonio, 2017; Vecchio, 2017; Dal Lago, Giordano & Tombolini, 2018; Boldon Zanetti, 2019; Sellitto, 2019). A panorama that is increasingly identified by the question 'wem gehört die Stadt?' that arose spontaneously years ago on the walls of German cities (fig. 3) in response to the distorted and speculative logic of the real estate market and has become the main idea of a movement to claim collective rights (Dal Lago & Giordano, 2016; Vecchio, 2017).

Street art is, in fact, a complex system that now goes beyond the framework of wall painting alone and includes a variety of forms of artistic-visual expression that have as a common element the assumption of the street – or urban space in general – as a stage. For example, temporary performances and "urban installations" can legitimately be considered as part of street art (Dogheria, 2014, p. 44), as well as the interventions of the so-called alteration artists, characterized by the interference with detailed elements of the city space – from signage to street furniture – manipulated in an ironic key: actions ideally placed between the "Dadaist slap [and] Pop art" (Dal Lago & Giordano 2016, p. 105) and able to reuniting the artistic gesture with the everyday dimension (fig. 4).

From spontaneous painting to commissioned art, from artistic gathering to urban installation, from the performance to the exhibition (even digital), everything is street art: a sort of babel whose common thread is the urban space in its public and culturally accessible meaning to the masses. Street art cannot exist without urban space: for this reason, they are linked by a symbiotic relationship, which in particular interacts physiologically with the architectural dimension. On the other hand, the dialectic connection between mural painting and architecture is historically the



Fig. 7 - The sculpture park *Campo del sole* in Tuoro sul Trasimeno (PG). Aerial view (left; retrieved May 9, 2020 from <https://www.trasimenoland.com/wp-content/uploads/2017/07/Campo-del-sole_alto-1024x768.jpg>) and view of some sculptures (right; retrieved May 9, 2020 from <<http://www.protocolocotuorosultrasimeno.it/campo-del-sole-itinerari-turistici/>>)



Fig. 8 - Bruno Orfei, *Performans*, 1985. Painted wall in Mugnano (PG). Retrieved May 9, 2020 from <<https://www.italianways.com/it/i-muri-dipinti-di-mugnano-e-lopera-di-zola/>>

<http://disegnarecon.univaq.it>

protagonist of fervent ideological debate. In Italy, it initially took on particularly precise positions that affirmed “the absolute dependence of mural painting on architecture” (Bignami, 2000, p. 227; Severini, 1927) and arrived in the 1930s to the *Convegno Volta*, animated by Marcello Piacentini and focused on the relations between architecture and the figurative arts (Rome, 25-31 October 1936), in which there was a greater openness to dialogue. The specificities of both disciplines still confront each other today in a multiform series of possible interactions, redefining daily the framework within which we place street art.

The recent proliferation of such diversified cultural initiatives focused on street art (art festivals, thematic meetings, individual or collective performances, but also exhibitions hosted by prestigious museums and an ever-growing international market of works linked to prominent figures –just think of the example represented by an artist like Banksy) reveals the continuous change that it is going through (Zerlenga, 2017; Zerlenga, 2018). A change that sees street art sometimes obeying speculative logic and producing unexpected and socially harmful side effects, such as the induction of gentrification: so much so that some artists reject their works to prevent the original intentions from being distorted, even going so far as to delete them according to the “articide” (Martini, 2017; Mania, 2019) or of the so-called “artistic

ethanasia” practised on several occasions by the artist BLU (Blu, 2014, fig. 5). In all these situations, street art not only appears as a phenomenon now absolutely assimilated by society but also as a powerful tool, able to determine the greater or lesser value of real estate assets and consequently to guide the administrative and management choices of the territory (Zerlenga, Forte & Lauda, 2018).

THE UMBRIAN CASE: PUBLIC ART IN THE CITIES

Umbria has always played a decidedly dynamic and avant-garde role in the national artistic discourse: just think of memorable events such as the exhibition *Lo spazio dell'immagine* in Foligno in 1967 (Radi, 2005; Radi, 2009), but also periodic appointments such as the Gubbio Biennial from 1955 (Sannipoli, 2005; Bonomi, 2006). The analysis of this case cannot, therefore, disregard the quotation of a series of excellent prodromes, which have had the power to found –each in its historical moment and with its specificities– a new idea of the relationship between form and space, with particular reference to collective space. The first of these experiences is the *Sculture nella città* exhibition conceived by Giovanni Carandente in Spoleto (fig. 6), which in 1962 invented the so-called ‘city museum’, powerfully innovating the relations between art and urban space through a “humanistic encounter between sculpture and architecture” (Nardon, 2005, p. 73) and acting as “a forerunner [to] various [...] exhibitions of sculptures in the city [...] in the historical centres” (Pioselli, 2015, p. 77). In addition to establishing an unprecedented dialogue between artistic form and architectural form, the *Sculture nella città* project strongly communicates the right to public enjoyment of art that becomes part of everyday life: art must live “in the very places where everyday life takes place” and this “great Museum of Modern Art [can] be accessed without an entrance ticket and without guards to defend it” (Carandente, 2007, p. 159) with a view to a complete “democratization of culture” (Pioselli, 2015, p. 77).

Another important experience that contributes to define the Umbrian artistic tradition is that of the

sculpture parks, occasions in which open space and plastic works enter into a mutual exchange: from the Campo del sole realized in the 1980s in Tuoro sul Trasimeno (Crispolti, 1990; fig. 7) to the *Beverly Pepper Park* inaugurated in 2019 in Todi (Muzy, 2019). But we can find a greater affinity with

the art-city relationship that animates street art in the contexts in which sculpture meets the architectural presence. In this sense, the pioneering transformation between 1978 and 1990 by Alberto Burri and Tiziano Sarteanesi of the complex of the *Ex Secatoi del Tabacco* in Città di Castello into a museum (which takes place by iconically painting the existing agricultural buildings in black and disseminating sculptures in the surrounding green area; Sarteanesi 2016), and the progressive construction of the sculpture village of Brufa –undertaken in 1987 and now an authentic form of territorial promotion animated by the combination of art and territory– are probably even more significant examples.

But Umbria is also a land where the presence of architectural mural painting roots, ranging from the numerous historical cases of graffiti plasters, for example in Spoleto (Sapori, 1979; Sapori, 1985), Orvieto and Città di Castello as well as in other minor contexts, to the operations of cultural artistic enhancement of villages such as Mugnano, now famous since 1983 for its ‘painted walls’ (fig. 8). Ultimately, Umbria’s current role concerning urban art (and in general art in public space) stands as a continuation of a significant artistic tradition strengthened over time and marked by fundamental occasions in which the region has been a protagonist of cultural debate, which have led to the creation of new ways of fruition not only about the relationship between art and urban space but also about architectural mural painting. A varied context in which “architecture and sculpture, environment and urban decoration, squares and painting, within not large but unitary territorial boundaries, according to the memory of the centuries” merge (UAC, 2013, p. 13).



Fig. 9 - Screenshot of the app *Street Art Umbria*.



Fig. 10 - Krap, wall painting in via della Viola, Perugia 2018. Retrieved May 9, 2020 from <<https://amilanopuoi.com/it/2019/11/11/umbria-on-the-road/>>



Fig. 11 - Street art in the Fontivegge area: the walls dedicated to writers. Photo Simone Bori.

In continuity with this scenario, since the 2000s in the Umbrian cities began to be realized works of street art in a rather systematic way, expression of a cultural dynamism that becomes a fertile ground for the birth of initiatives not only generally endorsed, but even promoted in support of the administrative process. The practice of graffiti art, which continues to take place spontaneously, and the preferential concentration of the activity of writers in specific areas of the city lead some

municipal administrations to reflect on the opportunity to transform this vocation into an occasion for urban decoration and artistic enhancement of problematic or degraded areas. In analogy with what happens on the national and international scale opinion on street art is changing and the works are evaluated no longer as vandalism, but instead as innovative ways of redevelopment. The stable presence of street art in contemporary art events as well as by the holding of festivals

or meetings exclusively focused on street art highlight the definitive cultural assimilation of this kind of art. In some Umbrian cities, for example, annual or biennial events dedicated to street art take place, and this confirms both a complete acceptance of the phenomenon and its admission into the tools for planning and implementing urban regeneration.

