

L'arte dell'anonimato

I writers somigliano ai tanti pittori vissuti prima del Rinascimento e di cui conosciamo la produzione ma non i nomi. In qualche modo chi dipinge su un muro rifiuta l'eredità del moderno e predilige una tradizione fatta di comunità e non di singoli

TOMASO MONTANARI

Chi è Banksy? Chi è Elena Ferrante? Siamo disposti ad arrampicarci sulle più improbabili congetture pur di riuscire a dare un volto, una biografia, una foto senza trucco ai pochi artisti o scrittori che hanno scelto di negare al circo mediatico la propria persona. Non tolleriamo che qualcuno «si nasconda» dietro uno pseudonimo: e basterebbe la scelta del verbo «nascondersi» per rivelare lo spirito vagamente inquisitoriale col quale guardiamo a chi vuole parlare solo con le proprie opere. Molti che non hanno mai visto un Banksy, né letto una riga della Ferrante si sono, negli ultimi giorni, appassionati all'abilissima cronaca della caccia alla loro identità anagrafica: poterli mettere a sedere tra gli ospiti in un programma del primo pomeriggio (quando «non c'è due senza trash», come canta Fedez) sarebbe il sogno di qualunque venditore di immagine.

Intendiamoci, il culto della personalità degli artisti è un culto antico. Se è vero che esso conta tra i molti tratti che si sono esasperati e radicalizzati nel passaggio dalla «società dello spettacolo» (Guy Debord) alla totalitaria «civiltà dello spettacolo» (Mario Vargas Llosa), è anche vero che la storia dell'arte come la intendiamo oggi rinasce — dopo l'anonimato del millennio medioevale — con un'autobiografia d'artista: quella di Lorenzo Ghiberti, alla metà del Quattrocento. Leggendo Plinio e altre fonti antiche, gli uomini del Rinascimento scoprivano una legione di artisti: ne conoscevano i nomi e i successi, le conquiste figurative e le avventure personali. I testi erano stati davvero più duraturi del bronzo (come aveva predetto Orazio), e se le opere avevano fatto naufragio, le biografie si erano in qualche modo salvate.

È su queste basi che Giorgio Vasari edificò un monumento storiografico che tuttora ci condiziona: le *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550 e 1568) culminano nell'apoteosi di un Michelangelo divino, contro cui Roberto Longhi mostrava, nel 1950, tutta la sua insofferen-

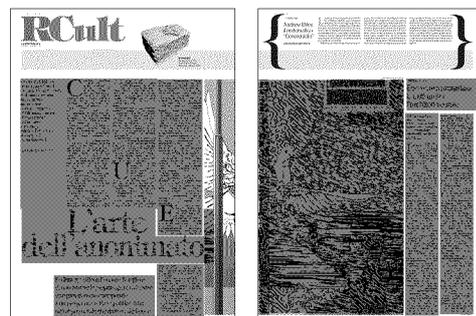
za («e s'è già troppo sofferto del mito di artisti divini e divinissimi, invece che semplicemente umani»). Parliamo ancora con le parole di Vasari quando chiamiamo «divi» e «dive» gli attori o le cantanti che ci sembrano più grandi, e la medaglia ha il suo rovescio: quello dell'artista sporco, sociopatico e assassino. Caravaggio, dunque: caso in cui l'arte ci sembra indissolubile dalla biografia, lo stile del pennello da quello della spada.

Ma è proprio con Caravaggio che diventa evidente il prezzo enorme di questa affermazione di una forte individualità eterodossa: quando le sue pale d'altare vengono rifiutate dalle chiese ed entrano subito nelle grandi collezioni private, inizia a rompersi il nesso opera-funzione. Inizia il lungo processo verso l'arte di oggi: che «non fa perdere all'arte la sua qualità di arte, ma le fa perdere il suo legame diretto con la nostra esistenza: l'arte diventa una splendida superfluità» (Edgar Wind).

Consapevolmente o no, è contro tutto questo che lotta il writer Blu quando cancella le opere che aveva fatto sui muri di Bologna perché non vengano staccate ed esposte nell'ennesima mostra di cassetta sulla Street Art. È in questo senso che l'anonimato di Banksy non sembra solo un vezzo personale, o la conseguenza del carattere illegale dello scrivere sui muri, ma un programma artistico, etico, politico.

