



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Dottorato di ricerca internazionale in Studi Culturali Europei/ Europäische Kulturstudien
Dipartimento Culture e Società
Settore Scientifico Disciplinare M-FIL/05

Street art, spazi, media: pratiche di riscrittura urbana

IL DOTTORE
MARCO MONDINO

IL COORDINATORE
PROF. IVANO CAVALINNI

IL TUTOR
PROF. GIANFRANCO MARRONE

CICLO XXVI
ANNO CONSEGUIMENTO TITOLO 2016

Ad Alice

Indice

Introduzione	5
1. Writing e street art: studi e prospettive, un percorso critico	
1.1 Muri e immaginario urbano	9
1.2 Nascita del writing	13
1.3 Studi sul writing	16
1.4 Le differenti declinazioni della street art	21
1.5 Studi sulla street art: il dibattito attuale	24
1.6 Trasformazioni e definizioni controverse	29
2. Semiotica e spazialità: percorsi teorici	
2.1 Lo spazio come sistema di modellizzazione primario	34
2.2 Confini e semiosfere	36
2.3 Città progettata e città vissuta	37
2.4 Narratività e spazialità	41
2.5 Collezioni visive	43
2.6 Testo e contesto: l'immagine nello spazio urbano	46
3. I luoghi della street art: comparazioni e casi studio	
3.1 Riscritture urbane	50
3.2 Città della street art	53
3.3 Palermo e Parigi: esplosione e stabilizzazione	55
3.4 Arte urbana a Parigi	56
3.4.1 Prime sperimentazioni negli anni Sessanta	56
3.4.2 Gli anni Ottanta e Novanta	59
3.4.3 Pressionnisme	62
3.4.4 La nouvelle vague	63
3.4.5 Le mostre	67
3.4.6 Localizzazioni	69
3.4.7 Tour Paris 13	71

3.4.8	Tredicesimo arrondissement: forme di attivazione, cornici e percorsi	75
3.4.9	Il ventesimo arrondissement e l'area di Belleville	88
3.4.10	Rue Dénoyez	89
3.4.11	Elogio dell'imprevedibilità	91
3.4.12	Altre strategie espositive	95
3.4.13	Street art tra pratiche espositive e performative	96
3.4.14	Sicurezza vs rischio	99
3.5	Street art a Palermo: alcune premesse	102
3.5.1	Figure: iconografia sacra e ibridi	105
3.5.2	Zone della città a confronto	109
3.5.3	Palermo come laboratorio d'osservazione	121
4.	Fotografare, riprendere, diffondere: street art, media e contaminazioni	
4.1	Forme di rimediazione	123
4.1.1	Fotografare i graffiti	127
4.1.2	Il writing e il ruolo delle fanzine autoprodotte	128
4.1.3	Libri fotografici, videozine, gallerie on line	132
4.1.4	Costruzione del sé pubblico	136
4.1.5	La fotografia di street art	138
4.1.6	Locative media	141
4.1.7	Google street art project	142
4.1.8	Percorsi interattivi negli spazi urbani: Google night walk	147
4.1.8.1	Esplorazioni e passeggiate notturne	148
4.1.8.2	Street art: istruzioni per l'uso	152
4.2	Progetti intermediali	155
4.2.1	JR tra street art e fotografia	156
4.2.2	The ghosts of Ellis Island	164
4.3	La città come schermo: dalle affissioni alle proiezioni	173
4.4	Espansione: coinvolgimento e comunità di fan	175
4.4.1	Narrazioni seriali: Banksy a New York	177
4.4.2	Riscritture e cancellazioni	186
4.4.2.1	Immagini che fanno fare	186

4.4.2.2 Interazioni nella street art	187
4.4.3 Banksy a Gaza	191
4.5 Contaminazioni: format televisivi, editoria, moda e social advertising	195
Conclusioni	203
Bibliografia	206

Introduzione

Non posso fare a meno di vedere la città come un grande corpo che respira, un corpo in crescita, in trasformazione, e mi interessa coglierne i segni, osservarne la forma, come il medico che indaga le modificazioni del corpo umano per leggerne la natura. Cerco incessantemente nuovi punti di vista, come se la città fosse un labirinto e lo sguardo un punto preciso di penetrazione. (Gabriele Basilico, *Architettura, città, visioni*, p.115)

La presente ricerca si propone di indagare i fenomeni di riscrittura e di risemantizzazione degli spazi urbani prendendo in considerazione come oggetto d'analisi la street art. Nel corso degli ultimi anni la street art si è sempre più imposta all'interno delle città così come nel dibattito mediatico, coinvolgendo detrattori e sostenitori, iconoclasti pronti a censurarla o cittadini e istituzioni che ne richiedono la conservazione e la tutela.

Nata come espressione spontanea d'intervento negli spazi, questa forma di comunicazione è riuscita a imporsi nell'immaginario urbano attraverso il ricorso a una molteplicità di forme, figure, tecniche e strategie d'azione che nel corso degli anni si sono modificate dando vita a modelli d'interazione inediti con i propri fruitori. Da azione spesso fugace e compiuta in maniera non autorizzata, essa si è affermata anche come pratica autorizzata divenendo strumento istituzionale di ridefinizione visiva di alcune aree urbane.

Non esiste allora una sola idea di street art, riconducibile a canoni fissi e stabili, ma essa deve essere letta piuttosto come un fenomeno comunicativo complesso e stratificato che si ripositiona a partire dalle specifiche modalità d'intervento che assume negli spazi.

Leggere la street art significa dunque prendere in esame la stretta relazione che essa intrattiene con le superfici, con i quartieri e in generale con la città seguendo un movimento di progressiva estensione dello sguardo. Questo percorso di ricerca si è allora sviluppato nel segno del movimento e dell'attraversamento di aree urbane con l'obiettivo di indagare gli effetti di senso che essa riesce a costruire.

La pratica dell'osservazione è dunque il primo strumento utilizzato durante l'analisi a cui è seguita una fase di descrizione finalizzata a far emergere i sistemi di pertinenza utili per affrontare lo studio di quest'oggetto.

La street art si caratterizza oggi come uno dei linguaggi della cultura visuale

urbana e va dunque presa in esame individuando le forme di dialogo o di scontro che essa genera non solo con la realtà fisica e materiale di una città ma anche con le pratiche di chi questi spazi li vive e li fruisce quotidianamente. Le città e in generale gli spazi vanno considerati a questo proposito come sistemi semiotici sincretici complessi, insiemi di «esseri e cose», di architettura e socialità.

Tale pratica inoltre non esaurisce il suo potenziale comunicativo all'interno dello spazio ma vive di costanti rimediazioni e forme di ibridazione. Molti progetti nati in specifici contesti urbani finiscono per ritradursi e riconfigurarsi all'interno di forme testuali differenti. Gli street artist sono consapevoli della dimensione effimera delle loro opere ma sempre più attenti alla possibilità di diffondere e archiviare le immagini sul gran numero di canali e piattaforme che il web mette a disposizione.

Lo sguardo semiotico, adottato nel lavoro, si propone a questo scopo di considerare la street art come un *discorso* composto da testi differenti che si ritraducono all'interno di una rete intertestuale, interdiscorsiva e intermediatica. Non esiste pertanto il discorso *della* street art e il discorso *sulla* street art. Essi vanno piuttosto letti come elementi di un unico processo che, influenzandosi a vicenda, la rendono un fenomeno in continua costruzione e ridefinizione.

Scopo del lavoro è quello di superare le posizioni interpretative che tendono a valorizzare soltanto alcuni aspetti della street art a discapito di altri, limitandosi spesso a letture parziali, nel tentativo di fornire un quadro molto più complesso che tenga in considerazione i luoghi d'intervento, il ruolo dei media e i processi d'interazione fra opere e fruitori.

La tesi si suddivide così in due parti: la prima di ricognizione sui dibattiti attuali, alla quale si associa la riflessione metodologica, e la seconda dedicata a specifici casi studio in grado di far emergere implicazioni di natura teorica. Nel primo capitolo si traccia una breve panoramica del writing e della street art prendendo in esame le tecniche, le strategie d'intervento e i differenti supporti utilizzati e ricostruendo il dibattito accademico nato intorno a queste pratiche. Se il writing è stato a più riprese oggetto di studi, la riflessione sistematica sulla street art ha assunto solo di recente un carattere più definito anche grazie all'apporto di prospettive disciplinari differenti. È oggi indubbio, infatti, come essa sia in grado di convocare studi visuali, urbani e studi sui media marcando un'interrelazione netta tra spazi, immagini, sguardi e dispositivi. La

ricostruzione delle ricerche attuali si propone di fornire un panorama critico e aggiornato in grado di orientare il lettore verso le differenti proposte metodologiche adottate fino ad ora. Nel tentativo di fornire uno sguardo sull'approccio utilizzato per leggere la relazione tra street art e spazi d'intervento, il secondo capitolo propone un approfondimento delle riflessioni teoriche maturate all'interno della semiotica dello spazio ed esplicita quelli che sono i riferimenti teorici principali e i modelli d'analisi utilizzati. In tal senso vengono approfonditi alcuni concetti e osservazioni teoriche che appaiono pertinenti per uno studio semiotico sulla spazialità. Se esiste una città *progettata* ne esiste anche una *vissuta*, fatta di pratiche individuali e collettive, di micro tattiche che la leggono e la riscrivono continuamente. Occorre allora partire proprio dall'analisi del quotidiano e dal modo di fruire una città per leggere le relazioni che si istituiscono fra l'articolazione fisica degli spazi e i comportamenti, le pratiche e gli usi che in quegli stessi spazi si definiscono. Gli spazi sono continuamente investiti di valori e risemantizzati da chi li fruisce: si tratta di vere e proprie enunciazioni, modi d'uso che aggirano il prestabilito e che spesso assumono forme più strutturate fino a collettivizzarsi. La street art finisce spesso per sedimentarsi in precise aree urbane o extraurbane e l'insieme delle opere genera cosiddette forme di confluenza.

Partendo da questo presupposto il terzo capitolo fornisce una lettura dettagliata e comparativa della diffusione della street art all'interno di due città: Parigi e Palermo.

Si tratta di due realtà molto diverse ma capaci di offrire punti di vista esemplari. Se Parigi è ormai da anni un punto di riferimento per la street art con un'alta presenza di manifestazioni, progetti commissionati e gallerie impegnate nell'esporre i lavori di chi solitamente lavora in strada, Palermo ha visto al contrario una recentissima, costante e diffusa espansione del fenomeno. In entrambi i casi viene condotta un'analisi che si focalizza sugli spazi d'intervento al fine di istituire una relazione tra zone diverse della città. La comparazione permette di costruire sistemi di opposizione e di ragionare su alcune pertinenze che possono essere nuovamente utilizzate anche per altri contesti urbani.

Il quarto capitolo affronta la relazione tra street art e media attraverso il ricorso ad alcuni casi che permettono di tematizzarne gli aspetti. La fotografia e la diffusione delle immagini in rete, sui blog specializzati o ancora sui sociali network è uno degli elementi che caratterizza la street art. Quando gli street artist scelgono il supporto sul

quale dipingere si concentrano anche sulle possibilità offerte dal medium fotografico e sulla buona riuscita sia dell'opera che della fotografia. A determinare l'esperienza di fruizione delle immagini non saranno semplicemente i dispositivi tecnologici ma le cornici in cui esse si inseriscono. Si è scelto di leggere le immagini fotografiche a partire dai circuiti mediatici che ne hanno permesso la diffusione: fanzine, cataloghi, social network, applicazioni digitali, fino ai più ambiziosi progetti virtuali promossi da Google. Il caso Google si rivela a questo proposito molto interessante e la comparazione tra *Google Street art project* e *Google Night Walk* vuole evidenziare le differenti strategie di messa in discorso della street art.

Nell'ultima parte della tesi si è scelto di approfondire anche alcuni progetti della produzione di JR e Banksy, due dei nomi più influenti della street art contemporanea, nel tentativo di mostrare come i loro lavori non si limitino al semplice intervento urbano ma danno vita a narrazioni e strategie di tipo transmediale.

La prospettiva adottata si propone dunque di mostrare come la street art debba essere presa in considerazione non semplicemente da un punto di vista estetico o storico-artistico, né come semplice gesto di riappropriazione degli spazi. Essa va letta tenendo ben presente le relazioni che si istituiscono tra le pratiche e le politiche urbane, tra i testi capaci di metterla in discorso e, ancora, con quegli ambiti della comunicazione con i quali dialoga.

1. Writing e street art: studi e prospettive, un percorso critico

In fondo c'era una solitaria struttura ancora in piedi, una derelitta casa popolare con il muro denudato nel punto in cui un tempo confinava con un altro edificio. Era su questo muro che Ismael Muñoz e la sua banda di scrittori di graffiti dipingevano a spray un angelo commemorativo ogni volta che nel vicinato moriva un bambino. Angeli rosa e azzurri coprivano quasi la metà dell'alto muro (...). Questa zona veniva chiamata il Muro, in parte per la facciata di graffiti e in parte per il senso di generale esclusione – era un'ansa di terra alla deriva dell'ordine sociale. (Don DeLillo, *Underworld*, p.250)

1.1 Muri e immaginario urbano

Leggere i muri delle città è un esercizio per lo sguardo, un modo per cogliere da vicino quell'insieme di segni grafici che hanno da sempre accompagnato l'immagine e la cultura visiva di un luogo. Come scrive Coccia: «sulla pietra l'uomo ha subito imparato a disegnare, a rappresentare la realtà, a condividere con tutti gli altri le sue immaginazioni e i suoi sogni. I muri non si limitano a definire nello spazio i confini dei luoghi: ne incarnano la memoria e l'autocoscienza» (Coccia 2014, p. 19). A segnare l'immaginario urbano, nel corso del tempo, hanno contribuito oggetti come le insegne, la pubblicità murale, la segnaletica, le *affiche*: testi visivi che pur nella loro diversità si caratterizzano come una vera e propria forma di “letteratura urbana”. Questi oggetti sono stati indagati e descritti anche all'interno del testo letterario come dimostra Philippe Hamon:

«À côté de l'atelier d'artiste, du Musée, de l'œuvre littéraire, lieux prestigieux de stockage, d'exposition ou de fabrique d'images, un autre lieu plus trivial, public et populaire, lui fait concurrence, la rue. La rue, ses faits divers, et ses micro-spectacles permanents appellent de nouveaux types de spectateurs mobiles, flâneurs et badauds. Le badaud, le flâneur, sont appelés par la vitrine, la statue, la cérémonie publique qui promène ses icônes et ses insignes, l'enseigne, l'affiche politique ou commerciale illustrée placardée sur les murs de la ville» (2001, p.149).