STREET ART IN UMBRIA: CRITICAL OVERVIEW

In outdistanced position from the national and international circuits of the contemporary debate on the 'phenomenon' of street art, Umbria has important and widespread opportunities, in which the region has gradually built and overtime is continuing to amplify a vast collection of works which also includes numerous episodes of urban art and public art. In line with the polycentric nature of the region, the works appear evenly distributed throughout the territory, but they are more concentrated in the larger cities –starting from Perugia and passing through Orvieto, Foligno, Spoleto and Terni. However, the presence is also significant in smaller towns such as Castiglione del Lago, Bastia Umbra and Marsciano. In all cases, the works are born in territorial areas where already exists an artistic vocation, in continuity with the tradition matured during the second half of the twentieth century. The works of art are protagonists of a dialectic relationship with the urban space: think for example of the cases of Perugia, Spoleto, Orvieto and Terni, cities already strongly characterized by the widespread presence of sculptures in public space (UAC, 2013). Street art adds a further voice to this dialogue, helping to build a virtuous exchange between city -in its often contradictory complexity- and art, bearer of positive values and identities although not always partaken. In the objective impossibility of carrying out systematic cataloguing –an operation not in line with the evolutionary and spontaneous character of street art–, this contribution assumes as database the survey of the app *Street Art Umbria* (fig. 9), which summarizes the results of the project conceived and implemented by the communication



Fig. 12 - Morcky, Anna 'Ovni' Taratiel and The London Police, mural at piazza Nuova, Perugia 2011. © Street At Umbria. Graphic re-elaboration by the author.



expert Matteo Piselli. The app presents a systematic curatorial selection through which Piselli intends to “distinguish the significant from the insignificant” (*Street Art Umbria*, 2020) implicitly differentiating the daily practice of graffiti art from works of now officially recognized artistic value –for the authorship of the artist or the role in urban regeneration. In addition to the selection catalogued in the app, this contribution takes into consideration some works characterized by the exemplary singularity of the process that led to their creation.

The works of street art that compose the current Umbrian collection –all made between 2010 and 2019– belong to four distinct types according to the original reasons: spontaneous works, private commissions, public commissions (or in any case with public patronage) and works related to art festivals or meetings –the most numerous. However, the margins between these categories are permeable, both because art festivals take generally place under the patronage of public bodies and because even the process of realization of spontaneous works often has the endorsement by municipal administrations. In this sense, almost all the Umbrian works are part of authorized and official circuits, even if the practice of writing continues to survive

in a widespread way in the major cities: first of all, Perugia, where there are dedicated spaces ceded by the municipality and where, therefore, even this activity is rather ‘controlled’.

Fig. 13 - Diavù, Alberto Corradi & Marco ‘About’ Bevivino, *I Ciaci* mural at the Pinocchio nursery, Perugia 2012. Retrieved May 9, 2020 from <<http://diavuinprogress.blogspot.com/2012/07/diavu-comma-art-city-project-2012.html>>



Fig. 14 - Camilla Falsini, *Gesenu tra la gente*, Perugia 2018. Work applied on the Gesenu company’s road vehicles. Retrieved May 9, 2020 from <<https://www.facebook.com/StreetArtUmbria/photos/a.982942315217256/1318202481691236/?type=3&theater>>

In Perugia, the realization of works of street art has now become a ritual way of enhancing urban areas: the walls that run along streets with heavy traffic (for example in Fontivegge or the suburban district of Ponte San Giovanni) or that belong to degraded urban areas not only peripheral have for some years now been a place of artistic achievements, mainly by emerging local artists who can thus promote and enhance their work. Street art has also become a form of redemption and rebirth of areas of the historic centre such as Via della Viola and Via Cartolari: here, the depopulation and the state of abandonment of the area have led to the growth of petty crime, favoured by the

progressive closure of the small businesses that animated it. That's how, the cultural association *Fiorivano le Viole* gave life to an artistic project which has gradually brought this area of the historic centre back to the liveliness and safety of the past, thanks to the creation of numerous signed murals (Ache77, Krap, Pablo Zangado, Robotizeta Crew, Rogério Puhl) and the founding of the annual Alchemika festival dedicated to street artists (fig. 10). Similarly, the Elce quarter, close to the historic centre, has a widespread presence of artistic works, mostly small-format posters made in 2015 by the art collective *SAD-Sempre Allegri Dentro* (which includes *Solo Odio e Aria Fritta*).

Street art is widely present in the Fontivegge district, where stand the walls dedicated to the free activity of writers (fig. 11) and the *Mondrian park*, an urban park dedicated to street art, born as a collaboration in 2014 between the municipal technical offices and the Academy of Fine Arts "Pietro Vannucci" of Perugia (which houses, among others, works by Ache 77, Krap and Maqçèd). Just in the Fontivegge district, there are many works, realized both during festivals –first of all, *Comma Urban Art Festival*– and on public commission, but also as a result of didactic initiatives (as in the case of the work *Segno Umbro* realized on the walls of the pedestrian underpass by the students



Fig. 15 - Artistic regeneration of the railway pylons near Orvieto Scalo.
(left) Finnano Fenno, untitled work, 2018. Retrieved May 9, 2020 from <<https://www.facebook.com/streetartorvieto/photos/a.480196099031158/702176076833158/?type=3&theater>>
(center) Urto, *Fuoco Fatuo*, 2018. Retrieved May 9, 2020 from <<https://www.artribune.com/arti-visive/street-urban-art/2018/11/intervista-urto/>>
(right) Camilla Falsini, *La culata del diavolo*, 2017. Retrieved May 9, 2020 from <<https://www.artribune.com/wp-content/uploads/2018/11/Camilla-Falsini-La-culata-del-diavolo-Orvieto-2017.jpg>>

of the Academy of Fine Arts of Perugia at the end of a workshop promoted by the Municipality) and spontaneous works (often commemorative of emblematic characters of local history). The use of these works is always public, respecting the collective vocation of street art; the relationship that

they establish with the urban space is very diversified and ranges from the most frequent perception in motion from the car to the landscape insertion (as in the case of the mural completed in 2011 by Morcky, Anna 'Ovni' Taratiel and The London Police on the monumental wall of the unfinished

building designed by Aldo Rossi near Piazza Nuova; fig. 12). In addition to the widespread presence along the streets, roundabouts and underpasses, several works stand in the historic centre, in public parks –i.e. at the *Percorso Verde*, the city sports area in Pian di Massiano– or on the walls of former



Fig. 16 - Sten & Lex, untitled work at ex Fabbrica Stoccafisso, Foligno 2011. ©RibesPhoto. Retrieved May 9, 2020 from <<http://ribesphoto.com/fotografia=396/LEX-STEN+Foligno>>



Fig. 17 - Lucamaleonte, Tellas & OB Queberry, mural at Hotel Arca, Spoleto 2015. Retrieved May 9, 2020 from <https://a.travel-assets.com/ugc/hotel-reviews/s594-p99bfb5f0-3766-11e8-90f5-02426f8ac431-original.jpg?resize=100:*>



Fig. 18 - MP5, *Save our souls* mural in via Massarucci, Terni 2018. Retrieved May 9, 2020 from <<http://www.mpcinque.com/portfolio/save-our-souls/>>

industrial buildings and school buildings (as in the case of the series of murals created by Diavù, Alberto Corradi and Marco 'About' Bevivino at the *Pinocchio* nursery school in 2012; fig. 13) confirming the daily and transversal dimension of the enjoyment of the work of art. In this sense, a singularity that links to the original ways of writing -as it realizes the idea of a work of art moving through the streets of the city- are the works of the series *Raccolta d'autore* with which the Gesenu company -responsible for urban hygiene in Perugia- intended to customize its urban vehicles (fig. 14). In Orvieto, all the works are the result of artistic events or initiatives under public patronage. The numerous festivals that have taken place over the years since 2016 (*Atomic garden*, *Orvieto Street Art*, *Strade dell'arte di strada*) have built up a rich collection whose main characteristic is the variety of places involved in the works and consequently the relationships with the surrounding space; the

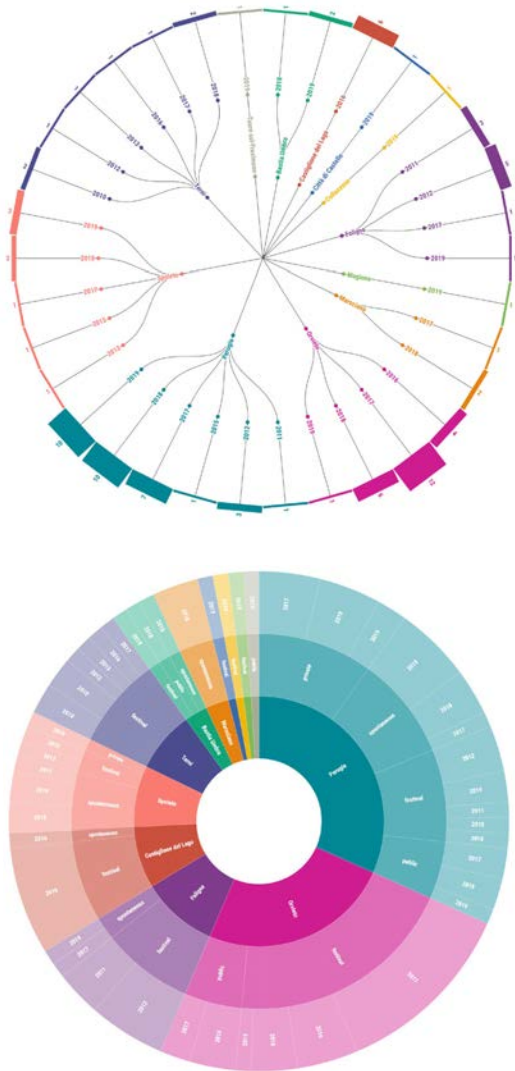


Fig. 19 - Infographic elaborations by the author on the relationships city-year-works (top) and city-type-year (bottom) (data as at May 14, 2020).

situations range from daily sites of the historic centre to parking spaces to symbolic places such as the funicular station, with significant singularities represented by a series of pylons of the railway infrastructure near Orvieto Scalo (fig. 15) and ENEL cabins widely present in the urban and peri-urban context (requalified on several occasions through a joint initiative between the municipal administration and the ENEL energy company). These occasions promote numerous artists, from RAME13 to Exit Enter, from Ache 77 to BTOY: a variety that composes a large mosaic well summarized by an interactive map of Orvieto's works, online since 2018 and constantly updated (OrvietoStreetArt 2018).

