FRONTIER

FRONTIER the line of style

a project by

COMUNE DI BOLOGNA

in partnership with

organized by

A|| \WRITE

institutional partners

acer azienda casa emilia-romagna provincia di bologna

MAMbo

urban center bologna

sponsored by

mare termale bolognese

Unipol GRUPPO

GV3 VENPA

DAMIANI

I Portici Hotel Bologna

COOP.COSTRUZIONI

CHRÈON

Color

media partners

Artribune

www.flashvideo.it

Lepida TV

supported by

WWW.GRAFFITISHOP.IT MAILORDER & DISTRIBUZIONE

coop Adriatica

thanks to: Alberto Ronchi, Massimo Mezzetti, Gianfranco Maraniello, Riccardo Malagoli, Daniele Ara, Simone Borsari, Elena Leti, Milena Naldi, Patrizia Rigosi, Cheti Corsini, Elisa Rossetti, Francesco Volta, Simona Brighetti, Doriana Bortolini, Raffaella Grimaudo, Laura Novelli, Inti Bertocchi, Piergiacomo Braga, Elisa Garbo, Daniele Degli Esposti, Ilaria Daolio, Raffaella Pirozzi, Greta Zanetti, Giovanni Ginocchini, Donato Clausi, Fabrizia Petrei, Carlotta Guerra, Sabrina Samorì, Elisa Maria Cerra, Silvia Tonelli, Eva Fuchs, Fabio Scarpulla, Antonio Monti, Federico Monti, Nicola Grudina, Massimo Casanova, Claudio Merighi, Giulia Alberti, Riccardo Bacchi, Loris Rambaldi (& staff), Anna Della Casa, Simone Tosato, Gaspare Caliri, Marco Lampugnani, Luca Coclite, Francesca Teneggi, Susanna Soglia, Nicole Maffi and all those who have made it possible.

11
DON'T CALL IT ART!
NOTES FOR A HANDBOOK
TO THE CRITICISM
OF GRAFFITI WRITING
Claudio Musso

17
IS THIS SO CONTEMPORARY?
FINDING STREET ART THROUGH
HISTORY AND CRITIC
Fabiola Naldi

—

31
DESCENT INTO THE STREET
Stewart Home

37
CONSTELLATION, INSERTION,
ACT? APPROACHING *FRONTIER*
– *THE LINE OF STYLE* THROUGH
CRITICAL SPATIAL PRACTICE
Jane Rendell

45
WRITING AS A DISCIPLINE:
THE RESEARCH OF THE STYLE
Dado (Alessandro Ferri)

51
A TERRITORIOLOGY
OF GRAFFITI WRITING
Andrea Mubi Brighenti

55
"FIGHT FOR YOUR RIGHT TO
WRITE": THE APPEARANCE OF
A NEW RIGHT TO THE CITY
Christian Omodeo

65
EUROPEAN GRAFFITI.
A RESEARCH AND A COLLECTION
AT MUCEM
Claire Calogirou

75
STREET ART: THE FRONTIER
AND THE LAW
Andrea Pizzi

79
CONTRIBUTING AUTHORS

81
ARTISTS

145
Don't Call It Art!
Note per un prontuario
di critica al Writing
Claudio Musso

148
Is this so contemporary?
Street Art tra storia e critica
Fabiola Naldi

154
Descent Into The Street
Stewart Home

156
Constellation, Insertion, Act?
Approaching *Frontier*
through critical spatial practice
Jane Rendell

161
Il Writing come disciplina:
la ricerca dello stile
Dado (Alessandro Ferri)

163
Una territoriologia dei graffiti
Andrea Mubi Brighenti

165
"Fight for your right to write":
l'emergere di un nuovo diritto
alla città
Christian Omodeo

168
Graffiti europei:
una ricerca e una collezione
per il MuCEM
Claire Calogirou

172
Street Art:
la frontiera e il diritto
Andrea Pizzi

A TERRITORIOLOGY OF GRAFFITI WRITING

In the 1970s, signature graffiti were mainly interpreted by scholars as 'territorial markers'.[1] Suggestive as the phrase sounds, it in fact gives, at best, a very partial understanding of such practices while, at worse, it may lead to some grave misunderstandings. Generally speaking, most scholars assumed that graffiti provided a venue of expression for inner city youth, often from ethnic minority backgrounds, which had little other chances for self-affirmation. In other words, graffiti provided those youth with a way of 'claiming space' by making a space for themselves. Space claiming was then easily associated with territorial phenomena, especially as they had been described in the 1950s and 1960s by classic ethology studies.