Un'«arte senza nomi» che prova a riportare indietro le lancette della storia: a prima di Ghiberti. Ottimi studi sulle firme e i ritratti degli artisti (soprattutto italiani) del Medioevo hanno ormai messo in crisi «l'immagine romantica dell'artista che annulla la sua personalità nell'opera condotta insieme ad altri, a maggior gloria di Dio», ma è innegabile che «percorrendo a ritroso il Medioevo si direbbe che i tratti individuali degli artisti, i loro stessi nomi sfumano e si confondono insieme, unificati in una sorta di configurazione collettiva» (Enrico Castelnovo). E proprio Peter C. Claussen (lo storico dell'arte che più di ogni altro ha

Da Banksy a Elena Ferrante. Scegliere di non firmare le proprie opere o di usare uno pseudonimo corrisponde a un programma etico e politico. E ha un'origine nobile che risale al Medioevo



saputo censire le tracce individuali degli artisti medioevali) ha sottolineato l'anonimato che cancella gli artisti dall'epicentro del gotico francese, tra il 1130 e il 1250: le grandi cattedrali dell'Île-de-France continuano ad apparirci come capolavori collettivi voluti e costruiti da comunità civili.

È in questo senso che la Street Art rifiuta l'eredità del moderno, cercando altrove. Per molti versi viviamo in un nuovo Medioevo: nelle nuove città torri sempre più alte separano la vita lussuosa dei nuovi signori feudali da quella della massa dei servi, non della gleba, ma di un mercato senza regole. A redimere la programmatica bruttezza dei non luoghi dove vive la maggior parte degli occidentali è nata un'arte che appare collettiva per natura, e generata quasi in opposizione simmetrica a quella *mainstream*. Se quest'ultima è un'arte privata per definizione, un'arte da interno che nasce per gallerie e per case di lusso, o per musei, simili a lounges aeroportuali, nei quali si paga un biglietto, la Street Art è un'arte pubblica, un'arte da esterno che si vede gratis perché aderisce come una seconda pelle ai luoghi dove vive e lavora chi possiede quasi solo la propria pelle. La prima non puoi comprarla perché costa milioni, la seconda non puoi comprarla perché non è in vendita: e negare il nesso arte-mercato è un altro tratto che nega tutta la tradizione moderna, tornando al nesso medioevale arte-comunità. E anche per macchine trita-tutto come il mercato dell'arte e l'industria delle mostre non è facile digerire la Street Art: perché quando la sradichi, ne uccidi anche il valore estetico.

In questo gioco di contrari, il divismo esasperato dei Jeff Koons, Damien Hirst o Maurizio Cattelan trova un corrispondente perfetto nell'anonimato di Banksy.

Dei writers — come di molti artisti medioevali — conosciamo solo le firme, e — proprio come accade per l'arte europea dell'alto Medioevo — non possiamo interpretarne l'arte alla luce delle biografie: non possiamo individualizzarla, e dunque siamo "costretti" a leggerla come un'arte davvero collettiva.

E questa strategia funziona: difficilmente vedremo i cittadini insorgere in difesa di un museo d'arte contemporanea, mentre in molte città d'Europa (e ora a Bologna) succede che la comunità si preoccupi della sorte di un'arte che sente "sua" anche grazie all'eclissi della personalità del creatore. Non di rado i writers italiani mettono in atto progetti di notevole valore civico, oltre che arti-

stico: come il collettivo FX, che ricopre con il testo dell'articolo 9 della Costituzione i muri di cemento che l'hanno violato distruggendo il paesaggio. O come il Gridas (Gruppo Risveglio dal Sonno), che ha raccontato l'epopea collettiva dei cittadini di Scampia non «coprendo le brutture» del quartiere, ma «usandole in modo creativo» (lo raccontano Alessandro Dal Lago e Serena Giordano in *Graffiti. Arte e ordine pubblico*, il Mulino 2016).

Se oggi in molti pensiamo che «le parole dei profeti /sono scritte sui muri della metropolitana / e negli androni dei palazzi» (come recitava, già nel 1964, la fine di *The Sound of Silence* di Simon & Garfunkel) è anche perché i writers continuano a pensare che la loro arte valga più del loro egotismo. Un messaggio, questo sì, profetico.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

L'INTERVENTO

Ecco che a progettare la città arriva l'architetto corale

Nel disegno urbano emergono nuove istanze simili all'open source dell'informatica. Un lavoro analogo a quello del giardiniere

CARLO RATTI

Purtroppo non ero a New York il 12 ottobre 2013. Quel giorno Banksy, uno degli street artist più noti al mondo, aveva architettato un gesto particolarmente beffardo. Ingaggiando un anziano venditore ambulante, aveva allestito a Central Park un piccolo banchetto di disegni firmati: riproduzioni in piccola scala dei suoi graffiti. Così, senza saperlo, i passanti che hanno acquistato quei quadretti per poche decine di dollari si sono ritrovati tra le mani opere d'arte di notevole valore, di solito contese dalle case d'asta internazionali.