L'analisi di Philippe Hamon inizia con la pagina di un romanzo di Paul Adam,

Les mystère des fouoles che descrive una campagna elettorale *boulangiste* in una città dell'est della Francia. I muri, scrive Hamon, all'inizio del XIX secolo si ricoprono di scritte e immagini che sollecitano costantemente lo sguardo dello spettatore ma sono soprattutto le *affiche*, oggetti semantici complessi, ad attirare l'interesse degli scrittori. Le *ekphrasis* presenti nei romanzi non si concentrano soltanto sull'opera d'arte tradizionale ma estendono il loro sguardo alla città e alle immagini che questa offre e le pagine di Hugo, Laforgue, Zola, Baudelaire, Rimbaud si rivelano in questo senso esemplari. Lo scrittore italiano Edmondo De Amicis nei suoi *Ricordi di Parigi* scrive che nella città non c'è riposo per l'orecchio e neanche per l'occhio e in alcune pagine si sofferma proprio sulla diffusione della *réclame* in tutte le sue forme e sui differenti "supporti". Le immagini e la loro messa in scena determinano forme d'allestimento in grado di attivare costantemente gli sguardi:

«Al di sopra del più alto tetto del quartiere, si disegna nell'azzurro, in sottili e altissimi caratteri di ferro, il nome d'un artista delle nuvole che vuol farvi la fotografia (...) Il tavolino è diviso in tanti quadretti colorati e stampati, che vi offrono delle tinture e delle pomate (...) La spalliera della seggiola vi raccomando un guantaio. Non resta altro rifugio che guardarsi i piedi, dunque! No, non resta neppure questo rifugio. Sotto i vostri piedi, sull'asfalto, c'è un avviso a stampatello che vuole farvi mangiare alla casalinga in via Chaussée d'Antin» (De Amicis 1879).

Le città si riempiono dunque di testi visivi, quest'insieme di immagini variamente riprodotte su differenti supporti e in grado di attivare forme differenti di sguardi e pratiche della visione costituiscono una vera e propria cultura visuale urbana¹. A fine Ottocento le insegne si moltiplicano, così come le pubblicità murali, gli spazi vengono percorsi e indagati da studiosi del calibro di Benjamin, Kracauer, Simmel, Bloch, Caillois che individuano nelle tracce e nelle iscrizioni delle metropoli i nuovi sintomi della contemporaneità. Walter Benjamin nelle sue *Immagine di città* si sofferma sui muri di Marsiglia e scrive:

¹ Un interessante studio sulla cultura visuale urbana dedicato alla Germania degli anni Venti è stato affrontato da Ward (2001).

«Sono tappezzati di figure stridenti e mille volte si sono prostituiti in tutta la loro lunghezza all'ultimo tipo di anice, alle «Dames de France», allo «Chocolat Menier», o a Dolores del Rio. Nei quartieri più poveri essi sono mobilitati politicamente, e ostentano davanti a cantieri e arsenali i loro rossi caratteri smisurati, come alfieri delle guardie rosse» (Benjamin 2007, p.75)

Accanto alle iscrizioni ufficiali, alle pubblicità murali e ai manifesti i muri si riempiono anche di forme di protesta, di scritte e di graffiti proprio perché, come ci ricorda Barthes, «il muro, come si sa, invoca la scrittura: non c'è un muro, in città, senza graffiti. È in qualche modo il supporto stesso a detenere un'energia di scrittura» (1994, p.64).

I muri si caratterizzano come dispositivi di iscrizione dove lasciare tracce, sovrapporre scritte o dove poter dipingere. La città appare come un corpo scritto e dipinto che si dà a vedere e non resta che provare a leggere le stratificazioni di senso, i racconti che si disperdono, le nevrosi e le inquietudini che su di essa si accumulano e si manifestano. «Le iscrizioni murali di ogni epoca sono una forma di tatuaggio spirituale, il primo segno attraverso cui un'epoca marca e riflette la sua presenza» (Coccia 2014, p.22). Gesto istintivo o pianificato, scrittura e disegno, velocità e lentezza, sorpresa e ripetizione: gli squarci sui muri sono guizzi di senso che muovono passioni contrastanti, sono un racconto che si dispiega lungo le vie centrali e i vicoli secondari. Soffermarsi sui muri diventa allora un modo per costruire un percorso alternativo di lettura di una città che tenga in considerazione la possibilità di spostarsi fisicamente da un punto all'altro, alla ricerca delle tracce visive che i muri ostentano o nascondono.

Le scritte murali, come ricordano Dal Lago e Giordano sono:

«una forma embrionale di arte di strada, sono antiche quante le città. Muri, edifici, ponti e monumenti sono sempre stati un foglio bianco per il pensiero popolare, la protesta e la satira – dai graffiti di epoca romana, passando per le pasquinate, fino all'ubiqua produzione contemporanea» (2008, p.125).

Proprio queste iscrizioni popolari e non ufficiali sono state catturate a partire dagli anni Trenta da Brassai che attraverso un lavoro fotografico ha documentato i segni visivi differenti che sui muri di Parigi si sono avvicinati (cfr. par. 4.1.1). Anche in Italia l'artista e fotografo Franco Vaccari si è interessato ai graffiti spontanei e ha

pubblicato nel 1969 un libro d'artista in cui mescolando foto, frasi e testi dà dignità al graffito²:

«Il graffito come l'humour è un sistema di comunicazione, non ha niente a che fare con la teoria, ma è tutto calato nell'esperienza immediata. Niente letteratura, nessun filo narrativo, ma espressione sintetica di una situazione esistenziale» (Vaccari, 1969). I segni che si disperdono nella città e in molteplici supporti cominciano a destare interesse e la fotografia si caratterizza come un mezzo utile per provare a conservare e a raccogliere questi segni estemporanei capaci di comparire e scomparire.

A quest'uso anarchico e personale indagato nei suoi aspetti antropologici e sociali si vanno accostando però altre forme d'uso dei muri legate alla protesta e alla contestazione. Dalle scritte comparse sui muri parigini durante il maggio francese del Sessantotto ai motti degli indiani metropolitani del Settantasette, gli slogan e le frasi di protesta hanno dato vita a decenni di creatività e contestazione e reso le superfici spazi d'espressione e allo stesso tempo di successive censure e cancellazioni³. Agli slogan si sono affiancati anche i manifesti o ancora i giornali murali, forme espressive diverse ma accomunate dall'idea di fare dello spazio pubblico e delle superfici un luogo d'espressione. La natura degli usi e degli interventi variano e a forme legate alla protesta si affiancano altri usi creativi degli spazi urbani: a Parigi a metà degli anni Sessanta artisti come Ernest Pignon Ernest o Gerard Zlotykemien iniziano ad esempio ad utilizzare la città come cornice per le loro azioni diventando veri e propri precursori dell'arte urbana (cfr. par 3.4). Si tratta di usi sporadici che ancora non si concretizzano in un vero e proprio movimento ma che se letti con uno sguardo retrospettivo acquistano un'importanza non indifferente. Altri usi dei muri sono poi rappresentati dal muralismo messicano di Siqueiros, Rivera e Orozco che facevano dello spazio urbano un vero e proprio libro illustrato e svilupparono un'arte murale ideologica e narrativa. Il muralismo figurativo ha poi trovato sponde in luoghi differenti, si pensi ad esempio al caso di Orgosolo, paese sardo con una forte tradizione di pitture murali a sfondo sociale e politico. Nel tentativo di ricostruire una breve genealogia che permetta di analizzare le

² Un altro libro di Vaccari è *Le tracce* (1966), preceduto da un'introduzione di Adriano Spatola.

³ Una ricostruzione strettamente bibliografica sui volumi che hanno affrontato questi temi si ritrova in Omodeo (2014). Il libro, costituito da 4 fascicoli, è una storia editoriale italiana sul graffiti writing e la street art. La prima parte contiene anche delle indicazioni sui volumi fotografici che tra gli anni Sessanta e Settanta hanno ricostruito anche fotograficamente l'uso dei muri come spazio della protesta.

forme creative contemporanee d'uso degli spazi, etichettate sotto la dicitura street art, occorre seguire un breve percorso cronologico e partire da Philadelphia e New York, dove si sono diffusi i primi graffiti spontanei. Tuttavia i differenti usi della città come spazio della protesta, passati in rassegna prima, e le prime sperimentazioni artistiche che si sono diffuse a Parigi ci inducono a superare l'idea di una semplice linea evolutiva che parte dai graffiti newyorchesi per arrivare alla street art contemporanea e considerare anche le differenti influenze che sono pervenute da altre aree.

1.2. Nascita del writing

Da dove sbuca questa lingua fetale,
con i suoi guizzanti caratteri
alfanumerici?
Chi parla l'interlingua-spray
dai muri, dai tram, dai citofoni?
Cosa cerca di dire
questa citofonata lingua
che dal basso chiama?

(*La nostra città: graffiti*, Valerio Magrelli)

Tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta con grande velocità si diffonde prima a Philadelphia e poi a New York il fenomeno delle tag: muri, stazioni della metropolitana e treni si riempiono di firme, ripetute ossessivamente e realizzate inizialmente con dei *marker* neri e successivamente con le vernici a spruzzo⁴. Si tratta spesso di pseudonimi seguiti da numeri che indicavano il quartiere di provenienza⁵. Sin da subito tra i giovani nasce una vera e propria sfida per arrivare più in alto, per scrivere insomma il proprio nome in spazi apparentemente impossibili da raggiungere e ottenere sempre più fama e successo. La tag può essere considerata il punto di partenza del writing, nome con il quale si designa la pratica di scrivere il proprio nome nei luoghi

⁴ Come scrive Stewart (1997) Philadelphia aveva nel graffito territoriale un modo per definire le sue diverse aree etniche ed è stato qui che il graffito è diventato strumento utilizzato dai giovani per imporsi nello spazio urbano.

⁵ Tra le prime tag si ricordano quelle di Taki 183, Julio 204.

pubblici⁶. Con il tempo inizia un vero e proprio studio della lettera e si ricercano soluzioni sempre più originali e complesse che riescano a far emergere lo stile del singolo writer nell'immenso panorama di tag che si susseguono sui muri o nei vagoni della metropolitana. La firma deve allora essere riconosciuta e vista e in questo senso le metropolitane o i treni diventano i supporti ideali per fare viaggiare il proprio nome. Scrivere la propria firma diventa un gesto che implica una ricerca costante e uno studio delle soluzioni grafiche migliori.

«Se le prime tag erano soltanto grafi scritturali, quelle successive fatte con l'aerosol denunciano una perfezione stilistica notevole: l'effetto tridimensionale, gli arrotondamenti, il barocchismo della scrittura che trasforma la tag in ideogramma, in arabesco che contempla sia il grafismo che la dimensione araldica del colore» (Faletra 2015, p.27).

Si affermano così i *masterpieces* (pezzi capolavoro), le lettere 3D⁷ e il *wild style*, una scrittura elaborata e complessa dove le lettere erano «armate, intrecciate, rese illeggibili e irriconoscibili» (Mininno 2008, p.12). Se da un lato si cercava di puntare sulla qualità dall'altro c'era chi invece puntava sulla quantità attraverso il *bombing*, termine con il quale si designa l'attività di bombardare la maggiore quantità di superfici possibili ricorrendo alle tag o ai *throw up*⁸. Accanto alle lettere si inseriscono inoltre elementi figurativi rendendo le composizioni sempre più sofisticate⁹. Con il diffondersi della pratica inizia anche la repressione e la società che gestisce il trasporto ferroviario aumenta i controlli soprattutto negli spazi dove erano depositati i treni e mette in atto delle soluzioni per rimuovere i pezzi attraverso solventi in grado di far sparire qualsiasi traccia di colore.

⁶ La bibliografia sul writing è ampia. Per una ricognizione iniziale sulla nascita del movimento, sulle tecniche e sulla sua diffusione si rimanda ai testi italiani di Lucchetti (1999) e Mininno (2008).

⁷ Come scrive Lucchetti «le lettere sembravano schizzare via dalle fiancate dei treni in corsa, creando uno straordinario effetto di movimento che rendeva quasi insignificante qualsiasi stile elaborato prima» (1999, p. 25).

⁸ Si tratta di un pezzo grande ed eseguito velocemente. Si eseguivano i contorni delle lettere e successivamente si riempivano di colore.

⁹ Nel momento in cui le lettere scompaiono e lasciano il posto a loghi, personaggi o ancora a composizioni astratte si esce dall'ambito del writing e si entra in quella più generica di *Graffiti Art*.

Da gesto individuale intanto l'azione acquista anche una dimensione collettiva come testimoniano la nascita delle *crew*, termine con cui si indica un gruppo di writer che dipingono insieme,¹⁰ e l'interesse verso questa forma d'intervento urbano inizia ad estendersi anche al mondo dell'arte. Nel 1972 Hugo Martinez, uno studente di sociologia al City College, fonda la *United Graffiti Artists* e organizza una mostra in cui vengono esposti molti pezzi riprodotti su tela¹¹.

Come ricorda Mininno, nel movimento si produce una frattura tra coloro che ritenevano che non bisognava mai abbandonare l'illegalità, una delle componenti essenziali del writing, e coloro che invece accettavano di dipingere anche secondo i canoni tradizionali. Seguendo l'interesse nato attorno al writing verso la fine degli anni Settanta Stefan Eins trasformò uno scantinato nel Bronx in uno spazio artistico esclusivamente dedicato al mondo del writing chiamato *Fashion Moda*. Qui furono realizzate diverse mostre dove esposero anche Basquiat e Haring, artisti entrati poi nel canone.

Come sottolinea Lucchetti il Bronx diviene in quegli anni protagonista della scena aerosol¹² che si caratterizza come arte del ghetto.¹³ A questo proposito la critica d'arte e curatrice Francesca Alinovi, che all'inizio degli anni Ottanta scrisse una serie di contributi su «Flash Art», coniò l'espressione *Arte di Frontiera*:

«L'attuale arte d'avanguardia, più che sotterranea, è arte di frontiera; sia perché sorge, letteralmente, lungo le zone situate ai margini geografici di Manhattan, sia perché anche metaforicamente, si pone entro uno spazio intermedio tra cultura e natura, massa ed élite, bianco e nero (alludo al colore di pelle),

¹⁰ La parola *crew* (in inglese, equipaggio) venne usata la prima volta alla fine degli anni Settanta, cioè nello stesso periodo della nascita dell' HIP-HOP. Il termine sta ad indicare un gruppo di persone dedite ad un'unica passione (per esempio la danza o la musica). I membri di una *crew* sono legati da un forte sentimento fraterno. Nel writing spesso gli artisti di una stessa *crew* dipingono insieme, per ottenere un risultato di maggiore effetto sia per dimensioni che per la cura del particolare.