Even in Foligno, although with a smaller number of catalogued works –almost all of them realized within the annual *Attack Festival*– the presence of street art is very significant, also for the importance of the involved artists: from the stencil-posters of the Sten&Lex duo at the train station (2011) (fig. 16) and in the Sant'Eraclio area (2012) to the two-handed works by Ericailcane and Hitnes at the former Pambuffetti factory (2011) and the former Tacconi furnaces (*Lotta di dinosauri*, 2012) –the latter in the same location as the contextual work by Lucamaleonte (2012). The widespread presence of the works of the local artist (Come) Achille, also part of *Attack Festival* –including the work in Istituto Denti street created in November 2012 on the occasion of the initiative *Cities for Life: Città per la vita, città contro la pena di morte*– broadens the scenery.

In Spoleto, growing attention on street art has led to the establishment and consolidation overtime of the *Collicola on the wall* project, born in 2010 and related to the Palazzo Collicola Arti Visive museum institution, which has enriched the museum's collection of site-specific murals signed by well-known artists including 2501, Alo, Borondo, Danilo Bucchi, Lucamaleonte, Moneyless, Sbagliato and Sten & Lex (Marziani, 2015). The subject of heated debate for the subsequent partial coverage of the works, the project had the merit of immediately projecting the city of Spoleto on the international scene, sharpening the at-

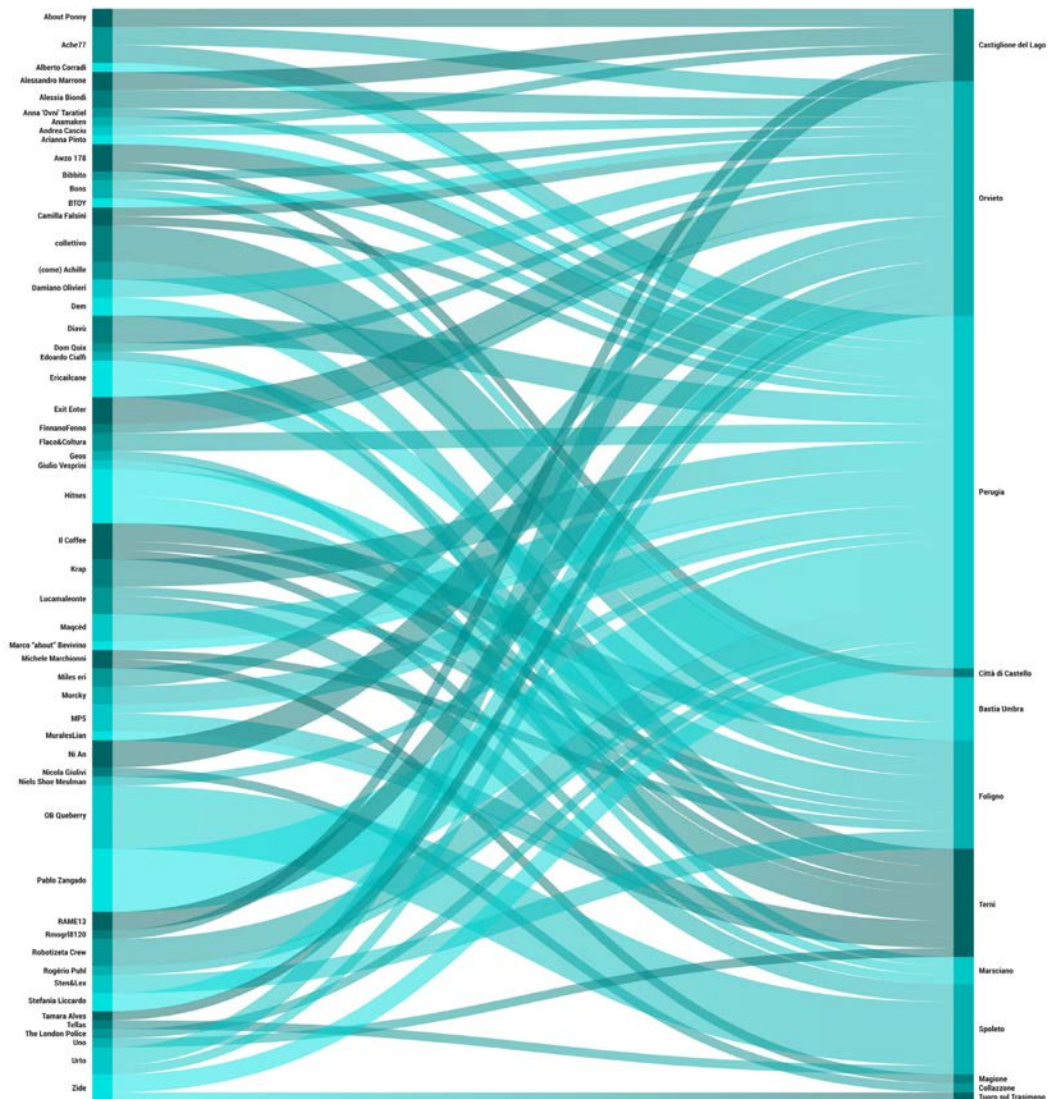
tention towards street art and triggering important public and private initiatives. Among these, the external and internal artistic enhancement of the Hotel Arca (ex Motel Agip) in 2015 stands out –the work of Lucamaleonte, Ob Queberry and Tellas (fig. 17)– but also a series of spontaneous works spread throughout the city.

In Terni, all the works are part of the framework of art festivals, since 2010 when, during the *Nurimenti* event –aimed at enhancing the innovative production of young artists– Ericailcane, Dem and Hitnes have completed two works on the walls of the school building Casagrande-Cessi and the building of the Palmetta cultural centre (promoter of the festival). Among the Terni works, those created by MP5 (*Playing upstream* during *Notte bianca* in 2013 and *Save our souls* during *#solocosebelle* in 2018; fig. 18) and Uno (*Camouflage urbano 05100* during *#solocosebelle* in 2018) stand out, which always establish a unique relationship with the urban space: for the intervening scale, the prevalent horizontality (or verticality) or the everyday perception.

Even in smaller towns and cities the presence of street art is significant and almost always linked to the holding of events, competitions or dedicated meetings: i.e. the *Premio Arte Cerreta* in Castiglione del Lago, which in 2016 disseminated the city of several works by About Ponny, Alessandro Marrone, Rmogrl8120 and Urto –often made on the walls of industrial buildings– but also the work *Madre Natura* by Nicola Giulivi in Collazzone in 2019 following the competition *Acqua Terra Cibo*. Also, in Bastia Umbra, Città di Castello, Magione, Marsciano, Tuoro sul Trasimeno, the birth of spontaneous initiatives –that led to the creation of works by talented Umbrian artists such as Edoardo Cialfi, Zide and Il Coffee– is important.

CONCLUDING REMARKS

The overview of street art in Umbria (figs. 19, 20) shows a remarkable richness of situations from a linguistic-expressive point of view: the graphic techniques are multiple and heterogeneous –almost always mixed and ranging from posters



to stencils to spray to wall painting– as well as the proposed subjects –which often evoke universal values or focus on current issues– but also the compositional styles of individual artists –mainly figurative but also symbolic, abstract or cartoon. Concerning urban insertion, the works, due to their site-specific character, establish singular relationships with the urban space, which often is the densest, historical or peripheral built, but frequently consists of individual industrial buildings or spaces adjacent to infrastructural routes. Case by case the location, the chromatic characteristics, the production techniques, the conveyed message, the link with the local identity produce results which –through visual messages with an aesthetic function– lead to the re-appropriation of degraded areas and their social redevelopment, helping to oppose the depopulation dynamics of the historical built or the phenomena of petty crime.