Quest'azione provocatoria, filmata e condivisa su Internet dallo stesso Banksy, non sarebbe stata possibile se non per un semplice fatto: nessuno conosce ancora il suo volto. Nel corso del tempo, l'anonimato di Banksy è diventato a tutti gli effetti un elemento di attrazione a sé stante, il quale — insieme allo spirito caustico dei suoi disegni e stencil — ha contribuito a un successo su scala mondiale.

In realtà, sarebbe cinico leggere nella scelta di occultare il proprio nome soltanto ragioni di marketing. E ciò è evidente anche in architettura, dove da tempo emergono dinamiche

che mettono l'accento su una dimensione collettiva. Con la sua figura contraddittoria, capacissima di pilotare i mezzi di comunicazione di massa ma allo stesso tempo sfuggente, Banksy ha realizzato un'opera parallela a quella di strada: ha innescato un'ampia riflessione sull'idea di personalizzazione nell'arte. Periodicamente la rete si gonfia di curiosità in base alla notizia che la polizia avrebbe arrestato Banksy: ma quelle foto di un quarantenne inglese che iniziano a essere condivise sui social media si rivelano, inevitabilmente, delle bufale.

Banksy non è l'unico nel suo genere: la scrittrice Elena Ferrante ha una identità altrettanto misteriosa. Banksy e Ferrante sembrano essere sintomi di qualcosa di più profondo, forse un inizio di rifiuto dell'autorialità tradizionale — almeno così come l'abbiamo intesa dal Rinascimento in poi. Il cambiamento sembra essere dovuto alle dinamiche della rete. Le tecnologie digitali non sono soltanto

una grancassa per il narcisismo dei profili su Facebook. Sono anche il contesto nel quale si sperimentano nuovi atteggiamenti partecipativi, incroci disciplinari, inaspettate collaborazioni capaci di affrontare la complessità del contemporaneo, con un approccio a volte duro e critico (alla Banksy) a volte propositivo. In altri termini, il singolo autore cede il passo al network.

In architettura stanno emergendo nuove istanze aperte, simili per certi versi a quelle dell'open source nel mondo dell'informatica. La collaborazione tradizionale tra architetti e ingegneri si allarga a nuove discipline, ma anche a clienti, utenti e a un pubblico più vasto. Come sognava già negli anni Ottanta l'olandese John Habraken, il progetto sta diventando l'anello di una catena evolutiva più allargata. Basandosi sull'analisi dell'ambiente costruito esistente, Habraken riteneva che l'architetto dovesse semplicemente creare schemi entro i quali lasciar prosperare la progettazione spontanea delle persone. Il ruolo del progettista in tal modo non sarebbe diverso da quello di un giardiniere — che impara l'orticoltura, ispeziona il terreno, cura le aiuole e nutre le piante, e infine le lascia crescere in autonomia...

Questo atteggiamento plurale è particolarmente importante, anche in virtù dei cambiamenti figli della rivoluzione digitale. I progettisti non hanno più soltanto il compito di disegnare edifici, di mettere un mattone sopra l'altro. Spesso è necessario anche provare a immaginare nuove esperienze, all'interno di un ambiente urbano che si snoda tra il mondo fisico e quello immateriale delle nuove tecnologie. In questo contesto, l'architettura diventa multidisciplinare e collaborativa di necessità.

Ecco allora che emerge una nuova figura professionale, che potremmo chiamare "l'architetto corale". L'architetto corale è colui che dà inizio e fine all'iter di progetto. Che armonizza diversi contributi in modo collaborativo, come esplorerà Alejandro Aravena con la prossima Biennale di Architettura di Venezia. Che stimola l'inclusione. E che a volte, come Banksy, si trincerava dietro l'anonimato per lasciare spazio a una nuova epica collettiva.

Architetto, ingegnere e agit-prop, Carlo Ratti insegna presso il Massachusetts Institute of Technology di Boston e dirige lo studio di progettazione Carlo Ratti Associati. È co-autore di Architettura Open Source (Einaudi, 2014).