¹¹ Per una ricostruzione sul passaggio in galleria si rimanda a Waclawek (2011, pp. 58-60). Jacob Kimwall (2015, pp. 174-181) ha invece raccolto in ordine cronologico tutte le esposizioni dedicate ai graffiti newyorchesi e realizzate in differenti città del mondo dal 1972 al 1992. Altri aspetti legati all'istituzionalizzazione possono essere approfonditi in Kimvall (2014).

¹² Il termine aerosol art è stato utilizzato in alternativa a quello di graffiti che assume invece una connotazione molto più generica. Il termine è stato proposto da Phase 2.

¹³ Nonostante la maggioranza dei membri della prima generazione di writer provenissero dai ghetti degradati e in generale dalle periferie come scrive Solaroli è utile sottolineare come negli ultimi tre decenni «alcune delle caratteristiche distintive della pratica originaria del writing siano state diffuse a livello globale e riarticolate all'interno di nuovi e diversi contesti sociali» (2009, p.122).

aggressività e ironia, immondizie e raffinatezze squisite. (...) Questi artisti sono simultaneamente “penne nere e visi pallidi”, e sono i nuovi *kids* di New York: ragazzacci dall’aria sbeffeggiante e gentile, che inozzano di segni e graffiti la città ma si presentano in bella mostra anche nelle gallerie, e attraversano come bande guerriere i quartieri più luridi di New York partecipando poi come ultima ai fashion parties più eleganti» (Alinovi 1982, p. 23).

Prendendo in esame anche altre esperienze, Alinovi si concentra sulla localizzazione e le relazioni che s’istituiscono tra alcune iniziative legate al graffitismo e il luogo in cui vengono eseguite. Inoltre la Alinovi si accosta ad altre esperienze artistiche che usano lo spazio urbano, prende in esame il lavoro di John Ahearn che si installa nel Bronx e realizza calchi obitorali di busti e figure di portoricani neri residenti nel Bronx o ancora di Houston Ladda che rifiuta di lavorare con le gallerie e produce i suoi lavori illusionisti, che sfruttano la tecnica dell’anamorfosi, in luoghi bui e inaccessibili. Il lavoro della Alinovi, prematuramente scomparsa, culmina in una mostra organizzata a Bologna nel 1984 con l’intento di restituire per la prima volta in Italia i lavori dei writer newyorchesi¹⁴.

1.3. Studi sul writing

Il writing è sin dalle sue origini strettamente connesso anche alla diffusione mediatica. Nel 1971 il «New York Times» dedica un articolo a Taki 183 e alle sue tag mentre nel 1973 il «New York Times Magazine» ospita la *Graffiti Hit Parade* a cura di Richard Goldstein¹⁵. Si determina dunque sin da subito un interesse e un tentativo di ricostruzione del fenomeno sia dal punto di vista fotografico che descrittivo. Nel 1974 esce *The faith of graffiti* che raccoglie le foto realizzate da Jon Naar e un testo di

¹⁴ La mostra portò per la prima volta in Italia i lavori dei principali esponenti del graffitismo newyorchesi tra cui artisti noti come Keith Haring, Jean-Michel Basquiat e Futura2000. Nel 2015 una nuova esposizione sui graffiti è stata realizzata in occasione della Biennale di Venezia, all’interno del programma di eventi collaterali, nel terminal passeggeri di San Basilio. La mostra dal titolo “The bridges of Graffiti” è stata curata da Giorgio De Mitri e Mode2 e si è articolata attraverso una serie di interventi *site-specific* e l’esposizione delle opere di Boris Tellegen, Doze Green, Eron, Futura, Mode2, SKKI ©, Jayone, Todd James, Teach, Zero-T. A queste si aggiungono anche le immagini fotografiche di Henry Chalfant e Martha Cooper che durante gli anni Ottanta hanno documentato le diverse sfaccettature del movimento (a questo proposito cfr. par. 4.1.3).

¹⁵ Altri articoli in quegli anni escono anche sul «Times Magazine», «Newsweek» e «Wall Street Journal».

Norman Mailer e nel 1978 Andrea Nelli pubblica in Italia per Lerici il libro *Graffiti a New York* che si caratterizza come uno dei primi lavori di ricostruzione storica e sociale del fenomeno¹⁶.

Uno dei primi scritti teorici sui graffiti è sicuramente quello di Baudrillard che interpreta le tag come segni che territorializzano lo spazio urbano e istituisce una messa in opposizione con altre forme di interventi nello spazio urbano. I graffiti che a partire dagli anni Settanta hanno iniziato a invadere New York diffondendosi sui muri, nelle metropolitane, sugli autobus, negli ascensori vengono descritti come «grafismi rudimentali o sofisticati, il cui contenuto non è né politico né pornografico: non sono che dei nomi, dei soprannomi tratti dai fumetti underground (...) seguiti dal numero della loro strada» (Baudrillard 1976, p. 90). I graffiti sono considerati come «anti-discorso» e per Baudrillard:

«resistono a qualsiasi interpretazione, a qualsiasi connotazione, e non denotano più nulla né nessuno: né denotazione, né connotazione, è così che sfuggono al principio di significazione e, in quanto *significanti vuoti*, fanno irruzione nella sfera dei *segni pieni* della città, che essi dissolvono con la loro sola presenza» (*ivi*, p.93)

Baudrillard considera questi nomi come un appellativo totemico, denominazioni tribali con una forte carica simbolica. Si tratta di segni che vanno nella direzione opposta rispetto a tutti i segni mediatici e pubblicitari e che territorializzano lo spazio urbano decodificato: «essi non si circoscrivono al ghetto, esportano il ghetto in tutte le arterie della città, invadono la città bianca e rivelano che questa è il vero ghetto del mondo occidentale» (*ibidem*). Ai graffiti Baudrillard oppone altre manifestazioni figurative che intervengono nello spazio urbano come i *City Walls*: muri dipinti anteriori ai graffiti e commissionati, e gli affreschi murali presenti nei ghetti, dipinti in maniera illegale e con temi politici e rivoluzionari. I *City Walls* rientrano all'interno di una «politica ambientale, design urbano di grande levatura (...) È tutta la città che diventa galleria d'arte, è l'arte che riscopre tutto un terreno di manovra nella città. Né

¹⁶ Pubblicato nel 1978 il libro ebbe poca vita a causa della chiusura della casa editrice. Oggi il testo originale è stato ripubblicato e tradotto in inglese da Whole Train Press.

l'una né l'altra hanno cambiato struttura, non hanno fatto che scambiare i loro privilegi» (ivi, p.95).

Nonostante il valore estetico e l'uso di tecniche come quelle del *trompe l'oeil*, il limite che l'autore riscontra in questi interventi è quello di *giocare* con l'architettura ma senza infrangere le regole del gioco. I graffiti invece

«non si curano dell'architettura, la imbrattano, la dimenticano, vi passano attraverso. L'artista murale rispetta il muro come rispettava il quadro su un cavalletto. Il graffito corre da una casa all'altra, da un muro all'altro degli immobili, dal muro sulla finestra o la porta, o il finestrino della metropolitana, o il marciapiede, s'accavalla, vomita, si sovrappone» (ivi, p.96).

Queste ultime osservazioni appaiono molto interessanti e utili per leggere le declinazioni attuali della street art in cui si istituisce un sistema di opposizioni tra opere per lo più decorative e commissionate e gesti artistici non regolati e spontanei. Al di là del breve testo di Baudrillard, già a partire dai primi anni Ottanta le ricerche sul writing, anche in ambito accademico, hanno iniziato a diffondersi nel campo sociologico, etnografico, criminologico, storico-culturale o storico artistico. Il primo studio sistematico di ambito sociologico è di Castelman (1984). L'autore ha focalizzato la sua attenzione sulla scena newyorchese degli anni Settanta attraverso una serie di interviste ai writer e a coloro che si occupavano della repressione del fenomeno. In ambito storico-artistico vanno annoverate le ricerche di Austin (2001) e Miller (2002), in particolare il primo, situando il writing nel contesto politico, socioeconomico e culturale di New York tra il 1970 e il 1980 e avvalendosi di molteplici materiali (interviste, articoli, fanzine), mostra come sin dalle sue origini il writing sia costruito mediaticamente come un problema urbano. Alcuni studi hanno letto i graffiti all'interno di una cornice storico-artistica (Stewart 2009) o ne hanno sottolineato la dimensione subculturale (Macdonald 2001) inserendosi dunque all'interno dei *cultural studies*. A questo proposito si è affrontata la relazione con la cultura hip-hop.¹⁷ Altre ricerche si

¹⁷ Il writing è una delle quattro discipline della cultura hip hop insieme al rap, il *turntablism* (la pratica dei dj di produrre musica manipolando i giradischi) e il breaking (il ballo, nota come break dance). Gli studi in questo senso sono molteplici. Per una ricostruzione si rimanda a Rahn (2002) o al catalogo della mostra "Hip Hop Du Bronx aux Rues Arabes" (2015) organizzata a Parigi all'Istituto del mondo arabo.

sono mosse all'interno della sociologia, come il lavoro di Brighenti e Reghellin che rifiutano una lettura del writing come «l'espressione del disagio sociale, della marginalità o di altre condizioni sociostrutturali svantaggiate» (2007, p.369) e l'osservano «dal punto di vista della *resistenza situata*, di una ricerca espressiva non reattiva, quanto piuttosto trasformativa, volta a dar vita a esperienze sociali innovative» (ivi p.370). I due autori utilizzano la nozione di campo¹⁸ (Bourdieu) per descrivere la rappresentazione e le pratiche associate al writing e lo definiscono come una «*pratica interstiziale* che esiste negli *interstizi* lasciati liberi da altre pratiche e dai loro campi specifici» (ivi p.371).

Una delle ricerche più interessanti in ambito accademico è quella di Kimvall. L'autore studia i graffiti come formazione discorsiva (Foucault 1969) e fa un lavoro di analisi e di lettura critica dei testi che li hanno messi in discorso. Comparando ad esempio testi che si occupano del writing da un punto di vista storico artistico e da uno più prettamente subculturale egli nota come i due approcci, valorizzando aspetti diversi, includano all'interno delle loro narrazioni alcuni artisti e ne escludano degli altri. I primi ad esempio valorizzano esclusivamente il lavoro di Basquiat ed Haring e trattano i writer come personalità anonime, i secondi invece spesso non menzionano affatto i due artisti più famosi.

«An art-historical survey of the phenomenon of graffiti as art in the 1970s and 80s that does not bring up the role of graffiti-related artists such as Basquiat and Haring would be as insufficient as those historical narratives that omits groups as UGA and NOGA, or anonymizes individuals such as Phase 2 or Lady Pink» (Kimvall 2014, p.72).

Analizzando tre diversi casi quali la descrizione dei graffiti come subcultura a New York, nel periodo tra il 1972 e il 1987, i graffiti sul Muro di Berlino, presi in esame attraverso le ricostruzioni che ne hanno fatto i quotidiani in lingua inglese, e il periodo di tolleranza zero verso i graffiti a Stoccolma l'autore mostra come i graffiti, a

¹⁸ Come scrivono i due autori si tratta di «un ambito sociale semi-autonomo in grado di generare: una serie di posizioni definite relazionalmente le une rispetto alle altre; una serie di disposizioni o orientamenti di azione, sia nell'ambito strettamente operativo del realizzare graffiti, sia nella vita più generale della comunità di pratica» (Brighenti, Reghellin 2007, p. 370).

seconda del contesto storico e geografico, transitino costantemente tra una polarità che li vede ora come fenomeno artistico ora come un atto di vandalismo. Il caso newyorchese è emblematico così come l'analisi della stampa intorno al Muro di Berlino dove i graffiti sono stati descritti come un simbolo di libertà d'espressione e democrazia (su questo cfr. anche Guttilla 2013). Lo studio di Kimwall si avvicina agli obiettivi della presente ricerca che si propone di analizzare la street art come discorso, attraverso l'analisi di testi di natura differente all'incrocio tra pratiche urbane e produzioni mediali.

La diffusione dei graffiti tra gli anni Ottanta e Novanta all'interno della cornice europea ha portato inoltre a nuovi punti di vista e ad altre ricerche che si sono concentrate sulle diverse localizzazioni geografiche del fenomeno. La componente territoriale è così uno degli aspetti che è stato molto affrontato, proprio per sottolineare la relazione tra il writing, le città e i differenti supporti.

Uno studio imprescindibile, a questo proposito, è quello di Andrea Caputo che traccia una vera e propria ricognizione geografica del fenomeno del writing in Europa e in Italia concentrandosi sulle differenze tra le scene italiane. Allo stesso tempo Caputo lavora anche sull'importanza dei prodotti mediali e sul ruolo che hanno avuto oggetti come le fanzine o i libri fotografici (cfr. par. 4.1.2). In ambito italiano va poi annoverato il lavoro di Pellicari (2014) che prende in esame il writing sia nella sua relazione con gli spazi urbani che con i media, analizza il ruolo della documentazione fotografica, l'utilizzo dei video nei graffiti e si sofferma anche sulla relazione tra graffiti e tecnologia (*video mapping* e graffiti digitali). Interessante è poi la definizione che l'autrice dà del writing come "gesto-segno" in grado di valorizzarne la natura performativa e visuale¹⁹. Lo studio della calligrafia si rivela così utile per sottolineare come

«la realizzazione dei graffiti si basa sul connubio tra il movimento della mano e l'istintività del gesto, un atto nel quale lo sviluppo della tag viene determinato da una dipendenza reciproca tra le varianti di velocità, tempo e forma (...) Si può parlare così di una pratica artistica legata a una dimensione gestuale e a

¹⁹ Utili sono anche le osservazioni di Solaroli che propone di prendere in esame all'interno del writing la dimensione performativa, quella tecnico-stilistica e la dimensione esistenziale connessa alle forme di vita e al nesso tra pratica artistica, valori culturali e stili di vita.

una ritmica del movimento, simile per certi versi a un atto performativo» (Pellicari 2014, p. 37).