The critical analysis of the Umbrian scenario allows understanding its effective alignment –albeit on a small territorial scale– with the national and international debate. An alignment that is naturally facilitated by the modes of the ‘new era’ of street art, in which the ease of sharing works in the web contributes to amplify their diffusion and notoriety on a global scale, recovering in part –even if only ideally– the original request by the itinerant writing on metro-wagons. The Umbrian context probably owes its singularity and its recognizability to the cultural liveliness and the international dimension of the great artistic events that have characterized it since the second half of the twentieth century: the *Festival dei due mondi* of Spoleto (since 1958) and the *Umbria Jazz* music festival (since 1973) are in this sense exemplary cases, that helped to build the conditions for the development of fertile ground in the artistic field. It is also necessary to underline how the perception of Umbrian centres as urban areas ‘on a human scale’ and the strong integration between city and landscape context has not generally led to the spontaneous birth of contestation forms such as to generate a street art ‘protest’. In Umbria, that is, although there is a residual spontaneous practice of graffiti, which still retains the founding features of independence

Fig. 20 - Infographic elaboration by the author on the relationship between artists and cities (data as at May 14, 2020).

and spontaneity that seal the authenticity of street art, and which is in any case only partially an expression of social discomfort or rejection of the quality of the landscape –as can occur in metropolitan areas or situations of widespread degradation–, the creation of works of art is mainly a result of competitions or initiatives organized by municipal administrations or private entities. This last aspect significantly shifts the balance between spontaneous works and authorized works towards the second category and causes a wider action of ‘control’ of street art that makes it more and more urban art or public art on commission.

However, while taking into account the pros and cons of this widespread legalization of street art, it is important to note how in Umbria it is one of the many forms of art that stand out in public urban space, combined with other so to speak ‘traditional’ artistic presences (first and foremost sculptures) outcome of an evolved artistic discourse deeply rooted in everyday life. Contamination between artistic modes of expression harbours new and experimental interactions, which could offer a valuable contribution to the economic management of the territory, to enhance the current contemporary art itineraries in terms of tourism (UAC, 2013), perhaps introducing themed tours dedicated to street art.

REFERENCES

- Bignami, S. (2000). *Arte pubblica*. In A. Negri (Ed.), *Arte e artisti nella modernità* (pp. 213-242). Milano: Jaca Book.
- Blu (2014). *When the finger points to the moon...*. Retrieved April 26, 2020 from <http://blublublu.org/sito/blog/?p=2524>
- Boldon Zanetti, G. (2019). *Il diritto della Street Art. Creatività e vincoli*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli.
- Bonomi, G. (2006). *Storia delle Biennali di Gubbio e Museo di Scultura Contemporanea*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Carandente, G. (2007). *Sculture nella città. Spoleto 1962*. Spoleto: Comune di Spoleto.
- Cirillo, V. (2018). Social & cultural sustainability: Street Art in Italy. In *Beyond all limits. Proceedings Book of the Extended abstracts of International Congress on Sustainability in Architecture, Planning and Design* (pp. 195-200). Ankara, TR: Çankaya University Press.
- Colantonio, R. (2017). *La Street art è illegale? Il diritto dell'arte di strada*. Napoli: lemme.
- Crispoli, E. (1990). *Campo del sole. Un'architettura di sculture*. Milano: Mazzotta.
- Dogheria, D. (2015). *Street art. Storia e controstoria, tecniche e protagonisti*. Firenze-Milano: Giunti.
- Dal Lago, A., & Giordano, S. (2016). *Graffiti. Arte e ordine pubblico*. Bologna: Il mulino.
- Dal Lago, A., Giordano, S., & Tombolini, M. (Eds.) (2018). *Sporcare i muri. Graffiti, decoro, proprietà privata*. Roma: DeriveApprodi.
- Lauda, L., & Zerlenga, O. (2018). La Città Altra nel disegno delle e sulle Vele di Scampia. In F. Capano, M. I. Pascariello, & M. Visone (Eds.), *La Città Altra. Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità* (pp. 1175-1183). Napoli: fedOA Press.
- Mania, P. (2019). L'atto politico dell'autodistruzione in alcune opere di Street Art. *Cultura&Comunicazione*, 15, 18-22.
- Martini, M. (2017). Tragedia di un artista di strada. La pratica della cancellazione da eutanasia artistica ad artificio. *Oculla 18. Street Art. Iconoclastia e istituzionalizzazione*, edited by Bianchi, C. and Viti, S., September 2017, DOI: 10.12977/oculla74. Retrieved April 26, 2020 from <https://www.oculla.it/files/OCULLA-18-MARTINI-Tragedia-di-un-artista-di-strada.pdf>
- Marziani, G. (Ed.) (2015). *On the wall*. Poggibonsi: Cambi.
- Muzi, F. (2019). Fra terra e cielo. Il Beverly Pepper Park a Todì. *artribune*, September 23, 2019. Retrieved April 26, 2020 from <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/09/parco-beverly-pepper-todi/>
- Nardon, P. (2005). Spoleto 1962. Città felice della scultura. In A. C. Ponti & F. Boco (Eds.), *Terra di Maestri. Artisti umbri del Novecento. IV. 1960-1968* (pp. 73-78). Perugia: EFFE Fabrizio Fabbri Editore.
- OrvietaStreetArt* (2018). Retrieved 2020, May 3 from <https://www.google.com/maps/d/u/1/viewer?ll=42.74592132606051%2C12.10114150000004&z=13&mid=1112FPdA98vB710k2zJDKUPVdb3PkrpCE>
- Pioselli, A. (2015). *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*. Monza: Johan & Levi.
- Radi, L. (2005). "Lo spazio dell'immagine" a Foligno. In A. C. Ponti & F. Boco (Eds.), *Terra di Maestri. Artisti umbri del Novecento. IV. 1960-1968* (pp. 59-71). Perugia: EFFE Fabrizio Fabbri Editore.
- Radi, L. (2009). Lo spazio dell'immagine a Foligno. In I. Tomassoni (Ed.), *Lo spazio dell'immagine e il suo tempo* (pp. 51-79). Ginevra, Milano: Skira.
- UAC. Umbria arte contemporanea. Percorsi & luoghi*. (2013). Perugia: Edizioni Big Project.
- Sannipoli, E. A. (2005). La Biennale di Gubbio dal 1960 al 1968: un confronto tra studenti, artigiani, artisti della ceramica e del metallo. In A. C. Ponti & F. Boco (Eds.), *Terra di Maestri. Artisti umbri del Novecento. IV. 1960-1968* (pp. 79-84). Perugia: EFFE Fabrizio Fabbri Editore.
- Sapori, G. (1979). Per un catalogo delle facciate graffite in Umbria: Spoleto. *Spoletium*, 24, 63-75.
- Sapori, G. (1985). Case graffite e dipinte. In G. De Angelis d'Ossat & B. Toscano (Eds.), *Spoleto. Argomenti di storia urbana* (pp. 103-108). Milano: Silvana editoriale.
- Sarteanesi, C. (2016). Un esemplare recupero di ex area industriale: gli Ex Seccatoi del Tabacco a Città di Castello. In C. Conforti & V. Guzzella (Eds.), *AID MONUMENTS. Materials techniques restoration for architectural heritage reusing* (pp. 55-64). Ariccia: Ermes.
- Schoedelin, R. (1936). Responsabilité de l'artiste. *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 166, 277-285.
- Sellitto, C. (2019). *Street art e diritto d'autore. Prospettive e problematiche giuridiche del writer moderno*. Napoli: Editoriale scientifica.
- Severini, G. (1927). Peinture murale. Son esthétique et ses moyens. *Nova&Vetera*, 2/1927, 119-132.
- Siqueiros, D. A. (1922). Declaración social, política y estética. Cit. in Tedeschi, F. (2004). *La Scuola di New York. Origini, vicende, protagonisti*. Milano: V&P Università, p. 12.
- Sironi, M., Funi, A., Campigli, M., & Carrà, C. (1933). Manifesto della pittura murale. *La Colonna*, 1, 1933, 11-12.
- Street Art Umbria* (2020). Retrieved May 2, 2020 from <https://www.streetartumbria.com>
- Vecchio, N.A. (2017). *A chi appartiene la città? Sulla dialettica fra street art e diritto*. Padova: Primi-ceri.
- Zerlenga, O. (2017). Immaginare Napoli oggi. La costruzione a scala urbana dell'immagine visiva. *Proceedings*, 1, 922. DOI:10.3390/proceedings1090922.
- Zerlenga, O. (2018). Social & cultural sustainability: street art in Naples. In *Beyond all limits. Proceedings Book of the Extended abstracts of International Congress on Sustainability in Architecture, Planning and Design* (pp. 785-790). Ankara, TR: Çankaya University Press.
- Zerlenga, O., Forte, F., & Lauda, L. (2018). Street Art in Naples in the territory of the 8th Municipality. In C. L. Marcos (Ed.), *Graphic Imprints. The influence of Representation and Ideation Tools in Architecture* (pp. 1433-1448). Cham, CH: Springer International Publishing