In my view, the problem with these arguments lies in a simplistic conception of territory drawn from ethology. Put it simply, what is unconvincing and misleading is placing 'appropriation' (and, inherently, a defense-aggression dynamic), instead of 'relationship', at the core of the territorial process.[2] True, Ley and Cybriwsky already made an important distinction between, on the one hand, teenage street gangs graffiti — where territorial marking was strictly functional and turf-oriented — and, on the other, graffiti loners, 'kings of the walls' or all-city writers. Rather than with appropriation, the latter were engaged in urban visibility games and they were doing it for 'fame and respect' — even though, paradoxically, such a fame could only be bestowed via the construction of a fictive persona or alter ego.[3]

But, after all, isn't a large number of human activities — such as for instance academic activities — motivated by the search for peer recognition, respect, and fame? In a sense, this is precisely the mark of all professional activities, which can only come to exist thanks to a community of peers who position themselves and their work in relation to people

whom they regard as significant others. Not by chance, the notion of career makes perfect sense in cases as diverse as those of graffiti writers, fiction writers, as well as essay writers. It has been remarked early on that careers in graffiti entail a long-term perspective and the determination to bring one's name 'up'.[4] What most commentators have failed to recognize though, is that the outer territoriality of graffiti — graffiti as marking scattered in the city for this or that purpose — is matched and doubled by its *inner territoriality*. From the internal point of view, graffiti contains a rich territorialization that unfolds between the graffer, his/her tools, his/her skills, his/her shaped pieces, tags or walls, and others' tools, pieces, tags and walls. Technologies, techniques and styles do act as territorializing and territory-making devices. Graffiti are not simply *in* the territory, they *are* territories on their own account. For territories are not simply spatial extensions, rather, they entail an intensive dimension which joins elements material and affective into a single focal point.

Advancing and articulating such multiple forms of territorialization, graffers develop an intimate knowledge of the city through its visible and haptic affordances — its 'spots'.[5] By physically embracing, walking and climbing the city, these producers constantly create and multiply urban territories rather than merely occupying them. Therefore, rather than with territorialism as a primordial exclusive appropriation of a place, here we are dealing with interventions that take place in public space — and interventions in public space can only be intervention *on* public space. The public experience is, in fact, characterized by the creation of venues for 'public address'.[6] There is no blank public space to which words and tags are then added, but it is precisely those words and tags as addresses that make space public. So, far from being a way in which city space is hijacked by writers, graffiti is in fact the way in which writers constantly give something to the city: it is a matter of an urban visual ecology which is simultaneously competitive and collaborative. There is no other way to make an ecology but through coexistence of diverse, heterogeneous parts. An ecology is fundamentally different from a monologue. So, the first meaning of 'aesthetics' is neither judgment nor morality, but *perception* — and perception unmistakably occurs through discontinuity and diversity.

Despite their differences, signature graffiti, graffiti art, and street art all relate to territories and produce territories. However, in the short or long

run, diversities come to be arranged, ranked and hierarchized. Circuits of value creation are set up that are differential, in the double sense of differentiated and differentiating. Territories are imbricated with value production, and attempts at territorial stabilization breed new scenes and their values. So, how do a series of human practices — even a set of underground or straightforwardly illegal practices — can contribute to the value to certain places? According to which criteria and parameters? We know that both graffiti and street art share humble origins. While the first emerged as an essential expressive form of disadvantaged inner city youth in the late 1960s, the second originated from a heterogeneous cohort of underground artists who, however, for quite a lapse since the 1970s through the 1990s, remained marginalized in the official art system. Such humble origins were clearly mirrored in the fact that, seen from the outside, early street art entertained only a parasitic relationship to the official cityscape, while graffiti was mostly stigmatized and seen as negatively affecting places (a sign of 'urban decay').