Non possono non venire in mente allora le osservazioni di Barthes che a lungo si è soffermato sulla scrittura, nella sua dimensione gestuale, e sulle scritture illeggibili di Réquichot, sui gesti calligrafici di Cy Twombly o ancora sul lavoro semiografico di Masson²⁰. L'attenzione di questi scritti è rivolta in primo luogo al gesto che, istintivo o ricercato che sia, coinvolge mano e corpo. Barthes esce fuori dalla dittatura dell'occhio per concentrarsi sul corpo inteso come produttore di gesti e movimenti. La scrittura non è solo prodotto ma *atto della produzione*, è dunque movimento e azione, e come tale va colta nella sua dimensione performativa, nel suo farsi, nel suo costruirsi come gesto. Esiste dunque da un lato quell'insieme stabile di regole fatte di forme grafiche (la scrittura propriamente detta), e dall'altro l'idea della *scrizione* che chiama in causa l'evento scrittorio. Barthes si sofferma allora sul concetto di *ductus*, quel gesto umano nella sua ampiezza antropologica in cui la lettera manifesta la propria natura manuale, artigianale, operativa e corporea.

«Il ductus non è una forma, ma un movimento e un ordine, in breve una temporalità, il momento d'una fabbricazione; lo si può cogliere solo se si fissa mentalmente la scrittura non quand'è già fatta, ma *nell'atto del suo farsi* (ed è proprio questa che chiamiamo *scrizione*, per distinguerla dalla scrittura propriamente detta, ossia il *corpus* stabile, obiettivo, delle forme grafiche)» (Barthes 1994, p.57).

1.4 Le differenti declinazioni della street art

Gli spazi urbani possono essere letti come un'antologia visiva di immagini, una raccolta in cui testi visivi autorizzati e non autorizzati si susseguono. Oggi a contribuire a questo processo di riscrittura costante delle città intervengono diverse pratiche tra cui anche la street art, un fenomeno che si dispiega negli spazi urbani con stili e forme diverse e in cui si afferma le regola dell'ibridazione e del *remix*. A differenza del

²⁰ I testi sulla scrittura del visibile sono raccolti in Barthes (1982).

writing che focalizza la sua attenzione sullo studio della lettera e sulla rappresentazione della firma la street art si caratterizza come un campo eterogeneo.

La street art rappresenta il punto d'incontro tra la grafica, la fotografia e i disegni a spruzzo, il luogo in cui l'immaginario della cultura di massa si accosta a quello pubblicitario o ancora alla tradizione tipografica. Essa inoltre non si limita ad intervenire sui muri dal momento che qualsiasi oggetto urbano può divenire supporto del fare artistico in un processo di continua risemantizzazione. L'osservatore può andare incontro a oggetti urbani ricoperti col *crochet*, strisce pedonali modificate o, ancora, segnali stradali "riscritti" che non rinviano a un sistema di regole, divieti o interdizioni²¹. Quelle che gli artisti attuano sono delle trasformazioni degli elementi di un enunciato urbano e spetta al fruitore «sovrapporre dialetticamente al grado percepito di un elemento manifestato in un enunciato, un grado concepito» (Gruppo μ 2007, p. 155). Questi usi, si potrebbe dire citando De Certeau, rinviano ai tropi della retorica «degli scarti rispetto a un senso letterale definito dal sistema urbanistico» (De Certeau 2001, p. 155). La strada diventa luogo della narrazione dove si stabiliscono processi di riscrittura degli spazi e dove entrano in gioco precise strategie e tattiche. La street art costruisce forme di discontinuità visiva e il fruitore si trova spesso spiazzato nel vedere intere superfici di edifici ricoperte da interventi figurativi e astratti o nello scorgere loghi e personaggi disegnati in luoghi difficilmente raggiungibili.

Una delle tecniche più famose utilizzate è lo stencil (per un approfondimento si rimanda anche al par. 3.4.2) che attraverso l'uso di una maschera normografica permette di riprodurre velocemente le immagini e di moltiplicarne dunque la quantità. Gli stencil di Banksy oggi sono sicuramente quelli più famosi ma è soprattutto a Parigi negli anni Ottanta che lo stencil ha avuto il suo sviluppo maggiore grazie a Blek le rat o a Miss Tic. Oggi gli stencil continuano a tatuare il panorama urbano con dimensioni variabili e spesso per le loro piccole dimensioni si camuffano nello spazio e non sono immediatamente riconoscibili. La facilità e la velocità di esecuzione permette inoltre di utilizzare tale tecnica in supporti differenti. Un'artista come Roadsworth, ad esempio, ha utilizzato lo stencil sulle corsie stradali modificando in maniera ironica la segnaletica e creando opere ludiche partendo dalle strisce pedonali.

²¹ Emblematici sono i lavori di Olek, Brad Downey, Clet.

Altro elemento che permette una facilità di diffusione è lo *stickers* che spesso riproduce il logo visivo di un'artista, una sorta di firma che viene attaccata e diffusa con facilità ovunque.

Nell'ottica della ripetizione e della serialità si inserisce anche la *poster art* che trova nell'*affiche* il suo antenato. Si passa da lavori che si caratterizzano per le loro dimensioni medie e comuni a vere e proprie gigantografie in grado di ricoprire le facciate di interi edifici. Il lavoro del francese JR, analizzato all'interno di questa ricerca, è emblematico e mostra come l'affissione stessa possa raggiungere differenti gradi di complessità arrivando anche a ridefinire, per un periodo limitato, il *cityscape* di alcune aree. Tutte queste tecniche sono caratterizzate dal fatto che il processo di preparazione dell'immagine o del logo avviene prima²². Una delle espressioni maggiori che caratterizza oggi la street art è sicuramente la pittura murale. Gli interventi, in questi ultimi anni sono di dimensioni sempre maggiori e arrivano ricoprire intere facciate di edifici. L'artista cerca di stupire sempre di più l'osservatore puntando su opere che acquistano un vero e proprio carattere monumentale e utilizza strategie visive il cui scopo è quello di creare l'illusione della sparizione del supporto. L'italiano Blu, in questo senso, è uno dei più importanti. I suoi dipinti murali non si limitano semplicemente ad intere facciate ma in certi casi riescono a ricoprire interi edifici.

A queste tecniche e modi d'intervento si aggiungono le installazioni urbane: si va dai mosaici di Invaders riprodotti con dimensioni variabili e diffusi ormai in tutto il mondo, alle sculture umane di Mark Jenkins poste spesso in vie densamente frequentate e in spazi differenti e in grado di riuscire a catalizzare e a stupire l'osservatore per l'effetto di realtà che riescono a generare. Le installazioni urbane si caratterizzano come uno degli aspetti oggi più creativi e interessanti e per la loro capacità di porsi come vera e propria azione di disturbo. Le diverse strategie d'intervento utilizzate mostrano sin da subito un'opposizione tra opere monumentali e ancora stencil, mosaici o collage dalle dimensioni medie e piccole. Si rivela interessante soffermarsi anche sulle questioni relative alla percezione delle opere a partire dalla distanza adottata dall'osservatore.

²² Per ognuno di queste differenti modalità d'azione è possibile trovare delle pubblicazioni fotografiche specifiche. Esistono inoltre una grande quantità di libri fotografici che fungono da vere e proprie antologie in grado di mostrare le differenti tecniche e modalità d'intervento proprie della street art.

La questione del punto di vista ha dunque una sua importanza e molti street artist, a partire da questa consapevolezza, giocano con gli spazi urbani costruendo effetti visivi che variano a partire dalla prospettiva adottata dall'osservatore²³.

1.5 Studi sulla street art: il dibattito attuale

Uno dei temi più dibattuti è la relazione che la street art intrattiene con il writing: al di là delle differenze legate ai soggetti della rappresentazione e all'illegalità del gesto, almeno nelle sue prime declinazioni, le due pratiche come scrive Cedar Lewisohn chiamano in causa un pubblico differente:

«When street art and graffiti do co-exist on the same walls (...), they will be speaking different languages to different audiences. Graffiti writers are communicating with themselves and their closed community; they have little interest in being understood by the wider world. In comparison, street art can be understood by any casual observer, since it is primarily a picture led-graphic art form» (Cedar Lewisohn, 2008, p.23).

Molto spesso il dibattito storico-artistico ha considerato la street art come “evoluzione” del writing e si sono utilizzate le categorie di graffitismo e post-graffitismo per indicare questi due momenti. Come scrive Waclawek «The addition of the prefix ‘post’, however, suggest a chronological progression and distancing from the

²³ La coppia vicino-lontano è sicuramente quella che a livello euristico si rivela pregnante. Nell'introduzione ai saggi di Benjamin dedicati alla teoria dei media Pinotti e Somaini riflettono sulla distinzione benjaminiana tra tattile (successivamente aptico) e ottico a partire dal debito contratto dal filosofo verso la dicotomia lontananza vs distanza presa in esame da autori come Riegl e Wölfflin. Come rilevano i due curatori Riegl aveva affrontato alcune questioni concernenti a una pragmatica dell'immagine relativa cioè alla capacità di attirare l'osservatore invitandolo a una visione ravvicinata, o al contrario respingendolo lontano, a distanza. E queste stesse osservazioni possono essere confrontate con gli studi del teorico e scultore Adolf von Hildebrand, che ne *Il problema della forma nell'arte figurativa* (1893) «aveva distinto il colpo d'occhio proprio del contemplare a distanza dell'esplorazione progressiva ravvicinata del percolato. Riegl declina questa polarizzazione nella storia degli stili artistici: o l'immagine (come nel caso della cultura figurativa egizia) mi invita ad approssimarmi, a esplorarla con gli occhi che ne percorrono i contorni quasi fossero dita, o mi respinge lontano (è appunto il caso tardo romano), e mi invita a prendere una giusta distanza, per poter apprezzare i giochi cromatici e chiaroscurali» (Pinotti, Somani pp. XVII, XVIII). Wölfflin (1915) distingue invece lo stile lineare-tattile da quello pittorico-ottico che attraverso l'uso di altre quattro coppie opposte definiscono lo stile classico e quello barocco.

established visual tradition of signature graffiti» (2011, p. 30). Tuttavia se è vero che nel corso degli anni alcuni artisti sono passati dal writing alla street art allo stesso tempo ci sono writer che hanno continuato a sviluppare il loro studio sulla lettera, senza nutrire alcun interesse verso le figurazioni e le tecniche tipiche della street art. Ci sono poi street artist che alternano i loro interventi, utilizzando anche nomi differenti e dipingono sia tag sui treni la notte, sia opere figurative di giorno.

Allo stesso tempo oggi a praticare la street art, nelle sue differenti declinazioni, sono anche soggetti che provengono dall'ambito dell'illustrazione o della grafica e che non hanno dunque un retroterra e una formazione maturata in strada. Se si prende in considerazione lo sviluppo delle pratiche di arte urbana in una città come Parigi (cfr. cap. 3) è possibile notare come molti artisti abbiano iniziato a lavorare in strada molto prima che si diffondesse la pratica del writing.

Le prime pubblicazioni sulla street art si sono caratterizzate per il loro taglio descrittivo: non si tratta di veri e propri studi approfonditi ma di rassegne fotografiche che ripercorrono le tappe principali della storia della street art e si soffermano sui protagonisti più importanti o sulle tecniche utilizzate.²⁴ A queste si affiancano altri testi descrittivi che si occupano di mostrare come il fenomeno si sia sviluppato nelle diverse parti del mondo e quali siano state le ricorrenze figurative o stilistiche. Il taglio "geografico" si rivela utile per una mappatura sommaria dei differenti generi. (Ganz 2005; Schacter 2013) Seguendo un'impostazione di tipo "locale" alcuni testi si sono occupati di descrivere quartieri, città o artisti legati a un preciso paese. Esistono così ad esempio ricostruzioni sulla street art italiana (Gargiulo 2010) o su quella francese (Karen Brunel-Lafargue 2013) che si soffermano principalmente su alcuni artisti e ne ripercorrono le tappe principali attraverso l'uso dell'intervista.

A fianco al dibattito critico sorto intorno ai graffiti e al writing ha iniziato a svilupparsi anche un'attenzione verso la street art e in questo senso i testi di Lewisohn (2008) e Waclawek (2011) si caratterizzano come i primi studi in grado di fornire coordinate chiare ricorrendo a una differenziazione tra il graffiti-writing e la street art e individuando le peculiarità che caratterizzano le due pratiche. In particolare il lavoro di

²⁴ Tra alcuni si ricordano i libri curati da Tristan Manco (2002; 2004), il volume curato da Carlo McCormick, Marc Schiller e Sara Schiller Ethel Seno (2010) e quello di Patrick Nguyen e Stuart Mackenzie (2010).

Waclawek si sofferma sulla relazione tra la street art e la città e sottolinea come gli interventi artistici presenti negli spazi urbani siano una parte significativa della vita urbana e contribuiscano a definire la cultura visuale urbana di una città. Waclawek si sofferma anche sulla street art *off the street* vale a dire sui diversi tentativi di portare questa pratica all'interno delle gallerie e di luoghi istituzionali e al contempo nell'ultima parte del libro affronta il ruolo che diversi siti internet hanno avuto nella diffusione delle immagini dei graffiti. Quest'ultimo aspetto viene fortemente rimarcato anche da Martin Irvine (2012) che, inserendo il suo studio all'interno della *visual culture*, considera la street art come un prodotto della network society e si sofferma sulle relazioni tra l'opera posta nello spazio urbano e l'immagine digitale diffusa sul web. A questo proposito la street art viene definita anche come

«a form at once local and global, post-photographic, post-Internet, and post-medium, intentionally ephemeral but now documented almost obsessively with digital photography for the Web, constantly appropriating and remixing imagery, styles, and techniques from all possible sources» (p.1).

Questo aspetto, non approfondito da Irvine con dei veri e propri casi studio, risulta centrale per comprendere oggi la stretta relazione tra street art, media digitali e diffusione delle immagini (cfr. cap. 4).²⁵

Recentemente il confluire di esperienze di ricerca diverse ha portato a un incremento di pubblicazioni e studi legati alla street art che la rendono un oggetto di studio analizzabile a partire da diverse prospettive.²⁶ Le ultime ricerche pubblicate si caratterizzano per i loro differenti approcci metodologici che vanno dall'analisi sociologica di tipo qualitativo (Bengsten 2014) all'intersezione tra prospettive storico-culturali e criminologiche (Young 2014). In lingua francese sono invece uscite una serie di pubblicazioni in grado di cogliere con lucidità le trasformazioni a cui la street art va incontro e di leggerla come un oggetto che dialoga con altri ambiti discorsivi. Lo studio

²⁵ Su questi temi si veda anche Bengsten (2014, pp. 147-152).