Arte pubblica nelle città. Rassegna critica della street art in Umbria, tra tecniche grafiche e relazioni con lo spazio urbano

LA STREET ART: UN'ARTE SOCIALE

Le origini della pratica espressiva della pittura murale si intrecciano con la storia dell'uomo: essa nasce come esito di una precisa necessità ovvero quella di costruire l'atmosfera mistica in cui si svolge la narrazione orale materializzando e supportando visivamente il racconto attraverso immagini simboliche, che vengono impresse sulle pareti delle grotte con le mani intrise di pigmenti. Tali immagini non rivestono in questo contesto un ruolo estetico, ma assumono invece funzioni "magiche e propiziatorie" (Dogheria, 2014, p. 7) e sono dipinte sulla parete di roccia allo scopo di lasciare "un segno di possesso e di (auspicato) controllo della natura ostile" (Barbieri, 2011, p. 13). Inoltre, queste immagini non sono destinate alla contemplazione individuale, ma adempiono a un fondamentale compito sociale ovvero quello di "attore all'interno di racconti orali" (Barbieri, 2011,

p. 15) che si svolgono in un contesto di "scambio e mediazione sociale" (Dal Lago & Giordano, 2016, p. 46). Nelle origini della pittura murale è dunque riscontrabile un tratto distintivo che permane nell'intero percorso evolutivo di questa modalità artistica e che consiste nel suo carattere di comunicazione pubblica in una duplice accezione: una comunicazione che è rivolta alla collettività e che allo stesso tempo è espressione, per il tramite del singolo, di istanze sociali collettive. Ancora oggi, nel gesto del *writer* che appone la propria *tag* su un muro è così possibile leggere le tracce di una ricerca plurimillenaria di affermazione identitaria rivolta alla società. Allo stesso modo, le principali tecniche oggi utilizzate per la pratica della *street art* affondano le proprie radici nelle pitture rupestri: il colore spruzzato con la bocca sulla mano aperta a delineare un'impronta netta come le numerose presenti nella *Cueva de las manos* in Argentina (fig. 1) è facilmente identificabile come

atto primigenio di modalità operative contemporanee quali spray e stencil. Questo carattere di continuità con gli intenti originari di una forma espressiva schiettamente sociale rappresenta probabilmente il più importante dei motivi per cui la *street art* ha avuto fin dalla sua nascita e conserva tuttora un potere comunicativo tanto dirompente. La strada, la parete di un edificio, il muro di un sottopassaggio sono luoghi pubblici, accessibili a tutti in maniera assolutamente democratica, proprietà di una collettività che vi si identifica e si sente non soltanto autorizzata a osservare, ma anche in possesso degli strumenti necessari per decifrare e interpretare i messaggi qui espressi, di fatto appropriandosene. In questo senso la *street art* nasce riaffermando l'idea "dell'attività artistica come opera collettiva, nel doppio senso di qualcosa creato in comune e rivolto a un uso collettivo" (Dal Lago & Giordano, 2016, p. 47); un'idea in precedenza andata perduta

dopo l'invenzione e il consolidamento progressivo dell'arte come forma espressiva individuale, svolta al chiuso degli atelier e delle mostre e rivolta a un pubblico di élite.

Una seconda importante radice da cui trae linfa vitale la pratica articolata e complessa che oggi definiamo *street art* è poi riconoscibile nelle esperienze del muralismo internazionale, inclusive delle molteplici declinazioni che di volta in volta lo inquadrano in un contesto di rivoluzione popolare (come nel caso del muralismo messicano degli anni Venti del Novecento, che vede i suoi massimi esponenti in Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros), di imposizione del potere politico (come nel caso della propaganda fascista in Italia) o di affermazione artistica *tout court* (come nel caso dell'esperienza del collettivo *Association artistique "Art Mural"* sorto nella Francia del primo dopoguerra). Tutte queste declinazioni, seppure animate da condizioni al contorno diverse e talora addirittura antitetice, sono unificate dalla comune intenzione di dare espressione materiale a un'arte che sia "vissuta dal popolo come patrimonio e valore collettivo" (Dogheria, 2014, p. 11), che divenga palinsesto delle emozioni umane e in cui le persone possano (o debbano) riconoscersi e identificarsi. Anche nell'ambito di questo secondo filone, le tecniche artistiche e le modalità operative sperimentate dai muralisti (ad esempio l'aerografo, antesignano delle bombolette contemporanee) appaiono essere ascendenti dirette di quelle innovazioni gestuali che informeranno i futuri sviluppi dell'arte nel contesto statunitense, dall'Espressionismo astratto prima alla Pop art poi (Dal Lago & Giordano, 2016, pp. 50-62), e a partire dai quali si formerà il clima culturale che lascerà scaturire per reazione la street art propriamente detta. Tra tutte, l'esperienza più celebre è l'*Experimental Workshop* guidato da Siqueiros a New York nel 1936, in occasione del quale un giovane Jackson Pollock può cimentarsi con le nuove vernici industriali usate per sgocciolamento, che diverranno la sua tecnica espressiva identitaria (fig. 2). Un ulteriore elemento che sarà riaffermato dalla *street art* risiede ancora nel fatto che le esperienze del muralismo internazionale dichi-

arano apertamente l'opposizione all'arte piccolo borghese e la riconquista della dimensione pubblica dell'espressione artistica: lo testimoniano quasi all'unisono le voci di David Alfaro Siqueiros ("ripudiamo la cosiddetta pittura di cavalletto e tutta l'arte dei circoli intellettuali, perché aristocratica, e glorifichiamo l'espressione dell'arte monumentale in tutte le sue forme, perché di pubblica proprietà"; Siqueiros, 1922), Mario Sironi ("la pittura murale è pittura sociale per eccellenza"; Sironi, Funi, Campigli & Carrà, 1933) e Reginald Schoedelin ("mural art is the only truly 'social' form of art"; Schoedelin, 1936).

Così, è in questo momento storico che viene definitivamente sancita l'identità tra pittura murale e "arte pubblica: una pittura destinata a luoghi non privati e rivolta a una maggior fruizione collettiva, nonché a un suo più largo utilizzo in chiave sociale o ideologica" (Bignami, 2000, p. 213).

LA STREET ART: UNA DEFINIZIONE FLUIDA

Pur se nel suo percorso evolutivo sono rintracciabili gli importanti elementi di continuità sopra citati, la multiforme attività artistica che oggi denotiamo *street art* si configura come ambito dibattuto e controverso, che sia i critici sia gli stessi protagonisti si trovano a definire con sempre maggiore difficoltà. I confini dell'arte di strada sono fluidi, in continua trasformazione; le forme artistiche che essa ricomprende sono molteplici e spesso non classificabili con chiarezza (Cirillo 2018). Tanto che numerosi artisti tendono a proporre definizioni e visioni assolutamente autonome della propria opera, caso per caso più inclini all'ortodossia storica (tesa a ripristinare le ragioni primigenie di un movimento sorto come forma non autorizzata di spontanea appropriazione dei luoghi urbani) o all'inclusivismo contemporaneo (disponibile ad accogliere modalità espressive tanto lecite quanto regolamentate quali l'arte pubblica e l'arte commissionata).

Di certo, un elemento cardine nella lettura critica del fenomeno è proprio la (maggiore o minore) legalità dell'atto artistico: la nascita della *street art* come 'discorso artistico' ovvero come 'movimen-

to' pubblicamente riconosciuto è accompagnata proprio dal suo carattere illegale, che qualifica i graffiti realizzati nottetempo negli spazi urbani più disparati come espressione di una protesta sociale o comunque di una spontanea istanza di affermazione da parte degli esclusi, dei dimenticati, degli svantaggiati (Lauda & Zerlenga, 2018). Ancora oggi, al di fuori del circuito ormai 'autorizzato' (e in un certo senso mercificato perché piegato alle logiche del mercato d'arte) degli *street artists* e degli autori dell'arte urbana, coesistono posizioni controverse, peraltro provenienti da una pluralità di voci che spaziano dai più autorevoli critici d'arte agli amministratori ai semplici cittadini, da cui la *street art* è considerata alternativamente come imbrattamento vandalico, come rivendicazione sociale o come valorizzazione estetica. Queste contraddizioni nel giudizio critico, che possono essere definite 'esterne' al discorso artistico, convivono come accennato con posizioni altrettanto contrapposte che sono invece 'interne' alla schiera dei protagonisti e che possono essere sintetizzate nell'opposizione "tra 'puri' e 'venduti', cioè tra outsider e insider" (Dal Lago & Giordano, 2016, p. 83) del sistema.