Over the last decade or so, a major counter-trend has made its appearance. Street art has moved much closer to the core of the contemporary art system, whereas graffiti has received unprecedented attention from mainstream cultural institutions. Albeit to different extents and not without contradictory or even paradoxical outcomes (with sometimes the same person being criminally prosecuted as a vandal and simultaneously celebrated as a critically acclaimed and economically successful artist), both graffiti and street art have been increasingly associated with thrilling lifestyles, urban creativity, fashionable outfits, and hip neighborhoods. Here is where the notion of *milieu* becomes essential: value can never be created by a single act or person, rather, it emerges when a series of independent, free acts by independent and free persons converge towards a focal zone, a milieu, making reference to each other, eliciting, fostering and challenging each other's response. This is how *scenes* as new social territories are born. The impact graffiti and street art have on the value that is attributed to certain places, districts and zones in the city has consequently changed dramatically: rather than value-neutral (invisible) or value-detracting (supravisible) as they were before, now graffiti, and even more pronouncedly so street art, seem to have become value-bestowing (just visible, as even a cursory look at

the mainstream media attests). Visibility means that these items have turned into recognizable and much sought-for landmarks in the urban landscape. While signature graffiti has remained the most controversial and least accepted practice, and still largely criminalized in many cities around the world, graffiti art and street art appear to have been very much recuperated and incorporated within the official value — creation circuit — not dissimilarly from what has happened with the commodification of hip hop and gang styles in the fashion and music industry.

From Istanbul to London, from Rome to Philadelphia, from Barcelona to Jakarta, fewer and fewer are the cities that do not yet have a major street art festival, a retrospective exhibition or yearly event. This fact, which has created no small identity crisis to a significant part of early practitioners, has transformed not only the social and cultural significance of graffiti and street art, but also the economic process of valorization of places at the urban scale. Street art can certainly be used to produce ironic or even sarcastic statements about the effect of neoliberalism on urban space, but it may as well be easily turned into an accomplice of that same late neoliberal circuit of capital valorization and accumulation, providing mere urban decoration, and a further funny tradable commodity.

Clearly, anything that creates new value has economic impact. But, is value only economic? Ultimately, *the political* is the dimension of human existence in which we ask: what makes value? What does it mean to make new values? Signature graffiti, graffiti art and street art nowadays play a significant yet varied role in urban governance. By exposing the complexities and tensions between the spheres of the public, the private and the common, these practices still retain an important potential for new territorial productions to come, which, however, will probably be known under other names.

1. David Ley and Roman Cybriwsky, *Urban Graffiti As Territorial Markers*, "Annals of the Association of American Geographers", n. 64 (4), 1974, p. 491-505.

2. Andrea Mubi Brighenti, *On territory as relationship and law as territory*, "Canadian Journal of Law and Society", n. 21 (2), 2007, p. 65-86.

3. Ricardo Campos, *Graffiti writer as superhero*, "European Journal of Cultural Studies", n. 16 (2), 2013, p. 155-170.

4. Richard Lachmann, *Graffiti as career and ideology*, "The American Journal of Sociology", n. 94 (2), 1988, p. 229-250.