²⁶ Il grande interesse è riscontrabile anche prendendo in esame le diverse conferenze che sono state organizzate tra il 2014 e il 2015, si tratta dunque di un campo nuovo che sta raccogliendo l'interesse di diverse discipline. A Lisbona nel 2014 si è svolta la conferenza internazionale "Lisbon Street art & urban creativity", a Londra nel 2014 è stata organizzata la conferenza "Graffiti Session", a Nizza invece nel 2015 si è svolta la conferenza "Street art Contours et détours". A Roma nel 2015 si è svolta una giornata dedicata alla creatività urbana all'interno della Biennale dello Spazio Pubblico.

di Genin (2014) si sofferma sulle diverse pratiche artistiche che si sono avvicinate nello spazio urbano e si propone di costruire un quadro completo della street art. L'autore riflette sulla dimensione geopolitica, sulla presenza delle donne all'interno del movimento per poi arrivare a leggere le relazioni tra la street art e altri ambiti discorsivi come il cinema, i fumetti, il design e in generale il mercato dell'arte. Analizzando dunque le differenti trasformazioni e le declinazioni attuali Genin scrive a proposito del termine street art:

«Un même vocable recouvre des prétentions hétérogènes. De la contestation du capitalisme à sa valorisation, du graffiti anti-gouvernemental au tag politiquement correct, du graff à la griff, (...) le street art couvre une variété d'intentions et de conduites» (2014, p.250).

A fine libro Genin si chiede quale sia il futuro per la street art individuando due strade: la prima è una patrimonializzazione che vede la street art divenire un genere di pittura che passa per il mercato delle opere mobili, per la conservazione nelle collezioni pubbliche o private o ancora per l'archiviazione e la salvaguardia delle opere all'interno delle strade. La street art è vista come un genere polimorfo in grado di rinnovare, ancora per qualche tempo, il nostro immaginario ma con un possibile rischio di saturazione. La seconda è invece un ritorno alla strada ma sotto forma di giochi di luci e suoni: si tratta dei cosiddetti graffiti digitali e di quei progetti indirizzati al *visual mapping*, la pittura digitale e l'utilizzo dei laser.

Il rapporto con il mondo delle istituzioni è stato preso in esame da Fanny Crapanzano (2014) che, occupandosi principalmente della diffusione della street art a Parigi, mostra i tentativi di istituzionalizzazione della pratica nello spazio urbano attraverso progetti di natura commissionata (cfr. cap. 3) in grado di costituirsi come veri e propri operazioni di turismo culturale:

«Graffiti comme street art sont devenus un axe fort des politiques de la ville: il enchante le quotidien des citoyens et participe à la réhabilitation de certains quartiers. Source d'attraction, il est également envisagé comme un levier de développement économique via une forme renouvelée de tourisme culturel» (2014, p.133).

Allo stesso tempo l'autrice dedica un'attenzione da un lato alle diverse mostre che dal 1991 ad oggi si sono occupate di esporre la street art e dall'altro indaga la relazione con il mondo delle gallerie. Il passaggio dalla strada alla galleria è un argomento che viene affrontato anche da Karen Brunel-Lafargue (2011) che sottolinea come il compito dell'artista sia quello di dover reinventare il suo lavoro nel momento in cui lo delocalizza dalla strada alla galleria. Se alcuni street artist si limitano a proporre su tela o su supporti diversi gli stencil o i lavori che comunque fanno in strada non aggiungendo nulla di nuovo, altri artisti ricorrono alla dimensione intermediale o danno vita a vere e proprie mostre-performance come Banksy (cfr. cap. 4). La dimensione istituzionale e la consacrazione della street art come movimento artistico è una delle questioni che oggi è centrale sia all'interno del dibattito mediatico che accademico²⁷ e, al di là delle questioni relative al passaggio dalla strada al museo, un altro tema che emerge con sempre maggiore forza è quello della tutela delle opere urbane superando così l'idea dell'effimerità della pratica e puntando sempre di più verso una sacralizzazione degli interventi realizzati dagli artisti più famosi. Il dibattito sul restauro, sul diritto d'autore (Gré 2015), sulla possibilità di apporre delle teche per garantirne la sopravvivenza o ancora sulla rimozione delle opere e la successiva esposizione in ambienti museali è solo agli inizi ma si ipotizza che nel corso di qualche anno possa diventare sempre più insistente. Il carattere istituzionale non è sicuramente l'unico che oggi definisce la street art. Laddove infatti il dibattito si è sempre più concentrato su questi temi la street art, intesa come linguaggio antagonista e della protesta, continua ad esistere così come dimostrato anche nella recente pubblicazione *Les murs révoltés* di Yvan Tessier e Stéphanie Lemoine che traccia un percorso visivo su tutti quegli interventi che si caratterizzano per la loro dimensione politica e sociale²⁸. A questo proposito va ricordato inoltre il ruolo che la street art e in generale i graffiti di protesta hanno avuto durante la primavera araba e in particolare in Tunisia e in Egitto

²⁷ Le mostre dedicate alla street art sono molte, in questo lavoro si considerano quelle organizzate a Parigi (cfr. cap. 3). Tra le mostre più importanti si ricordano: *City as Canvas* (2014) organizzata al Museum of the City di New York, *Art in the Street* (2011) al Museum of Contemporary Art Los Angeles, e *Street Art* (2008) alla Tate Modern di Londra.

²⁸ Su questo si veda anche Faletta (2015). Il testo tuttavia, non proponendo dei casi studio e non confrontandosi con il dibattito attuale, risente di un'impostazione ideologica e fornisce una lettura dei graffiti unilaterale non in grado di tenere conto della complessità e delle sfaccettature che si sono delineate nel corso del tempo.

(cfr. Hamdy e Souedif 2014 e Lacquaniti 2015). Lo spostamento geografico e di contesto permette allora di tornare ad occuparsi del linguaggio urbano e non semplicemente delle questioni riguardanti la natura “artistica”.

La geografia delle pubblicazioni e gli interessi appaiono dunque ampi e tengono conto dei differenti modi con cui la pratica viene valorizzata. Alcuni studi si sono occupati, ad esempio, dell’impatto che la street art ha avuto all’interno di precise aree territoriali studiando i processi di partecipazione che si attivano attraverso pratiche informali o ancora analizzando le politiche di valorizzazione della street art nello spazio urbano²⁹. Uno degli studi che riesce invece a far emergere in maniera abbastanza chiara i differenti modi di intervenire è quello di Rafael Schacter che nel suo lavoro non utilizza né il termine graffiti né street art ma parla di *urban ornamentation* e distingue tra una *consensual ornamentation* e un *agonistic ornamentation*. Il lavoro è frutto di una ricerca etnografica condotta seguendo il collettivo *Noviciado nueve* (3TTMan, Eltono, Nano 4814, Remed, and Spok) i cui membri lavorano sia individualmente che collettivamente producendo operazioni figurative che l’autore legge all’interno di un ordine consensuale e azioni di vandalismo o *bombing* ricondotte invece ad un ordine polemico e combattivo³⁰. L’autore decide di non prendere in considerazione le forme d’istituzionalizzazione o ancora i festival restringendo così il proprio campo d’indagine. Per poter fornire un quadro chiaro di cosa sia oggi la street art, occorre prendere in esame i differenti modi di intervenire nello spazio urbano attraverso uno studio delle localizzazioni e delle strategie che si adottano soffermandosi dunque sui valori che stanno alla base dei differenti modi d’intendere la pratica, valori che non sono fissi e immutabili ma che si riposizionano costantemente.

1.6 Trasformazioni e definizioni controverse

L’attuale diversificazione delle pratiche e delle modalità d’intervento rende la street art un campo vasto e ibrido. Se inizialmente una delle caratteristiche principali era il carattere non autorizzato degli interventi, tanto da scatenare dibattiti sulla legalità e illegalità dell’atto o ancora sulla relazione tra arte e non-arte, progressivamente la street

²⁹ Il volume *Lisbon Street art e Urban Creativity* offre a questo proposito differenti *case studies*.

³⁰ Per costruire l’impianto teorico l’autore si rifà da un lato al concetto di sfera pubblica di Habermas e dall’altro ai lavori di Chantal Mouffe.

art si è imposta all'interno degli spazi urbani anche in maniera autorizzata e nel corso degli anni si sono moltiplicate le opere commissionate realizzate all'interno di festival e manifestazioni che con scopi diversi hanno permesso una diffusione capillare di questa forma d'intervento all'interno di contesti molto eterogenei tra di loro. Il carattere ibrido della street art, la sua messa in relazione costante con altri fenomeni come quello del writing o il suo passaggio verso forme sempre più istituzionali ha prodotto nel corso degli ultimi anni una serie di discussioni intorno alla "definizione" stessa di street art alimentando costantemente prese di posizione, successive chiarificazioni e sostituzioni. A questo proposito Peter Bengsten (2014) afferma che il termine street art è costantemente rinegoziato nelle interazioni sociali tra i membri del mondo della street art e assume dunque configurazioni differenti³¹. Altri autori hanno invece preferito utilizzare ulteriori termini all'interno delle loro ricerche: Rafael Schacter lavorando sia sulle forme di writing che sulla street art oltre a soffermarsi sul concetto di *urban ornamentation* ha utilizzato la categoria di *Independent Public Art*, un termine-ombrello che incorpora tutte le forme di produzione estetica e autonomamente prodotte nello spazio pubblico, mentre in un suo recente contributo Fusaro (2015) ha utilizzato il termine *street creativity* per classificare le produzioni autorizzate e non autorizzate. La lista potrebbe continuare dato l'ampio uso di espressioni sempre differenti, tuttavia piuttosto che trovare nuove definizioni, con il rischio di una mancata interdefinizione dei concetti, questo lavoro si propone di mantenere il termine street art mostrando le diverse forme di messa in valore della pratica e cogliendo l'eterogeneità di modalità d'intervento ascrivibili all'interno di questo termine-ombrello. Dal nostro punto di vista *la street art è una pratica creativa che nasce nello spazio urbano e attraverso il ricorso a differenti modalità d'intervento costruisce vere e proprie narrazioni visive*. La street art si caratterizza come uno degli elementi della cultura visuale urbana e attraverso le sue differenti manifestazioni, sia spontanee che commissionate, *riscrive visivamente lo spazio generando effetti di senso differenti a partire dalla sua localizzazione*. La street art inoltre non va letta considerando semplicemente lo spazio urbano ma prendendo in esame anche le strategie e le modalità di diffusione delle immagini all'interno di media differenti (cfr. cap. 4).

³¹ Cfr. Blanché (2014) che fa una disamina dei differenti modi in cui il termine è stato usato nel corso della storia.

Prendere in esame la street art significa allora avviare un'analisi che parli della città e dei modi in cui essa viene costantemente riconfigurata, soffermarsi sul ruolo dell'immagine diffusa nel contesto urbano, affrontare i modi in cui questa pratica viene rappresentata, raccontata e narrata all'interno dei discorsi sociali e mediali e ancora considerare i rapporti tra le opere e i fruitori. La street art è un *discorso che si costruisce attraverso precise pratiche urbane e in molteplici testi mediali* e che coinvolge diversi attori: artisti, spazi, pubblico ma anche curatori, fotografi, urbanisti, associazioni, municipalità e istituzioni. Pensare ingenuamente alla street art come un semplice gesto istintivo di un attore nello spazio urbano significa considerare solo una piccola parte del discorso. Occorre invece elaborare le dovute distinzioni e analizzare i valori che circolano e si mettono in gioco così come i diversi *modi di costruire discorsi negli spazi urbani* ponendo attenzione alle differenti modalità di relazionarsi con la città. La street art, nella molteplicità dei suoi esiti, può essere in grado di narrare forme di protesta e di critica sociale, si caratterizza come pratica ludica, può combinare il gioco con l'impegno o caratterizzarsi per una costante ricerca estetica. Diventa comunicazione sociale, gioco postmoderno e citazionista o ancora usa l'illusione mettendo in atto logiche tipicamente barocche³². La street art può essere anonima o basarsi su un'autorialità, costruisce narrazioni discontinue ma lavora anche sulla continuità attraverso veri e propri interventi seriali.

Piuttosto che ostinarsi a cercare una sola chiave di lettura, più interessante e complesso risulta cercare di analizzare le assiologie e i sistemi di valori, provare ad entrare dentro le pratiche di un singolo artista o analizzare le componenti narrative che

³² Il ritorno del *trompe l'oeil* nell'estetica urbana, riprendendo la lezione di Calabrese, può essere letto anche come una manifestazione di quel carattere "neobarocco", tratto dominante della nostra epoca. Calabrese legge il *trompe l'œil* nei termini di un effetto di realtà. Ci sono alcune strategie che consentono al *trompe l'œil* di essere efficace soltanto quando lo spettatore si colloca in un punto d'osservazione preciso, variando il quale l'artificio si svela e l'immagine diventa incoerente. «Il *trompe l'œil*, insomma, non mette in atto nessun inganno, ma è piuttosto un procedimento virtuoso, dal punto di vista prospettico, per coinvolgere lo spettatore in un'illusione di realtà». (Calabrese 2011, p.21). Esso va dunque visto come «un'espressione visiva paradossale» (*ivi*, p.26) come un inganno sfrontato che sfida chi lo osserva direttamente nel suo spazio. Le opere sfruttano spesso il potenziale dinamico delle strutture che si aprono all'esterno per coinvolgere lo spazio che le contiene. La sorpresa, l'illusione sono dunque tutte caratteristiche che rientrano all'interno di una logica barocca e si attuano attraverso meccanismi di coinvolgimento del pubblico all'interno di una "rappresentazione" il cui confine tra spettatore ed azione scenica si dissolve.

si realizzano all'interno di un quartiere, distinguere operazioni spontanee da altre commissionate e soffermarsi quindi anche sui diversi processi di messa in cornice e attivazione (cfr. cap. 3). La *street art*, per quanto aderisca a poetiche apparentemente comuni, in realtà si compone di una molteplicità di approcci. Dal Lago e Giordano nel loro testo *Fuori Cornice* scrivono che

«esistono innumerevoli artisti che insisteranno a praticare l'arte di strada (performance, graffiti, pittura murale, ecc.) rivendicando fieramente l'anonimato o perfino la clandestinità. Altri si avvarranno ambigualmente dello pseudo-anonimato per entrare a vele spiegate nel mondo ufficiale dell'arte. E altri ancora, in buona o cattiva fede, continueranno ad attraversare i confini tra i due mondi. In ogni caso, la Street art appare oggi come la vera terra di frontiera dell'arte contemporanea» (2008, p.24).