Gli aspetti giuridico-normativi riferiti all'ambito dell'arte di strada sono perciò costantemente in divenire e tengono necessariamente conto della mutevolezza dello scenario mostrandosi estremamente variegati poiché riferiti caso per caso alle singole specificità delle opere, presentando risvolti diversificati che tentano di districarsi tra i temi del diritto d'autore e, al contempo, della tutela della proprietà privata (Colantonio, 2017; Vecchio, 2017; Dal Lago, Giordano & Tombolini, 2018; Boldon Zanetti, 2019; Sellitto, 2019). Un panorama che è sempre più identificato dall'interrogativo "*wem gehört die Stadt?*" sorto spontaneamente anni fa sui muri delle città tedesche (fig. 3) in risposta alle logiche distorte e speculative del mercato immobiliare e divenuto idea portante di un movimento di rivendicazione dei diritti collettivi (Dal Lago & Giordano, 2016; Vecchio, 2017).

La *street art* è di fatto un sistema complesso che esula ormai dalla cornice della sola pittura murale e che ricomprende una varietà di forme di espressione

artistico-visuale che hanno come elemento comune l'assunzione della strada o dello spazio urbano in generale come palcoscenico. Ad esempio, possono legittimamente essere considerate parte dell'arte di strada le *performance* temporanee e le "installazioni urbane" (Dogheria, 2014, p. 44), così come gli interventi dei cosiddetti *alteration artists*, che si caratterizzano per l'interferenza con elementi di dettaglio dello spazio della città (dalla segnaletica all'arredo urbano) e ne praticano la manipolazione in chiave ironica; azioni che si collocano idealmente tra lo "sberleffo dadaista [e la] Pop art" (Dal Lago & Giordano, 2016, p. 105) e hanno il merito di ricongiungere il gesto artistico con la dimensione quotidiana (fig. 4).

Dalla pittura spontanea all'arte commissionata, dal raduno artistico all'installazione urbana, dalla *performance* alla mostra (perfino digitale), tutto è *street art*: una sorta di bachecca il cui filo conduttore è rappresentato dallo spazio urbano nella sua accezione pubblica e accessibile, anche culturalmente, alle masse. In tal senso, la *street art* non può esistere senza lo spazio urbano e per questa ragione è legata ad esso da una relazione simbiotica, che in particolare interagisce in maniera fisiologica con la dimensione architettonica. La relazione dialettica tra pittura murale e architettura è d'altra parte storicamente protagonista di un fervente dibattito ideologico, che in Italia assume inizialmente posizioni particolarmente nette che affermano "l'assoluta dipendenza della pittura murale dall'architettura" (Bignami, 2000, p. 227; Severini, 1927) per sfociare negli anni Trenta del Novecento nel fondamentale *Convegno Volta* animato da Marcello Piacentini e incentrato sui *Rapporti dell'architettura con le arti figurative* (Roma, 25-31 ottobre 1936), in cui si assiste a una maggiore apertura al dialogo. Le specificità dell'una e dell'altra disciplina si confrontano ancor oggi in una serie multiforme di possibili interazioni, ridefinendo quotidianamente la cornice entro cui si dichiara la *street art*.

Il recente proliferare di iniziative culturali tanto diversificate incentrate sull'arte di strada (festival artistici, raduni tematici, *performance* individuali o collettive, ma anche mostre ospitate da prestigiosi musei e un sempre crescente mercato

internazionale delle opere legato a personaggi di spicco, basti pensare all'esempio emblematico rappresentato da un artista come Banksy) tradisce il continuo mutamento che essa sta attraversando (Zerlenga, 2017; Zerlenga, 2018). Un mutamento che la vede talvolta obbedire a logiche speculative e produrre effetti collaterali imprevisti e socialmente dannosi quali l'induzione di forme di *gentrification*, tanto da condurre alcuni artisti a rigettare le proprie opere per impedire che gli intenti originari vengano snaturati, giungendo perfino ad attuarne la cancellazione secondo la pratica dell'"omicidio" (Martini, 2017; Mania, 2019) o della cosiddetta "eutanasia artistica" praticata in più occasioni dal marchigiano BLU (Blu, 2014, fig. 5). In tutte queste situazioni la *street art* non soltanto appare come un fenomeno ormai assolutamente assimilato dalla società, ma si configura anche come uno strumento potente, capace di determinare il maggiore o minor valore del patrimonio immobiliare e di conseguenza di orientare le scelte amministrative e gestionali del territorio (Zerlenga, Forte & Lauda, 2018).

IL CASO UMBRO: ARTE PUBBLICA NELLE CITTÀ

Da sempre l'Umbria gioca di per sé un ruolo decisamente dinamico e all'avanguardia nel discorso artistico nazionale: basti pensare a eventi memorabili come la mostra *Lo spazio dell'immagine* di Foligno nel 1967 (Radi, 2005; Radi, 2009), ma anche ad appuntamenti periodici come la *Biennale di Gubbio* a partire dal 1955 (Sannipoli, 2005; Bonomi, 2006). L'analisi di questo caso non può prescindere perciò dalla citazione di una serie di prodromi eccellenti, che hanno avuto il potere di fondare, ciascuno nel proprio momento storico e con le proprie specificità, una nuova idea di relazione tra forma e spazio, con particolare riferimento allo spazio collettivo. La prima di queste esperienze è rappresentata dall'iniziativa *Sculture nella città* concepita da Giovanni Carandente a Spoleto (fig. 6), che nel 1962 ha di fatto inventato la cosiddetta 'città museo' innovando potentemente le relazioni tra arte e spazio urbano attraverso un "umanistico incontro tra scultura e architettura"

(Nardon, 2005, p. 73) e facendo "da apripista [a] diverse [...] mostre di 'sculture in città' [...] nei centri storici" (Pioselli, 2015, p. 77). Oltre a instaurare un dialogo inedito tra forma artistica e forma architettonica, il progetto *Sculture nella città* comunica con forza il diritto alla fruizione pubblica di un'arte che entra a far parte della vita quotidiana: l'arte deve vivere "nei luoghi stessi nei quali si svolge la vita di ogni giorno" e a questo "grande Museo d'arte moderna [si può] accedere senza il biglietto d'ingresso e senza che vi siano guardiani a custodirlo" (Carandente, 2007, p. 159) nell'ottica di una completa "democratizzazione della cultura" (Pioselli, 2015, p. 77).

Altra importante esperienza che contribuisce a definire la tradizione artistica umbra è quella dei parchi di sculture, occasioni in cui spazio aperto e opera plastica entrano in mutuo scambio: dal *Campo del sole* realizzato negli anni ottanta a Tuoro sul Trasimeno (Crispoliti, 1990; fig. 7) al *Beverly Pepper Park* inaugurato nel 2019 a Todi (Muzi, 2019). Ma è nei contesti in cui la scultura si incontra con la presenza architettonica che si riscontra una maggiore affinità con il rapporto arte-città che anima la *street art*: in questo senso, esperienze altrettanto pionieristiche come la trasformazione tra il 1978 e il 1990 da parte di Alberto Burri e Tiziano Sarteanesi del complesso degli Ex Seccatoi del Tabacco di Città di Castello in sede museale, che avviene pittando iconicamente di nero gli annessi agricoli preesistenti e disseminando sculture nell'area verde circostante (Sarteanesi, 2016), e la costruzione progressiva del borgo di sculture di Brufa, intrapresa nel 1987 e oggi autentica forma di promozione territoriale animata dal connubio arte-territorio, costituiscono probabilmente esempi ancor più significativi. Ma l'Umbria è anche una terra in cui è radicata la presenza della pittura architettonica murale, che spazia dai numerosi esempi storici di intonaci graffiti, ad esempio a Spoleto (Sapori, 1979; Sapori, 1985), a Orvieto e a Città di Castello così come in altri contesti minori, alle operazioni di valorizzazione culturale in chiave artistica di borghi come Mugnano, ormai celebre dal 1983 per i suoi 'muri dipinti' (fig. 8).