5. Jeff Ferrell and Robert D. Weide, *Spot theory*, "City", n. 14 (1), 2010, p. 48-62.

6. Kurt Iveson, *Publics and the city*, Blackwell, Oxford 2007.

New York, Abrams, New York 2005. Chalfant, H., Prigoff, J., *Spraycan Art*, Thames & Hudson, Londra 1987. Henry Holt & Co (P), 1988. Cavero, J., *The Nasty "Terribile" T-KID 170*, From Here to Fame, Berlino 2005. Futura2000, *Futura*, Booth-Clibborn Editions, Londra 2000. *Blade1, King of Kings*, Subway Outlaws. Rammelzee, *Excerpts from Rammelzeès Iconic Treatise on Gothic Futurism*. Zephyr, A., White, M., *Dondi White Style Master General: The life OF graffiti Artis Dondi White*, 2001.
7. Haks, F., *Coming from the Subway, New York Graffiti Art: histoire et développement d'un mouvemen controversé*, VBi/ Royal Smeets Offset & Groninger Museum, Groningen 1992.
8. Si vedano: Ahearn, C., *Wild Style. The sampler*, PowerHouse Books, New York 2007. Hugo, M., *Graffity N.Y.*, Prestel, New York 2006 .
9. Ferri, A., *Lo stile secondo Dado*; tesi di Laurea, Accademia di Belle Arti di Bologna, a.a.1998-99

Andrea Mubi Brighenti

UNA TERRITORIOLOGIA DEI GRAFFITI

Negli anni Settanta, i primi graffiti (e soprattutto le *tag*) furono interpretati dagli studiosi accademici come "marcatori territoriali".[1] Ma, per quanto suggestiva suoni l'espressione, di fatto essa — al meglio — consente solo una comprensione molto parziale delle pratiche in questione, mentre al peggio risulta persino fuorviante. In generale, la maggior parte degli studiosi nelle scienze sociali partì dall'assunto che i graffiti fornivano una modalità espressiva per i giovani della *inner city* della metropoli americana. Questi giovani, spesso appartenenti a minoranze etniche, avevano — così sembrò — poche altre opportunità di auto-affermazione. Si riteneva dunque che i graffiti dessero loro un modo di "reclamare uno spazio", creandosene uno tutto per sé nel cuore della metropoli. Questa richiesta di spazio veniva associata al fenomeno territoriale, con riferimento in particolare agli studi classici degli etologi degli anni Cinquanta e Sessanta circa il comportamento animale.
Dal mio punto di vista, il problema di queste argomentazioni risiede anzitutto in una concezione semplicistica della nozione di territorio, coniata proprio dagli scienziati sociali a partire dall'etologia. In estrema sintesi, quel che non è convincente e persino fuorviante è mettere la dinamica della "appropriazione" (e dunque lo schema difesa-aggressione), invece della "relazione", al centro del processo territoriale.[2] Certo, già Ley e Cybriwsky facevano un'importante distinzione tra, da un lato, i graffiti delle gang di teenager — per cui la marcatura territoriale sarebbe stata meramente funzionale, orientata alla difesa del "feudo" della gang — e, dall'altra, i "solitari" dei graffiti, noti anche come "re dei graff", o "all-city writers". Questi ultimi sarebbero stati impegnati non tanto in un esercizio di appropriazione, quanto piuttosto in giochi di visibilità urbana, orientati com'erano alla ricerca di "fama e rispetto" — anche se, paradossalmente, tale fama poteva essere raggiunta solo attraverso la costruzione di un alter ego fittivo.[3] Ma, dopo tutto, la ricerca di riconoscimento da parte dei propri pari, di rispetto e fama, non sta forse alla base di un gran numero di attività umane — incluse ad esempio quelle accademiche? Direi anzi che si tratta proprio del contrassegno distintivo di tutte le attività professionali, le quali vengono ad esistere solo grazie a una comunità di pari che posizionano se stessi e il proprio lavoro in relazione ad altre persone che essi ritengono significative. Non a caso, la nozione di carriera si applica perfettamente a casi tanto diversi quanto lo sono i writers di graffiti, i romanzieri e gli accademici. Già molto tempo fa è stato notato che fare una carriera nel mondo dei graffiti implica una prospettiva temporale di lungo periodo e una determinazione coerentemente perseguita a portare "su" il proprio nome.[4]
Ciò che invece la maggior parte degli osservatori non ha riconosciuto è che la territorialità esterna dei graffiti — i graffiti come segni sparpagliati nella città, per questo o quel fine — è sempre complementata e raddoppiata da una *territorialità interna*. Dal punto di vista interno, i graffiti contengono una ricca territorializzazione che si crea e si sviluppa tra il/la writer, i suoi strumenti, le sue abilità, il suo stile, le sue tag e i suoi muri da un lato, e gli strumenti, le abilità, lo stile, le tag e i muri degli altri writer dall'altro lato. Tecnologie, tecniche e stili funzionano come dispositivi territorializzanti e creatori di territori. Perciò i graffiti non sono semplicemente *nel* territorio, essi *sono* territori di per sé. Poiché i territori non sono semplicemente estensioni spaziali, piuttosto essi implicano una dimensione intensiva che unisce elementi materiali ed affettivi in un singolo punto focale. Portando avanti e articolando queste forme di territorialità multiple, i writer sviluppano una conoscenza intima della città attraverso i suoi "appigli" visibili e tangibili — i suoi "spot".[5] Abbracciando fisicamente, camminando e arrampicando la città, questi produttori non si limitano semplicemente ad occupare territori urbani già esistenti, ma ne creano di nuovi e li moltiplicano incessantemente. Più che con un territorialismo come forma di appropriazione