Il grande interesse delle amministrazioni pubbliche o di privati verso questo genere ha portato in questi ultimi anni all'incremento di progetti di muralismo artistico, di rigenerazione urbana o ancora alla diffusione di festival cittadini³³. Come sottolinea Mastroianni: «La situazione italiana è caratterizzata da una certa schizofrenia, che oscilla tra retoriche pubbliche della repressione e valorizzazione della *street culture*, dal punto di vista della qualità estetica, del sistema dell'arte e della riqualificazione urbana» (2013, p. 57).

A questo proposito scrive Claudio Musso:

«Gli Anni Zero hanno decretato la fortuna della Street Art, creazione di un marchio che racchiudesse un gran numero di poetiche e intenzioni, a volte distanti per forma, sicuramente per i contenuti. Di pari passo si è formalizzata una stagione festivaliera (in parte ancora in voga) che ha contribuito alla creazione di una nuova forma di muralismo, in cui spesso si rispecchiano molte attività, che andrebbero

³³ I primi festival sono nati per permettere agli stessi artisti di poter lavorare in maniera legale e di poter realizzare le loro opere abbandonando il rischio. Alcuni festival hanno costituito un'occasione da un lato per gli artisti dall'altro per il pubblico che è riuscito ad entrare in contatto con gli stili e le tecniche differenti che caratterizzano la street art. In questo senso alcune di queste manifestazioni possono essere considerate come delle antologie ragionate, come dei modi di mettere in valore la pratica della street art dal punto di vista artistico. I festival italiani più importanti sono stati sicuramente "Icône", realizzato a Modena e il "Fame Festival" di Grottaglie, entrambi i progetti per volontà degli organizzatori oggi si sono chiusi.

analizzate singolarmente³⁴» (Musso 2014).

Occorre allora soffermarsi anche sul ruolo che soggetti intermedi come amministratori e galleristi giocano all'interno della narrazione e ricostruirne le posizioni *attanziali*. La street art commissionata differisce da quella spontanea per priorità e sistemi di valori. Diverso è infatti il *destinante* dell'azione e diversi i valori che stanno alla base dell'intervento. La street art può diventare mezzo di valorizzazione turistica di un'area o ancora strumento per politiche legate alla rigenerazione urbana, con tutte le retoriche che ne conseguono. Allo stesso tempo la street art è usata anche come strumento per laboratori di partecipazione all'interno dei quartieri o ancora può manifestare la sua natura fortemente critica e agire illegalmente appropriandosi in maniera spontanea degli spazi. Una componente non esclude l'altra, l'una non è più "autentica" dell'altra.

³⁴ <http://www.atribune.com/2014/06/street-art-in-italia-una-storia-impossibile-un-futuro-incerto/>

2. Semiotica e spazialità: percorsi teorici

Insomma, gli spazi si sono moltiplicati, spezzettati, diversificati. Ce ne sono di ogni misura e di ogni specie, per ogni uso e per ogni funzione. Vivere è passare da uno spazio all'altro, cercando il più possibile di non farsi troppo male.
(Georges Perec, *Specie di spazi*, p.12)

2.1 Lo spazio come sistema di modellizzazione primario

Il linguaggio è intessuto di spazio: metafore, lessemi e categorie spaziali fanno parte del discorso quotidiano. Negli ultimi anni l'interesse verso le categorie dello spazio ha accomunato differenti saperi delle scienze umane e accanto ai celebri *linguistic* e *pictorial* turn si è anche parlato di *spatial turn*¹. È soprattutto all'interno degli studi letterari che si è tematizzata maggiormente la questione attraverso una relazione sempre più stretta tra letteratura e geografia² ma il tema è stato affrontato anche all'interno del dibattito storiografico. Schlögel (2003) in uno dei suoi studi più famosi pone l'accento proprio sulla dimensione linguistica e sul sistema metaforico spaziale che si può riscontrare nella narrazione storica. Il suo lavoro di ricerca si discosta dal solo modello temporale, che trova la sua massima espressione nella cronaca e nella successione degli eventi, e inizia una ricerca che interroga differenti dispositivi testuali come cartine, atlanti, selciati dei marciapiedi, indirizzari o orari ferroviari. La semiotica stessa e in particolare il progetto lotmaniano di una tipologia della cultura si costruisce a partire da modelli spaziali. Lotman scrive: «la coscienza, sia individuale sia collettiva (cultura), è spaziale. Si sviluppa nello spazio e ragiona con le sue categorie» (Lotman 1998, p. 49). Proprio nei suoi ultimi scritti, non tradotti in italiano, Lotman

¹ Tra coloro che hanno teorizzato la svolta spaziale occorre citare Edward Soja, lo studioso del paesaggio Denis Cosgrove e il filosofo Jameson. Fondamentale è l'approccio geocritico di Westphal. Per una ricognizione si rimanda al volume curato da Sorrentino (2010).

² A quest'interesse rinnovato tuttavia occorre far precedere i lavori e gli studi che hanno rimarcato la centralità della dimensione spaziale anche in altri ambiti, si pensi al lavoro di Bachelard che, tra psicanalisi e fenomenologia, mostra l'importanza della localizzazione delle esperienze e dei ricordi: «Localizzare nel tempo un ricordo è una preoccupazione da biografo (...). Per la conoscenza dell'intimità più urgente della determinazione delle date è la localizzazione spaziale della nostra intimità» (1957, p.37).

mette in discussione l'idea che la lingua naturale fosse l'unico sistema di *modellizzazione primario*³. Accanto a essa, che acquista una centralità e una funzione prioritaria all'interno della cultura, Lotman individua il modello strutturale dello spazio e a questo proposito scrive:

«Tutta l'attività dell'uomo come homo sapiens è legata a modelli di classificazione dello spazio, alla divisione di questo in "proprio" e "altrui" e alla traduzione dei vari vincoli sociali, religiosi, politici, parentali, ecc., nel linguaggio delle relazioni spaziali» (Lotman in Sedda e Cervelli 2006, p. 172).

La cultura per auto-descriversi ricorre costantemente a modelli spaziali e un ruolo centrale nei modelli di auto descrizione acquistano le categorie topologiche⁴. Un soggetto che voglia autodefinirsi deve stabilire qual è il proprio spazio e individuare dunque un sistema di frontiere che dividano lo spazio proprio da quello altrui⁵. Come scrive Lorusso «le identità sociali – per autodescriversi e dunque modellizzare sé e le altre culture – devono situarsi e collocare il resto del mondo» (2010, p. 66)

Secondo Lotman:

«ogni tipo di divisione spaziale (la città, uno spazio rituale, un tempio, la casa...) avrebbe la peculiarità di "copiare tutto l'universo", vale a dire rigenerare continuamente una struttura basata sull'opposizione del proprio e dell'altrui, dell'interno e dell'esterno ecc.» (Sedda 2008, p.3).

Questa opposizione di base può essere letta anche all'interno del modello di

³ I sistemi modellizzanti secondari sono quei sistemi che cercano di costruire un modello del mondo basandosi sul sistema linguistico che invece viene definito come primario, ma già nel 1970 Lotman si chiede: «È sistema primario soltanto la lingua naturale? Quali proprietà deve possedere un sistema perché sia in grado di intervenire come sistema primario, e quali per assolvere la funzione di sistema secondario?» (2006 p. 104)

⁴ In *Tipologia della cultura* Lotman definisce la topologia come un ramo della matematica che studia le proprietà degli spazi invarianti per trasformazioni omeomorfe.

⁵ Sulla delimitazione utili sono anche le osservazioni di De Certeau: «è la suddivisione a strutturare lo spazio. Tutto rinvia in effetti a questa differenziazione che permette i giochi di spazio. Dalla distinzione che separa un soggetto dalla sua exteriorità fino alle suddivisioni che localizzano gli oggetti, dall'habitat (che si costruisce a partire dal muro) fino al viaggio (che si costruisce sull'instaurazione di un altrove geografico o di un al di là cosmologico) e nel funzionamento della rete urbana come in quello del paesaggio rurale, non esiste spazialità che non organizza la determinazione di confini» (1980 p.183). Per De Certeau la *frontiera* e il *ponte* sono figure narrative essenziali.

Propp che distingue lo spazio familiare da quello estraneo e individua nell'allontanamento dell'eroe uno dei momenti fondanti di ogni fiaba. Opposizioni e divisioni di questo tipo sono sempre generate a partire da un punto di vista e la posizione del soggetto diventa elemento fondamentale. Modificare il punto di vista vuol dire mutare la valorizzazione assegnata a categorie come Interno/Esterno o Proprio/Altrui.

2.2 Confini e semiosfere

Il pensiero di Lotman ci ricorda che occorrono alcuni dispositivi semiotici in grado di dividere e connettere spazi propri e altrui e in questo senso il concetto di confine gioca un ruolo fondamentale soprattutto come strumento di traduzione fra culture⁶. Cervelli (2014) ha sottolineato come nel testo *La Semiosfera*⁷ Lotman ha attuato una dinamizzazione radicale della concezione dello spazio culturale rispetto invece a quanto scritto in *Tipologia della cultura*, insieme a Uspenskij (1973), dove invece «il confine semiotico era assente e la dinamica fra semiotico ed extrasemiotico si giocava attraverso l'immagine figurale di una mutua esclusione: una linea separa il semiotico – rappresentato da una sfera – dall'extrasemiotico» (Cervelli 2014, p. 135). Il confine non veniva allora considerata come un'area dotata di uno specifico funzionamento ma semplicemente come una linea di demarcazione. La dinamicità e i processi tra interno ed esterno diventano invece successivamente centrali nel pensiero lotmaniano e il confine si caratterizza come un meccanismo fondamentale in grado di attivare forme di trasformazione.

Piuttosto che essere considerato come un insieme di testi e di linguaggi separati gli uni dagli altri, l'universo semiotico va dunque visto come un unico meccanismo, se non come un unico organismo. Così «ad avere un ruolo primario non sarà questo o quel mattone, ma il grande sistema chiamato semiosfera. La semiosfera è quello spazio

⁶ La nozione di confine è stata studiata e affrontata da più parti. Per una lettura semiotica della distinzione tra confini, soglie, limiti e bordi cfr. Hammad (2003) e Giannitrapani (2013) in particolare il cap. 2. Una ricognizione semiotica su tali concetti è stata inoltre affrontata nella tesi di dottorato di Guttilla (2013) e in particolare nel cap. 1.

⁷ Il concetto di semiosfera nasce in analogia con il concetto di biosfera introdotto da Vernadskij. La biosfera è un meccanismo cosmico che comprende l'insieme della materia vivente, essa ha la funzione di trasformare l'energia irradiata dal sole in energia fisica e chimica. Vernadskij definisce la biosfera come uno spazio pieno di materia viva.

semiotico fuori dal quale non è possibile l'esistenza della semiosi» (Lotman 1985, p. 58). Il confine si caratterizza dunque come quel meccanismo bilinguistico in grado di tradurre le comunicazioni esterne nel linguaggio interno della semiosfera e viceversa. Solo in questo modo la semiosfera può entrare in contatto con lo spazio extrasistemico o non semiotico. Il confine è dunque nella semiosfera «la zona in cui si sviluppano i processi semiotici accelerati che sono sempre più attivi alla periferia culturale e che di lì si dirigono poi verso le strutture nucleari per sostituirle» (Lotman 1985, p. 62).

Seguendo il pensiero di Lotman è possibile individuare alcune figure della tradizione premoderna come lo stregone, il mugnaio e il boia, la cui dimora era significativamente posta nella periferia, al confine fra mondo culturale e mitologico, e il cui ruolo era proprio quello di porsi come traduttori tra due mondi.

Queste figure culturali con funzioni di confine possono essere osservate anche all'interno della città e tale processo, come ricorda Cervelli (2014, p.139), viene tradotto da Lotman nello spazio urbano attraverso il concetto di *eterogeneità*. Le riflessioni di Lotman (1998) insisteranno allora nel considerare la città come luogo in cui emerge il poliglottismo della cultura e in cui si produce nuova informazione e nuova memoria culturale.

2.3 Città progettata e città vissuta

Nel 1967, in uno dei saggi che pionieristicamente ha aperto il dibattito sul rapporto tra “semiologia e urbanistica”, Barthes si propone di affrontare alcuni problemi relativi alla semiologia urbana chiarendo che per farlo occorre essere al tempo stesso semiologo, geografo, storico, urbanista, architetto e probabilmente psicanalista. Occorre partire dall'idea che «lo spazio umano in genere (e non solo lo spazio urbano) è sempre stato significativo» (Barthes 1967, p.49). Attraverso un percorso che tocca autori e discipline differenti Barthes ricorda che la cartografia mentale di un uomo come Erodoto, per esempio, si basava su una serie di opposizioni tra paesi caldi e paesi freddi, paesi conosciuti e paesi sconosciuti. Individua inoltre un primo esempio di semiologia urbana in alcuni scritti di Lévi-Strauss (1964) dove l'antropologo utilizza un approccio

principalmente semantico al fine di studiare le dinamiche spaziali e sociali all'interno del villaggio Bororo.⁸

Esempi di testi che riflettono sulla dimensione della significazione si ritrovano poi in letteratura, si pensi a *Notre-Dame de Paris* di Victor Hugo. Tra gli urbanisti a Barthes contemporanei il problema della significazione si ritrova negli scritti di Kevin Lynch, «che sembra essere il più vicino a questi problemi di semantica urbana nella misura in cui si è preoccupato di pensare la città nei termini stessi della coscienza che la percepisce, cioè di ritrovare l'immagine della città nei lettori di questa città» (*ivi* p.51). Le ricerche di Lynch hanno avuto per Barthes il merito di approfondire la questione della *leggibilità* della città e, allo stesso tempo, il merito di essersi occupate delle *unità discrete*, vale a dire quelle unità discontinue che assomiglierebbero un po' a fonemi e sememi. Queste unità vengono definite percorsi, chiusure, quartieri, nodi, punti di riferimento. Tuttavia, scrive Barthes, l'approccio di Lynch è più gestaltico che strutturale⁹.

Per Barthes invece:

«La città è un discorso, e questo discorso è realmente un linguaggio: la città parla ai suoi abitanti, noi parliamo la nostra città, la città in cui ci troviamo, semplicemente abitandola, percorrendola, osservandola» (*ivi* p.53).