In definitiva, l'attuale ruolo dell'Umbria in riferimento all'arte urbana (e in generale all'arte nello spazio pubblico) si delinea così come prosecuzione di una significativa tradizione artistica rafforzata nel tempo e segnata da fondamentali occasioni in cui la regione è stata protagonista del dibattito culturale, che hanno portato all'ideazione di modalità inedite di fruizione non soltanto in tema di relazioni tra arte e spazio urbano, ma anche riguardo alla pittura architettonica murale. Un contesto variegato in cui si fondono "architettura e scultura, ambiente e decoro urbano, piazze e pittura, dentro confini territoriali non vasti ma unitari, secondo la memoria dei secoli" (UAC, 2013, p. 13). In continuità con questo scenario, è a partire dagli anni duemila che nelle città umbre iniziano ad essere realizzate opere di *street art* in maniera piuttosto sistematica, espressione di un dinamismo culturale che si trasforma in terreno fertile per la nascita di iniziative non soltanto generalmente avallate, ma addirittura promosse a sostegno del processo amministrativo. La pratica del graffitismo, che continua a svolgersi in maniera spontanea, e il concentrarsi preferenziale dell'attività dei *writers* in zone specifiche delle città conducono infatti alcune amministrazioni comunali a formulare una riflessione sull'opportunità di trasformare questa vocazione in occasione di decoro urbano e di valorizzazione in chiave artistica di ambiti problematici o degradati. In analogia con quanto avviene su scala nazionale e internazionale, l'opinione sull'arte di strada inizia così a mutare e le opere tendono a essere valutate non più alla stregua di azioni vandaliche di imbrattamento, ma invece come modalità innovative di riqualificazione. La definitiva assimilazione culturale della *street art* è evidenziata dalla presenza stabile di questa forma d'arte nelle manifestazioni di arte contemporanea così come dallo svolgimento di *kermesse* o raduni esclusivamente incentrati sull'arte di strada. In alcune città umbre sono stati ad esempio istituiti appuntamenti annuali o biennali dedicati all'arte di strada, che confermano sia una completa accettazione del fenomeno sia il suo ingresso negli strumenti di programmazione e attuazione della riqualificazione urbana.

LA STREET ART IN UMBRIA: RASSEGNA CRITICA

In posizione certamente defilata rispetto ai circuiti nazionali (e a maggior ragione internazionali) che sono teatro del dibattito contemporaneo sul 'fenomeno' della *street art*, l'Umbria non manca di importanti e diffuse occasioni, nel cui ambito ha gradualmente costruito e nel tempo sta continuando ad amplificare una vasta collezione di opere, che comprende anche numerosi episodi di arte urbana e di arte pubblica. In linea con la natura policentrica della regione, le opere risultano distribuite piuttosto uniformemente sul territorio, ma presentano una maggiore concentrazione numerica nelle città più grandi, a partire da Perugia e passando per Orvieto, Foligno, Spoleto e Terni; è comunque significativa la presenza anche in centri minori come Castiglione del Lago, Bastia Umbra e Marsciano. In tutti i casi, le opere nascono in ambiti territoriali in cui è già espressa una vocazione artistica che si pone in continuità con la tradizione maturata nel corso del secondo Novecento e che vede le opere d'arte protagoniste di una relazione dialettica con lo spazio urbano: si pensi ad esempio ai casi di Perugia, Spoleto, Orvieto e Terni, città già fortemente caratterizzate dalla presenza diffusa di sculture nello spazio pubblico (UAC, 2013). La *street art* aggiunge un'ulteriore voce a questo dialogo, contribuendo a costruire uno scambio virtuoso tra la città nella sua complessità spesso contraddittoria e l'arte, portatrice di valori positivi e identitari seppure non sempre condivisa. Nell'oggettiva impossibilità di eseguire una catalogazione sistematica, operazione peraltro non in linea con il carattere evolutivo e spontaneo della *street art*, il presente contributo assume come base di dati la ricognizione rappresentata dalla app *Street Art Umbria* (fig. 9), che sintetizza gli esiti del progetto ideato e realizzato dall'esperto in comunicazione Matteo Piselli. La app presenta in maniera sistematica una selezione curatoriale mediante cui lo stesso Piselli ha inteso "distinguere il significativo dall'insignificante" (*Street Art Umbria*, 2020) ovvero differenza implicitamente la pratica quotidiana del graffitismo dalle opere di valore artistico ormai ufficialmente riconosciu-

to, ad esempio per la paternità dell'artista o per il ruolo nella riqualificazione urbana. Oltre alla selezione catalogata nella app vengono poi prese in considerazione alcune opere che si caratterizzano per la singolarità esemplare del processo che ha portato alla loro realizzazione.

Le opere di *street art* che compongono l'attuale raccolta umbra, tutte realizzate tra il 2010 e il 2019, possono essere ricondotte a quattro tipologie distinte in base alle ragioni originarie: opere spontanee, opere su committenza privata, opere su committenza pubblica (o comunque con il patrocinio pubblico) e opere legate a festival artistici o raduni, che costituiscono la tipologia più numerosa. I margini tra queste categorie sono tuttavia permeabili, sia perché i festival artistici sono in genere svolti con il patrocinio di enti pubblici sia perché anche l'iter di realizzazione delle opere spontanee tende a essere comunque avallato dalle amministrazioni comunali. In questo senso, la quasi totalità delle opere umbre rientra in circuiti autorizzati e ufficiali, pur continuando a sopravvivere in maniera diffusa la pratica del *writing* a cui nelle città maggiori, prima tra tutte Perugia, sono stati ceduti spazi dedicati risultando di fatto anch'essa piuttosto 'controllata'.

A Perugia, la realizzazione di opere di *street art* è ormai diventata una modalità rituale nella valorizzazione delle aree urbane: i muri che costeggiano strade a traffico intenso (ad esempio a Fontivegge o nel quartiere periferico di Ponte San Giovanni) o che appartengono a zone urbane degradate non soltanto periferiche sono da alcuni anni luogo di realizzazioni artistiche, prevalentemente da parte di artisti locali emergenti che vedono così promosso e valorizzato il proprio lavoro. L'arte di strada è diventata anche una forma di riscatto e rinascita di aree del centro storico come quella di via della Viola e via Cartolari: qui, l'associazione culturale *Fiorivano le viole*, preso atto dello spopolamento e dello stato di abbandono del quartiere così come della crescita della microcriminalità favorita dalla progressiva chiusura delle piccole attività commerciali che lo animavano, ha dato vita a un progetto artistico che gradualmente, grazie alla realizzazione di numerose opere murali d'autore

(Ache77, Krap, Pablo Zangado, Robotizeta Crew, Rogério Puhl) e all'istituzione del festival annuale *Alchemika* dedicato agli artisti di strada, ha riportato questa area del centro storico alla vivacità e alla sicurezza di un tempo (fig. 10). Analogamente, una presenza diffusa di interventi artistici murali si trova nel quartiere di Elce, a ridosso del centro storico (animato nel 2015 dai poster di piccolo formato opera del vivace collettivo artistico *SAD-Sempre Allegri Dentro* di cui fanno parte Solo Odio e Aria Fritta), ma soprattutto nel quartiere di Fontivegge, in cui sono situati i muri dedicati all'attività libera dei *writers* (fig. 11) e nel 2014 è stato realizzato il *Mondrian park*, parco urbano dedicato alla street art nato dalla collaborazione tra gli uffici tecnici comunali e l'Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci" di Perugia (che ospita, tra le altre, opere di Ache 77, Krap e Maçcèd). Proprio nel quartiere di Fontivegge trovano spazio numerose opere, realizzate sia nell'ambito di festival (primo tra tutti *Comma Urban Art Festival*) sia su committenza pubblica, sia come esito di iniziative didattiche (è il caso dell'opera *Segno Umbro* realizzata sulle pareti del sottopassaggio pedonale dagli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Perugia a conclusione di un workshop promosso dal Comune di Perugia) sia spontanee (spesso commemorative di personaggi emblematici della storia locale). Le modalità di fruizione di tali opere sono sempre pubbliche, nel rispetto della vocazione collettiva della *street art*; il rapporto che si instaura con lo spazio urbano è molto diversificato e spazia dalla più frequente percezione in movimento dall'automobile all'inserimento leggibile anche alla scala paesaggistica (è il caso del murale realizzato nel 2011 a più mani da Morcky, Anna 'Ovni' Taratiel e The London Police sulla imponente parete dell'edificio incompiuto progettato da Aldo Rossi presso piazza Nuova; fig. 12). Oltre alla presenza diffusa lungo le strade, le rotatorie e i sottopassaggi, diverse opere sono situate in pieno centro storico, in parchi pubblici (ad esempio presso gli impianti sportivi del Percorso verde di Pian di Massiano) o campeggiano sulle pareti di edifici industriali e di edifici scolastici (ad esempio nel caso della serie di murali realizzati da Diavù,