primordiale ed esclusiva di uno spazio, abbiamo dunque qui a che fare con interventi che avvengono nello spazio pubblico — e gli interventi nello spazio pubblico non possono che essere interventi *sullo* spazio pubblico. Di fatto, l'esperienza pubblica è caratterizzata dalla creazione di piattaforme per lanciare degli "indirizzi pubblici".[5] Non esiste uno spazio pubblico neutro a cui vengano poi aggiunte parole e tag, ma sono precisamente parole e tag in quanto "indirizzi" che rendono uno spazio "pubblico". Cosicché, lungi dall'essere un modo in cui lo spazio della città viene sequestrato dai writers, i graffiti sono di fatto il modo in cui i writer costantemente danno qualcosa alla città: abbiamo a che fare con una ecologia visuale urbana che è simultaneamente competitiva e collaborativa. Non c'è infatti altro modo di fare un'ecologia che attraverso la coesistenza di parti eterogenee tra loro. Un'ecologia è fondamentalmente diversa da un monologo. Il primo significato del termine "estetica", in questo senso, non è né giudizio né morale, ma *percezione* — e la percezione passa necessariamente per la discontinuità e la diversità. Nonostante le loro differenze, le tag (intese come graffiti-firma), i graffiti (intesi come graffiti art) e la Street Art hanno tutti a che vedere con territori, in quanto sono pratiche *produttrici*, non consumatrici, di territori. Tuttavia il momento dell'estetica come pura percezione lascia inevitabilmente il passo al momento in cui le diversità vengono ordinate e gerarchizzate. Si creano così dei circuiti di valorizzazione differenziali, nel doppio senso di differenziati e differenzianti. I territori sono sempre intrecciati con processi di produzione di valore, e i tentativi di stabilizzazione territoriale danno luogo a nuove scene e ai valori che esse sono in grado di generare. Come accade dunque che una serie di pratiche umane — anche un insieme di pratiche underground o persino apertamente illegali — possa contribuire al valore di certi luoghi? Secondo quali criteri e parametri? Sappiamo che sia i graffiti che la Street Art condividono delle origini umili: se i primi emersero come forma espressiva dei giovani della inner city americana nei tardi anni Sessanta, la seconda nacque dal lavoro di una variegata corte di artisti underground che per un lungo periodo dagli anni Settanta agli anni Novanta rimase completamente marginalizzata nel sistema dell'arte ufficiale. Tali umili origini erano rispecchiate nel fatto che, vista dell'esterno, la Street Art delle origini poteva avere solo una relazione parassitaria con lo scenario urbano ufficiale, mentre i graffiti erano ampiamente stigmatizzati e ritenuti avere un impatto negativo sui luoghi (come segno di "decadenza urbana"). Durante l'ultimo decennio si è delineata una contro-tendenza. La Street Art è arrivata molto più in prossimità del nocciolo duro del sistema dell'arte, mentre i graffiti hanno ricevuto un'attenzione senza precedenti da parte delle istituzioni culturali *mainstream*. Sebbene in gradi diversi e non senza effetti paradossali (con a volte la stessa persona che si trovava simultaneamente ad essere sotto processo per vandalismo da una parte e celebrata come artista di successo, apprezzato tanto dalla critica quanto dai galleristi, dell'altra), sia i graffiti che la Street Art sono stati sempre più associati con stili di vita eccitanti, con la creatività urbana, un abbigliamento di moda e dei quartieri "hip". Per comprendere questo cambiamento, la nozione di *milieu* è essenziale: uno sguardo "ambientale" infatti ci permette di comprendere che il valore non può mai essere creato da un singolo atto o da una singola persona, piuttosto, esso emerge nel momento in cui una serie di atti liberi e indipendenti compiuti da persone libere e indipendenti converge verso una zone focale, un milieu appunto, in cui questi atti fanno riferimento gli uni agli altri, stimolano, sostengono e insieme sfidano la risposta degli altri. Si tratta precisamente della dinamica che porta alla nascita di nuove *scene* come nuovi territori sociali. Di conseguenza è cambiato profondamente l'impatto che i graffiti e la Street Art hanno sul valore che attribuiamo a certi luoghi, distretti e zone nella città: invece che neutri (invisibili) o negativi (sovraesposti) come prima, ora i graffiti, e in modo ancora più pronunciato la Street Art, sembrano essere diventati positivi (semplicemente visibili, come conferma una seppur rapida carrellata attraverso i media ufficiali). Visibilità significa che questi elementi si sono tramutati in qualche modo in landmark riconoscibili e ricercati all'interno del paesaggio urbano. Mentre i graffiti-firma sono rimasti la pratica più controversa e meno accettata, tutt'ora ampiamente criminalizzati nella maggioranza delle città in giro per il mondo, la graffiti art e la Street Art sembrano essere state "recuperate" e incorporate a vario titolo nel circuito di valorizzazione — non diversamente da quanto è accaduto con la mercificazione degli stili hip hop e gang nell'industria della moda e della musica.