E riprendendo un'intuizione di Victor Hugo scrive:

«la città è una scrittura; chiunque si sposti nella città, cioè chi utilizza la città (tutti noi), è una sorta di lettore che, a seconda delle proprie obbligazioni e dei propri spostamenti, preleva alcuni frammenti dell'enunciato per attualizzarli in segreto» (*ivi* p.56)

⁸ Si rimanda al capitolo VIII di *Antropologia Strutturale*.

⁹ Altre riflessioni sullo spazio si trovano anche nel libro *L'Impero dei segni* dove Barthes, in un gioco di opposizioni tra Oriente e Occidente, si sofferma sul centro vuoto delle città giapponesi. Il centro delle città occidentali è sempre *pieno* «è lì che si raccolgono e si condensano i valori della civiltà: la spiritualità (con le chiese), il potere (con gli uffici), il denaro (con le banche), le merci (con i grandi magazzini), la parola (con le agorà: caffè e passeggiate)» (1970, p.39). A Tokyo invece «il centro stesso non è altro che un'idea vaporata, che sussiste non per irradiare qualche potere, ma per offrire a tutto il movimento urbano il sostegno del proprio vuoto centrale» (*ivi*, p.42).

Barthes, benché ancora legato alle ipotesi semiologiche, intuiva che «le città si possono non solo descrivere, ma anche decostruire, svuotare, riempire, riscrivere, tradurre in un gioco complesso di forme semiotiche» (Marrone, Pezzini 2008, p.9).

De Certeau, riprendendo alcune delle osservazioni di Barthes e mettendo in discussione alcuni aspetti del pensiero di Foucault sulla società disciplinare, si concentra sulle “retoriche podistiche” e sui modelli di appropriazione dello spazio da parte dei fruitori. Per De Certeau accanto a una città pianificata e leggibile, quella delle costruzioni visive panottiche o teoriche (la *città-concetto*), si affiancano una serie di pratiche che rinviano a un’*altra spazialità* e costruiscono una città *transumante* o metaforica. Si tratta di vere e proprie scritture avanzanti che intersecandosi danno vita a una storia molteplice, formata da frammenti di traiettorie e modificazioni dello spazio.

Occorre per De Certeau allora

«analizzare le pratiche minute, singolari e plurali, che un sistema urbanistico doveva gestire o sopprimere e che invece sopravvivono al suo deperimento; seguire il pullulare di queste procedure che, ben lungi dall’essere controllate o eliminate dall’amministrazione panottica, si sono rafforzate grazie a una proliferante illegittimità, sviluppandosi e insinuandosi fra le reti di sorveglianza, e combinandosi secondo tattiche illeggibili ma stabili al punto da costruire sistemi di regolazione quotidiana e forme di creatività surrettizia nascoste soltanto dai dispositivi e dai discorsi, oggi disorientati dall’organizzazione osservatrice» (De Certeau 1980, p.149).

La città è dunque il luogo in cui s’innestano pratiche, non solo individuali ma anche collettive, di riappropriazione dello spazio in virtù del fatto che essa è lasciata in «balia di processi contraddittori che si compensano e si combinano al di fuori del potere panottico» (*ivi* p. 148).

Riprendendo la lezione di De Certeau e ampliandone gli esiti, la semiotica si soffermerà sulla relazione tra spazio progettato e spazio vissuto e sulle pratiche di risemantizzazione del testo spaziale laddove invece l’idea di De Certeau era fortemente

legata alla pragmatica degli atti linguistici¹⁰. Gli enunciati urbani costruiscono le immagini dei propri cittadini-modello, ma a queste si sovrappongono gli utilizzatori empirici i quali possono costantemente negare o aderire in parte agli usi previsti dal testo spaziale.¹¹ Come ricorda Marrone (2001) allora si distingueranno i *soggetti enunciati nello spazio*, per cui certe azioni e certi programmi vengono delegati a forme e sostanze spaziali (un cancello che impedisce l'accesso, un rallentatore, un semaforo), i *soggetti dati a livello dell'enunciazione*, vale a dire gli utilizzatori-modello che l'articolazione spaziale prevede e infine i *soggetti empirici che vivono lo spazio* che possono aderire al programma del testo spaziale o risemantizzarlo.

Accanto alle retoriche individuali occorre soffermarsi sugli usi produttivi dello spazio posti a metà strada fra la *parole* individuale e il suo progressivo trasformarsi in consuetudine, in abitudine individuale e collettiva (cfr. Marrone 2013, p.42). Se lo spazio prevede utilizzatori modello, prescrive e vieta determinati comportamenti, l'uso effettivo e la relazione tra soggettività e spazialità si riscrive di continuo. Le pratiche individuali di appropriazione dello spazio, di conseguenza, si socializzano diventando collettive. A loro volta, come per la lingua, generano quella che Hjelmslev chiama *norma* condivisa, fino alla sua progressiva trasformazione in *schema* formale.

L'uso individuale di un luogo può dunque non essere previsto a monte, ma,

¹⁰ Vanno ricordate anche le osservazioni di Benveniste che si sofferma sull'etimologia dei termini *civitas/polis* individuando due diverse concezioni della città. Dal termine latino *civitas* (città), che contiene nella sua radice linguistica il concetto di cittadino (*civis*), deriva un modello urbano in cui sono gli abitanti a definire lo spazio urbano. Questo viene, dunque, inteso come l'unione dell'insieme dei soggetti che lo abitano secondo una struttura di relazioni orizzontali. Nella parola *civis* è contenuto infatti il concetto di con-cittadino che implica un rapporto con l'altro. Il rapporto tra i due termini si inverte invece nel termine greco *politeis* (cittadino), la cui radice deriva da *polis* (città) e da cui si genera un modello che dà prevalenza all'agglomerato urbano come estensione spaziale all'interno del quale si insediano gli abitanti in una relazione di tipo verticale che subordina il cittadino all'autorità dell'entità fisica (la città).

¹¹ Un altro approccio sulla lettura della città ci è fornito in uno scritto di Paul Ricoeur (2013). L'analogia che sta alla base del discorso di Ricoeur è quella tra architettura e narrativa. «L'architettura sarebbe per lo spazio ciò che il racconto è per il tempo» (p.80). Si tratta di un vero e proprio parallelismo tra l'idea del costruire, ossia edificare nello spazio e il raccontare, l'intrecciare nel tempo. L'obiettivo di ricerca di Ricoeur è di incrociare lo spazio e il tempo attraverso il costruire e il raccontare.

Ricoeur distingue tre fasi: la *prefigurazione* in cui il racconto è inserito nella vita quotidiana senza ancora distaccarsene per produrre forme letterarie; la *configurazione* è la messa in intrigo che consiste nel creare una storia a partire dagli avvenimenti e nel raccogliarli in una trama; la *rifigurazione* è invece il momento della lettura e della rilettura. Allo stesso modo nel costruire si passa da uno stadio prefigurazione collegata all'idea e all'atto di abitare, a un secondo stadio che concerne l'atto di costruire fino a giungere alla rifigurazione intesa come la rilettura delle nostre città e dei luoghi d'abitazione. L'atto di lettura può attraversare tutte le fasi ed essere passiva o perfino coatta, reticente, ostile, collerica, prossima al rifiuto scandalizzato o ancora attivamente complice.

secondo il meccanismo della *prassi enunciativa* (Fontanille, Zilberberg 1998) può sedimentarsi fino a diventare istituzionalizzato.

La prassi enunciativa si caratterizza allora come la sedimentazione delle pratiche di fruizione all'interno di un determinato spazio.

Un singolo graffito in un determinato spazio urbano può rimanere un evento isolato oppure generare a catena nuove pratiche. Come si vedrà ci sono luoghi emblematici in cui la pratica della street art si è consolidata e da azione individuale di riscrittura di uno spazio si è progressivamente collettivizzata. Non di rado muri, intere vie o ancora grandi stabili abbandonati sono investiti da quest'arte e, proprio a partire da enunciazioni spontanee e individuali, vengono poi utilizzati e fruiti come luoghi della creatività artistica.

2.4 Narratività e spazialità

In quanto dimensione primaria di articolazione del senso, lo spazio esprime una sua semiotica. Si tratta cioè di un linguaggio in cui un'espressione rinvia a un contenuto. Così come le lingue verbali mettono in presupposizione reciproca articolazioni sonore e articolazioni semantiche, la spazialità è un sistema semiotico mediante il quale gli uomini attribuiscono senso e valore al mondo sulla base di un'articolazione fisica dell'estensione spaziale, sia essa naturale o costruita. Tuttavia è necessario non associare il piano dell'espressione alla morfologia spaziale, ossia allo spazio percepito, in quanto ogni luogo va inteso come un «agglomerato di esseri e cose» (Greimas 1976, p.137), un'unica forma sociale fatta di uomini, soggetti e spazi. Il soggetto umano, ricorda Hammad (2003), è necessario per la costruzione del senso o del contenuto, non solo come destinatario interprete di quel che è detto dall'espressione ma anche come parte del sistema dell'espressione. Si costituisce così una semiotica di tipo sincretico, ovvero generata dalla coesistenza di sistemi semiotici eterogenei.

Nella prospettiva di una teoria della significazione: «lo spazio parla d'altro da sé, parla della società, è uno dei modi principali con cui la società si rappresenta, si dà a vedere come realtà significante» (Marrone 2001, p.292). Il senso dei luoghi è allora il risultato di una relazione tra spazi e corpi, tra cose e persone, tra soggetti che lo vivono

e lo percorrono¹².

Occuparsi di spazialità da un punto di vista semiotico significa prendere in esame i rapporti tra spazio e soggetto: «non è possibile parlare di spazialità facendo economia della soggettività che la percorre, la esplora, la rende visibile, sia che la spazialità come la soggettività siano puramente testuali» (Cavicchioli 2002, p.157). Peculiarità della teoria semiotica è inoltre quella di considerare gli spazi come *topoi*, corrispondenti a ruoli sintattici e, dunque, luoghi di iscrizione di percorsi e processi narrativi.

«Narrativamente i soggetti promuovono gli spazi in riferimento alla logica dell'azione che li guida. Per mettere in atto i loro programmi si spostano attualizzando localizzazioni diverse che lungo i loro percorsi si segnalano grazie a disgiunzioni e congiunzioni spaziali» (*ivi* p.186).

Se ci si pone in un'ottica narrativa, lo spazio non va considerato come semplice luogo in cui le azioni si svolgono e accadono ma è esso stesso *attante*, «forza sintattica che partecipa alla narrazione urbana» (Marrone 2013, p.34). Esso può dunque assumere differenti ruoli attanziali ed essere soggetto operatore, oggetto di valore, aiutante, destinante o antisoggetto¹³. Da un punto di vista di uno street artist, ad esempio, una superficie da dipingere o un particolare muro può essere un *oggetto di valore* da conquistare. Allo stesso tempo le condizioni ambientali avverse e le difficoltà tecniche

¹² Tra i testi più importanti sulla semiotica dello spazio si ricordano: Eco (1968); il saggio *Per una semiotica topologica* in Greimas, A. J. (1976); Hammad (2003; 2012); Marrone, Pezzini (2006; 2008); Marrone (2001; 2013). Per una ricostruzione sul tema si veda anche Giannitrapani (2013) e Pezzini (2014).

¹³ Le coppie delle categorie attanziali vengono individuate da Greimas a partire da una riduzione del modello proppiano. Il modello attanziale è presentato nella semantica strutturale (Soggetto/Oggetto; Destinate/Destinario; Aiutante/ Opponente). La semiotica ha progressivamente adottato, come ricorda Bertrand (2000, p.182) un sistema ridotto a tre posizioni relazionali: quella del *soggetto* (in rapporto con i propri oggetti valorizzati), quella del *destinante* (in relazione con il soggetto destinatario, che egli delega e sanziona in merito ai valori assegnati agli oggetti) e quella dell'*oggetto* (che svolge un ruolo di mediazione fra il destinante il soggetto) A questo si delinea un secondo dispositivo parallelo, simmetrico e inverso rispetto al modello incentrato sull'oggetto: quello dell'antisoggetto. Ponendosi in una relazione di opposizione con il soggetto, l'anti-soggetto fa riferimento a valori riferiti alla sfera di un'anti-destinante. Ecco che la dimensione polemica entra a far parte del nucleo dei processi narrativi. I due attanti si possono affrontare sia in modo conflittuale (guerra e competizione) sia in forma contrattuale (attraverso la negoziazione e lo scambio). Come sottolinea Bertrand «l'introduzione di questa sfera modifica sensibilmente la rappresentazione degli universi narrativi: non solo mette in evidenza la struttura polemica che soggiace a ogni sviluppo narrativo – che quest'ultimo si manifesti sotto forma di contratto o conflitto – ma lascia anche aperto il passaggio da una polarità all'altra» (*ibidem*)

legate al luogo di realizzazione dell'opera concorrono a fare in modo che lo spazio assuma anche ruoli attanziali differenti.

Allo stesso tempo, così come nelle narrazioni ogni trasformazione narrativa comporta un cambiamento di luogo, è possibile distinguere a partire dallo schema narrativo canonico¹⁴ gli spazi *topici* ed *eterotopici*. I primi sono quelli in cui si svolgono i momenti pragmatici dello schema narrativo (competenza e performance), i secondi invece quelli in cui si collocano i momenti della manipolazione e sanzione. A sua volta lo spazio topico si divide in *utopico*, in cui avviene la performance, e *paratopico* in cui avviene l'acquisizione della competenza (cfr. Greimas 1976).

<i>Manipolazione</i>	<i>Competenza</i>	<i>Performance</i>	<i>Sanzione</i>
<i>Spazio eterotopico</i>	<i>Spazio topico</i>		<i>Spazio eterotopico</i>
	<i>Spazio paratopico</i>	<i>Spazio utopico</i>	

La street art è un processo fatto anche di riti di iniziazione e riti di passaggio e i differenti luoghi in cui si attuano le azioni artistiche corrispondono a momenti differenti dello schema narrativo. Alcune fabbriche abbandonate, utilizzate spesso come punto di ritrovo per dipingere, possono essere considerate come spazi *paratopici*, dove gli artisti provano tecniche e stili prima di scendere in strada, luogo *utopico* per eccellenza e vero e proprio momento della performance.