Alberto Corradi e Marco 'About' Bevivino presso l'asilo nido Pinocchio nel 2012; fig. 13) a conferma della dimensione quotidiana e trasversale della fruizione dell'opera d'arte. In questo senso, una singolarità che sposa le modalità originarie del *writing* poiché realizza l'idea di un'opera d'arte in movimento per le strade della città è rappresentata dalle opere della serie *Raccolta d'autore* con cui l'azienda Gesenu che cura l'igiene urbana del capoluogo ha inteso personalizzare i propri mezzi di spostamento nel contesto urbano (fig. 14). A Orvieto, tutte le opere realizzate sono esito di manifestazioni artistiche o di iniziative a patrocinio pubblico. I numerosi festival succedutisi nel corso degli anni a partire dal 2016 (*Atomic garden*, *Orvieto Street Art*, *Strade dell'arte di strada*) hanno costruito una ricca collezione la cui caratteristica principale è la varietà dei luoghi coinvolti dalle opere e di conseguenza delle relazioni con lo spazio circostante; le situazioni spaziano da scorcì quotidiani del centro storico a spazi di parcheggio a luoghi simbolo come la stazione della funicolare, con significative singolarità rappresentate da una serie di piloni dell'infrastruttura ferroviaria nei pressi di Orvieto Scalo (fig. 15) e dalle cabine ENEL presenti diffusamente nel contesto urbano e periurbano (riqualificate a più riprese mediante un'iniziativa congiunta tra amministrazione comunale ed ENEL). In queste occasioni trovano spazio numerosi artisti, da RAME13 a Exit Enter, da Ache 77 a BTOY: una ricchezza che compone un ampio mosaico ben sintetizzato da una mappa interattiva delle opere orvietane, online dal 2018 e in continuo aggiornamento (*OrvietoStreetArt*, 2018). Anche a Foligno, seppure con una minore numerosità di opere catalogate, quasi tutte realizzate nell'ambito della manifestazione annuale *Attack Festival*, la presenza della *street art* è molto significativa, anche per l'importanza degli artisti coinvolti: dagli stencil-poster del duo Sten&Lex presso la stazione ferroviaria (2011) (fig. 16) e nella zona di Sant'Eraclio (2012) alle opere a due mani di Eriacilcane e Hitnes presso l'ex fabbrica Pambuffetti (2011) e le ex fornaci Tacconi (*Lotta di dinosauri*, 2012), quest'ultima nella stessa sede dell'opera contestuale di Lucamaleonte (2012).

Amplia lo scenario la presenza diffusa delle opere dell'artista locale (Come) Achille, che rientrano anch'esse in *Attack Festival* e tra cui si segnala l'opera in via Istituto Denti realizzata nel novembre 2012 in occasione dell'iniziativa *Cities for Life: Città per la vita, città contro la pena di morte*. A Spoleto, un'attenzione crescente verso la *street art* ha portato a istituire e consolidare nel tempo il progetto *Collicola on the wall* nato nel 2010 e relativo alla sede dell'istituzione museale Palazzo Collicola Arti Visive, che ha arricchito la collezione del museo di opere murali *site specific* firmate da noti artisti tra cui 2501, Alo, Borondo, Danilo Bucchi, Lucamaleonte, Moneyless, Sbagliato e Sten & Lex (Marziani, 2015). Oggetto di acceso dibattito per la successiva parziale copertura delle opere, il progetto ha avuto il merito di proiettare immediatamente la città di Spoleto nello scenario internazionale, acuendo la sensibilità verso la *street art* e facendo scaturire importanti iniziative pubbliche e private tra cui risalta la valorizzazione artistica esterna e interna dell'hotel Arca (ex Motel Agip) nel 2015, opera di Lucamaleonte, Ob Queberry e Tellas (fig. 17), oltre a una serie di opere spontanee diffuse nella città. A Terni, tutte le opere presenti sono realizzate nell'ambito di festival artistici, fin dal 2010 quando, durante la manifestazione *Nutrimenti* tesa a valorizzare la produzione innovativa di giovani artisti, Eriacilcane, Dem e Hitnes realizzano opere sulle pareti dell'edificio scolastico Casagrande-Cesi e della sede del centro culturale di Palmetta (animatore del festival). Tra le opere ternane, risaltano quelle realizzate da MP5 (*Playing upstream* in occasione della *Notte bianca* del 2013 e *Save our souls* in occasione di *#solocosebelle* nel 2018; fig. 18) e Uno (*Camouflage urbano 05100* in occasione di *#solocosebelle* nel 2018), che instaurano sempre una relazione singolare con lo spazio urbano, per la scala dell'intervento, per la spiccata orizzontalità (o verticalità) o per la quotidianità della percezione. Nei centri minori la presenza della *street art* è comunque significativa e molto legata allo svolgimento di manifestazioni, bandi o raduni dedicati: è il caso del *Premio Arte Cerreta* a Castiglion del Lago, che nel 2016 ha disseminato nella

città diverse opere firmate tra gli altri da About Ponny, Alessandro Marrone, Rmogr18120 e Urto, preferenzialmente realizzate su pareti di edifici industriali, ma anche dell'opera *Madre Natura* realizzata da Nicola Giulivi a Collazzone nel 2019 a seguito del concorso *Acqua Terra Cibo*. Ancora, a Bastia Umbra, Città di Castello, Magione, Marsciano, Tuoro sul Trasimeno è rilevante la nascita di iniziative spontanee che hanno condotto alla realizzazione di opere da parte di talentuosi artisti umbri come Edoardo Cialfi, Zide e Il Coffee.

CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Lo sguardo d'insieme sulla *street art* in Umbria (figg. 19, 20) evidenzia una notevole ricchezza di situazioni dal punto di vista linguistico-espressivo: molteplici ed eterogenee sono le tecniche grafiche, quasi sempre miste e che spaziano dal poster allo stencil allo spray alla pittura murale, così come i soggetti proposti, che richiamano spesso valori universali o pongono l'attenzione su temi di attualità, ma anche gli stili compositivi dei singoli artisti, prevalentemente figurativi ma anche simbolici, astratti o *cartoon*. Dal punto di vista dell'inserimento urbano le opere, per il loro carattere *site specific*, instaurano relazioni singolari con lo spazio della città, che spesso si identifica con il tessuto edificato più denso, storico o periferico, ma frequentemente è rappresentato dai singoli edifici industriali o da spazi attigui ai tracciati infrastrutturali. Caso per caso l'ubicazione, le caratteristiche cromatiche, le tecniche di realizzazione, il messaggio veicolato, il legame con l'identità locale producono esiti che, attraverso messaggi visivi con funzione estetica, sfociano nella riappropriazione di ambiti degradati e nella loro riqualificazione sociale, contribuendo a contrastare le dinamiche di spopolamento dei tessuti storici o i fenomeni di microcriminalità. La lettura critica dello scenario umbro consente di comprenderne l'effettivo allineamento, seppure alla ridotta scala territoriale, al dibattito nazionale e internazionale. Un allineamento che è naturalmente agevolato dalle modalità proprie della 'nuova era' della *street art*, in cui la facilità

di condivisione nella rete delle opere contribuisce ad amplificarne la diffusione e la notorietà su scala globale, recuperando in parte, anche se solo idealmente, l'istanza originaria espressa dal *writing* itinerante realizzato sui mezzi metropolitani. Il contesto umbro deve probabilmente la sua singolarità e la sua riconoscibilità alla vivacità culturale e alla dimensione internazionale delle grandi manifestazioni artistiche che a partire dalla seconda metà del Novecento la caratterizzano: ne sono casi esemplari il *Festival dei due mondi* di Spoleto (dal 1958) e il festival musicale *Umbria Jazz* (dal 1973), che contribuiscono a costruire le condizioni per lo sviluppo di un terreno fertile in campo artistico. Occorre anche sottolineare come la percezione dei centri umbri come ambiti urbani 'a misura d'uomo' e la forte integrazione tra città e contesto paesaggistico non abbia portato generalmente alla nascita spontanea di forme di contestazione tali da generare una *street art* 'di protesta'. In Umbria, cioè, seppure persista un residuo spontaneismo della pratica del graffitismo che conserva ancora i tratti fondativi di indipendenza e genuinità che suggellano l'autenticità della *street art* e che è comunque solo limitatamente espressione di un disagio sociale o di un rifiuto della qualità paesaggistica (come invece può verificarsi in ambiti metropolitani o in situazioni di degrado diffuso), le opere d'arte tendono a essere realizzate in modo prevalente a seguito di bandi o di iniziative organizzate dalle amministrazioni comunali o da privati. Questo ultimo aspetto sposta sensibilmente l'equilibrio tra opere spontanee e opere autorizzate verso la seconda categoria e ha come conseguenza una più vasta azione di 'controllo' della *street art* che la riconduce sempre di più all'arte urbana e all'arte pubblica su commissione. Tuttavia, pur tenendo conto dei pro e dei contro di questa legalizzazione diffusa della *street art*, occorre sottolineare come in Umbria essa costituisca una delle molteplici forme d'arte che risaltano nello spazio urbano pubblico e come si affianchi ad altre presenze artistiche per così dire 'tradizionali' (in primo luogo le sculture) che rappresentano l'esito di un discorso artistico evoluto e molto radicato nella quotidianità. Una contaminazione tra modi

espressivi foriera di inedite e sperimentali interazioni, che potrebbe offrire un contributo prezioso alla gestione economica del territorio, nell'ottica di potenziare in chiave turistica gli attuali itinerari d'arte contemporanea (UAC, 2013) magari introducendo percorsi a tema dedicati proprio alla *street art*.