Da Istanbul a Londra, da Roma a Philadelphia, da Barcellona a Jakarta, sono sempre meno le città che non si sono ancora dotate di un proprio festival di Street Art, un'esposizione retrospettiva o un evento annuale. Ciò ha creato naturalmente non poche crisi di identità a chi praticava queste discipline già in precedenza, e ha trasformato non solo il significato sociale e culturale dei graffiti e della Street Art, ma anche il processo economico di valorizzazione dei luoghi su scala urbana. La Street Art può certamente venire utilizzata per produrre dei commenti ironici o persino sarcastici sull'effetto del neoliberismo sullo spazio urbano, ma può anche essere facilmente trasformata in un comodo alleato di quello stesso circuito tardo-neoliberista di valorizzazione e accumulazione del capitale, fornendo un decorativismo urbano e una simpatica ulteriore merce a disposizione.

Chiaramente, tutto ciò che crea nuovo valore ha un impatto economico. La questione è tuttavia comprendere se il valore sia un fenomeno unicamente economico. In ultimo, *il politico* è la dimensione dell'esistenza in cui ci domandiamo: cosa crea valore? Cosa significa creare nuovo valore? Oggi, le tag, i graffiti e la Street Art giocano un ruolo al tempo stesso importante e diversificato nei processi della governance urbana. Rivelando le complessità e le tensioni tra le sfere del pubblico, del privato e del comune, queste pratiche conservano ancora un importante potenziale per nuove produzioni territoriali a venire, che tuttavia probabilmente saranno un giorno conosciute con nuovi nomi

1. David Ley and Roman Cybriwsky, *Urban Graffiti As Territorial Markers*, "Annals of the Association of American Geographers", n. 64(4), 1974, p. 491-505.
2. Andrea Mubi Brighenti, *On territory as relationship and law as territory*, "Canadian Journal of Law and Society", n. 21 (2), 2007, p. 65-86.
3. Ricardo Campos, *Graffiti writer as superhero*, "European Journal of Cultural Studies", n. 16 (2), 2013, p. 155-170.
4. Richard Lachmann, *Graffiti as career and ideology*, "The American Journal of Sociology", n. 94 (2), 1988, p. 229-250.
5. Jeff Ferrell and Robert D. Weide, *Spot theory*, "City", n. 14 (1), 2010, p. 48-62.
6. Kurt Iveson, *Publics and the city*, Blackwell, Oxford 2007.

Christian Omodeo
"FIGHT FOR YOUR RIGHT TO WRITE": L'EMERGERE DI UN NUOVO DIRITTO ALLA CITTÀ

Il writing è comparso in Europa nel corso degli anni '80. Da allora, il numero di writers attivi non ha mai smesso di aumentare e con esso è aumentato anche il tasso di inquinamento visivo nelle nostre città. Di fronte al fenomeno "writing" e alle proteste di una parte della cittadinanza che non sopporta la presenza di tag e di graffiti sui muri del proprio quartiere o sulle metropolitane che attraversano le proprie città, gli stati europei hanno messo in atto una politica di controllo del writing che si è fondata essenzialmente su tre punti:
— arresto dei writers che dipingono senza un'autorizzazione pubblica;
— pulizia delle superfici dipinte senza autorizzazione;
— concessione ai writers di spazi pubblici delimitati.
Dopo trent'anni, è giunto il momento di decretare il fallimento di questo approccio che ha generato esclusivamente un progressivo inasprimento della guerra contro i writers, un aumento sostanziale delle spese affrontate dallo stato per ripulire i muri e i treni e l'instaurazione di uno stato di anarchia visuale nello spazio pubblico.[1]
È possibile uscire da questa situazione di stallo? Sicuramente, ma servono nuovi approcci e l'abbandono di una concezione dello spazio pubblico radicata nel XX secolo, quando le città non avevano ancora assunto le dimensioni attuali e quando la presenza delle immagini — e del cemento — era ancora relativamente rarefatta.[2]
Se agli urbanisti e agli architetti spetta il compito di pensare le forme e l'organizzazione spaziale delle città nelle quali vivremo, lo storico dell'arte ha le capacità necessarie per analizzare e valutare la presenza delle immagini in questi luoghi.[3] Sono dirette a lui quelle domande che attendono risposta da trent'anni: in base a quali parametri si stabilisce se un'immagine ha diritto a essere presente nello spazio pubblico? È possibile applicare parametri specifici per diversi tipi di immagine e, nel caso, cosa differenzia un'immagine dall'altra?
Nel tentativo di rispondere a tali domande, questo intervento parte dall'analisi della repressione giudiziaria del writing in Italia.[4] Le sentenze dei processi intentati contro dei writers costituiscono infatti una base documentaria preziosa per capire le logiche in base alle quali la società inquadra la presenza delle immagini nelle città, mentre l'analisi dei processi rende particolarmente chiari i rischi legati a una gestione dello spazio pubblico fondata quasi esclusivamente su dei parametri economici.

Alea jacta est: i writers e l'incertezza della pena

Nessun paese, anche quelli dove i legami tra writing e istituzioni giudiziarie hanno beneficiato di attenzione, ha finora sviluppato leggi capaci di inquadrare questo fenomeno.[5] In Italia, il Pubblico Ministero può, di volta in volta, decidere se perseguire il writer ai sensi dell'art. 635 c.p., che punisce il reato di *danneggiamento*, o ai sensi dell'art. 639 c.p., che punisce il reato di *deturpamento e di imbrattamento di cose altrui*. La qualifica del reato è suo appannaggio e dipende in gran parte dalla sua sola interpretazione della gravità dell'atto commesso, malgrado le differenze notevoli