2.5 Collezioni visive

I luoghi sono soggetti a continue riscritture, soprattutto in ambito creativo. Il consolidarsi di queste pratiche all'interno di precisi spazi porta a fenomeni di concentrazione che vanno presi in esame a partire dal concetto lotmaniano di "insieme" considerando cioè i sistemi di relazione tra gli interventi e lo spazio quotidiano all'interno del quale questi si inseriscono. Come ricorda Lotman (1998) utilizzando

¹⁴ Cfr. voce Narrativo (schema) in Greimas e Courtés (1979)

l'espressione «le muse fanno il girotondo», l'arte va studiata nell'insieme dei suoi aspetti differenti ma reciprocamente necessari, così accanto allo studio delle singole opere bisogna affiancare la logica degli insiemi. Tale logica viene ampiamente approfondita dallo stesso Lotman con lo studio dell'*intérieur*¹⁵. Esso non va inteso semplicemente come la disposizione dei mobili e dei quadri all'interno di un ambiente, ma va letto anche in relazione con l'esterno e con l'insieme della vita quotidiana. A questo proposito scrive Schlögel come negli *intérieurs*

«vi si legge quasi tutto ciò che si può apprendere dell'uomo nello spazio della sua epoca: il livello tecnico e artigianale corrente, il comfort, lo stile, la posizione sociale, il gusto, il rapporto fra mondo interiore ed esteriore, il rapporto con se stessi» (2009, p.123).

In una descrizione di un *intérieur* tedesco di fine ottocento Jost Hermand sottolinea come «ciò che contava in queste stanze non era la singola rarità, ma l'effetto decorativo dell'insieme» (op. citata in Schlögel, p.124). Quello su cui si sofferma Lotman è proprio l'idea della combinabilità o incombinabilità di oggetti artistici all'interno di determinati insiemi unitari. Lotman cita a questo proposito il caso delle cattedrali europee sulle cui pareti è possibile ammirare la stratificazione delle diverse fasi di costruzione: «attraverso lo strato barocco traspare la base gotica e talvolta frammenti di Rinascimento o addirittura di stile Romantico» (1998, p.26). La tendenza all'insieme, come ricorda Silvia Burini, viene considerata da Lotman come un elemento archetipico della cultura umana dal momento che il singolo individuo non "usa" testi artistici separati ma tende a servirsi di insiemi che appaiono come eterogenei.

«L'insieme è per Lotman un concetto strutturalmente dialogico, poiché le varie arti, modellizzando in maniera differente gli stessi oggetti, conferiscono al pensiero artistico una dimensione essenziale: il poliglottismo artistico» (Burini 1998, p.138).

Si tratta dunque di leggere le opere all'interno di uno spazio culturale complesso tenendo presente, allo stesso tempo, anche il comportamento dell'individuo in esso inserito.

¹⁵ Sugli *intérieurs* cfr. anche Benjamin (1982, pp.229-232). In Benjamin l'interesse per gli spazi interni diventa ricerca antropologica e storica.

Anche lo spazio architettonico, ricorda Lotman, va letto come un insieme: l'eterogeneità strutturale-funzionale è l'essenza della sua natura.¹⁶

«Un insieme è un intero organico nel quale unità varie e autosufficienti intervengono come elementi di un'unità di ordine superiore; restando intere diventano parti, restando diverse diventano simili» (Lotman 1998, p.48).

Se si prendono in esame i musei si vedrà invece che ogni opera dialoga con ciò che le sta accanto. Occorre allora soffermarsi non tanto su un quadro ma sulla galleria dei quadri o ancora sul museo al cui interno si trova il quadro. A questo proposito Hammad (2006) nel suo studio sul museo della centrale Montemartini a Roma propone di soffermarsi sui tre ordini che caratterizzano il discorso museale ossia l'architettura, gli oggetti e l'allestimento¹⁷.

Ragionare attraverso gli insiemi, all'interno di questo lavoro, significa prendere in esame graffiti, oggetti supporto e in un'ottica più ampia il sistema all'interno del quale si inseriscono, sia esso un quartiere, una via o ancora uno spazio abbandonato. L'insieme di segni visivi nella loro eterogeneità in certi casi sembra costituirsi come una vera e propria collezione. Il termine può apparire improprio e occorrono delle precisazioni. Stoichita (1993) si sofferma sul concetto di collezione ricordando come essa tragga origine dalla selezione e dalla combinazione dei quadri che vengono organizzati all'interno delle gallerie, musei, cabinet. La collezione si distingue dall'accumulazione indifferenziata e va sempre preso in esame il rapporto tra la singola opera e la collezione che la fa da sfondo.

Il concetto di collezione può trovare riscontro anche all'interno dell'arte urbana, in particolare quando si parla di street art commissionata. In questi casi vanno analizzati i processi di enunciazione che si mettono in atto, vale a dire le scelte compiute dall'enunciatore che cura e organizza l'insieme degli interventi nello spazio urbano attraverso l'individuazione di veri e propri percorsi e proposte di visione. I recenti musei urbani, o gli stessi percorsi di street art nelle periferie cittadine spesso sostenute da una retorica della rigenerazione urbana, portano il fruitore ad attraversare precise

¹⁶ Cervelli (2014) ricorda come Lotman non si è solo occupato di costruire un metalinguaggio spaziale per la definizione della auto descrizione culturale ma ha progressivamente evidenziato la semioticità dello spazio costruito e abitato con analisi costanti e riferimenti allo spazio urbano.

¹⁷ Per un approfondimento sulla relazione tra semiotica e musei cfr. Zunzunegui (2003); Hammad (2006); Pezzini (2011).

zone della città a discapito di altre (si vedrà ad esempio il caso del tredicesimo *arrondissement* di Parigi). Questo tipo di operazione mostra come il tentativo che si mette in atto è quello di fornire una lettura “alternativa” dello spazio urbano che accresca il *sapere* dell’osservatore non solo sulla street art ma anche sui luoghi in cui essa è *implementata* (cfr. cap. successivo).

Tuttavia al di là della presenza di curatori e amministratori che si assumono il compito di “allestire” e “organizzare” la creatività all’interno dello spazio urbano vanno prese in esame anche tutte quelle pratiche attuate dai singoli artisti che lavorano in maniera spontanea. Così anche l’accumularsi di interventi spontanei in alcune zone della città costruisce a sua volta la possibilità di una lettura che tenga conto dell’insieme. Raramente l’immagine prodotta si mostra isolata, essa è sempre inserita in un sistema di relazioni, dialoga con lo spazio e con le immagini circostanti.

La distinzione tra street art spontanea e commissionata mette in gioco valori differenti e comporta soprattutto una differente relazione tra *soggetto* e *destinante*.

Ci sono così attori come curatori, galleristi, pianificatori che ricoprono il ruolo di *destinanti* ossia quell’istanza astratta che definisce i valori da trasmettere e il programma di azione conseguente.

Nel caso di alcuni progetti di street art commissionata, tuttavia, la relazione tra *destinante* e *soggetto* può essere soggetta a trasformazioni inaspettate generando vere e proprie polemiche narrative. Lo stesso *destinante* potrebbe, ad esempio, ostacolare il lavoro dell’artista trasformandosi di fatto in *anti-soggetto*. È il caso del lavoro commissionato dal MOCA di Los Angeles allo street artist Blu e successivamente censurato perché ritenuto non idoneo nei suoi contenuti. L’idea di una street art “addomesticata” e “decorativa” può dunque essere messa continuamente in discussione dagli stessi artisti.

2.6 Testo e contesto: l’immagine nello spazio urbano

Per indagare la collezione delle opere occorre costruire il nostro oggetto d’analisi e circoscrivere i confini dell’analisi. Ad essere indagati saranno piazze, quartieri, vie centrali e periferiche. Questi luoghi non vanno visti come semplici contenitori e neanche come *contesti* ma si caratterizzano come veri e propri *testi*. La

confluenza di opere in determinate porzioni di tessuto urbano costituisce quelli che definiamo *luoghi della street*, testi analizzabili come universi semantici dove circolano valori, attanti, programmi narrativi e passioni. La grandezza del testo da analizzare può chiaramente variare: si può prendere in esame ora la porzione di un quartiere ora una singola via, in relazione alla pertinenza che si sceglie di utilizzare di volta in volta. Il presente lavoro considera la città come un sistema semiotico complesso che può tuttavia essere segmentato in zone di volta in volta ritenute pertinenti per l'analisi. Individuare dei criteri di chiusura testuale permette di distinguere così ciò che è testo da ciò che non lo è. In questo senso, i confini del testo non sono ontologicamente dati ma sempre definiti in termini negoziali.

«Quel che con la sociosemiotica viene a cadere è la dicotomia –che si scopre non essere pertinente- fra ciò che è nell'ordine del testo e ciò che invece lo circonda in quanto contesto, poiché anche quest'ultimo, se assunto in un coerente progetto di descrizione, ha e può avere una sua consistenza semiotica (...) Dal punto di vista socio semiotico il contesto è ciò che non è pertinente per l'analisi testuale: pertinenza che, prima ancora dell'analisi, è la cultura sociale a costruire e a porre. (...). Il testo è l'oggetto specifico del semiologo che, analizzandolo, deve provare a ricostruirne forme e dinamiche, articolazioni interne e livelli di pertinenza, entrate e uscite. Il testo non è un dato, un'evidenza fenomenica, ma l'esito di una doppia costruzione: configurazione socioculturale prima, riconfigurazione analitica dopo. Da questo punto di vista, il testo è per forza di cose negoziato entro le dinamiche culturali, che ponendolo in essere, esistono e sussistono, in un intreccio continuo con altri testi, altri discorsi, altri linguaggi. Nulla di chiuso, dunque, ma semmai di permeabile ai bordi, dischiuso, pronto a riconvertirsi in altre configurazioni testuali, a tradursi in altri linguaggi, in quella catena intertestuale, interdiscorsiva, intermediatica senza fine che è, in fondo, la semiosfera». (Marrone 2011, pp. 6-7).

I quartieri, le vie, alcune porzioni della città, sono sistemi di senso e nell'analisi degli interventi di *street art* è importante lavorare sulla localizzazione.

Se molte operazioni sono spesso poste ai limiti di una città (in prossimità di ponti, in zone di passaggio) si vedrà come non di rado la *street art* trova piena espressione anche nelle zone centrali.

Discorso dell'arte e discorso della città sembrano dunque intrecciarsi e, proprio a

partire dagli interventi di arte urbana, è possibile comprendere alcuni aspetti che riguardano la vita di una città, di un quartiere, il modo di utilizzarla, di viverla.

La *street art* permette allora di interrogarsi su alcuni problemi di fondo che una semiotica dello spazio si pone: la rappresentazione della città, la questione dei confini, l'uso dei luoghi e le pratiche urbane (cfr. Marrone, Pezzini 2008).

Lo studio dell'arte urbana ci mette in presenza di testi che, una volta implementati, generano informazioni dialogando ora con il supporto, ora con il quartiere, ora con l'intera città: sarà compito dello studioso scegliere il punto di vista da adottare e individuare il sistema di pertinenze che si intende costruire per affrontare l'analisi. Un intervento di street art può essere analizzato studiando come si posiziona rispetto ad altri graffiti, rispetto al supporto, rispetto al quartiere o ancora rispetto alla città. La scelta dipende da ciò che si vuole sottoporre ad analisi a partire dal principio della pertinenza. Se si prende in considerazione un'opera di Banksy presente sul muro innalzato tra Israele e Palestina si può analizzare come il graffito entri in relazione con il "sistema muro", con gli altri graffiti presenti lungo la barriera o con la stessa produzione dell'artista.

Un testo «è sempre il risultato finale di un ritaglio culturale qualsiasi che produce determinati effetti significativi» (Marrone, Pezzini 2008, p.10).

L'idea di testo a cui ci riferiamo è quella di un modello, non di un oggetto, i cui confini sono negoziati di volta in volta.

Lotman ricorda che ogni testo emana un'aura di contesto. Così, un quadro spostato da una chiesa in un museo si ridefinisce ridefinendo ciò che gli sta intorno: non più oggetto di culto ma opera d'arte. Diverso è uno stencil posto in un angolo di una piazza dallo stesso stencil spruzzato su una tela ed esposto in galleria.

«Il testo nel contesto è un meccanismo in funzione che ricrea continuamente se stesso cambiando fisionomia e che genera nuove informazioni. Tuttavia, la separazione del testo dal contesto è possibile a livello speculativo, in primo luogo perché qualsiasi testo (testo della cultura) più o meno complesso è capace di creare intorno a sé un'aura di contesto e, contemporaneamente, entrare in rapporto con il contesto culturale del ricevente; in secondo luogo, qualsiasi testo complesso può essere considerato come un sistema di sottotesti, per i quali esso rappresenta il contesto, uno spazio entro cui si compie un processo di formazione semiotica di

significato. In quest'ottica il sistema testo-contesto può essere visto come un caso particolare di sistema semiotico generatore di significato» (Lotman 1998, pp.38/39).

Il contesto è dunque sempre un testo che svolge la funzione di tenere insieme e articolare delle parti che in rapporto ad esso appaiono come un sistema di sotto-testi.

Un dato testo-contesto può essere a sua volta un sotto-testo rispetto a un testo-contesto più ampio: gli inscatolamenti gerarchici fra la città, l'insieme dei quartieri, i singoli complessi architettonici e gli edifici.

3. I luoghi della street art: comparazioni e casi studio

L'esperienza della marcia in città sollecita il corpo nella sua interezza, è un continuo chiamare in causa i sensi e il senso. La città non è fuori dell'uomo, è in lui, impregna il suo sguardo, il suo udito e gli altri suoi sensi (David Le Breton, *Il mondo a piedi*, p.86).

3.1 Riscritture urbane

La presente ricerca è fatta di continui spostamenti e attraversamenti, la sua natura è nomade così come l'oggetto studiato. Chi pratica la street art si sposta spesso da una città all'altra lasciando le sue tracce in luoghi molti diversi tra loro e il lavoro di uno stesso artista può disperdersi in diversi punti di una città o può essere rintracciato in località differenti.

Proprio per questo motivo per fruirne dal vivo occorre camminare, attuare delle soste, compiere svolte improvvise o deviazioni continue. Si può scegliere di muoversi attraverso dei percorsi, consultando mappe e applicazioni digitali, o ancora andare a zozzo, abbandonando qualsiasi schema e regola. Ogni sosta implica una presa di contatto con un luogo e il dispiegarsi di una storia che parla del passato e del presente, delle trasformazioni e delle stratificazioni che si sono accumulate. I luoghi della street art sono collettori di storie che mettono insieme architettura e socialità e danno vita a molteplici possibilità di lettura che vanno da uno sguardo d'insieme a uno specifico, teso a cogliere i micro movimenti che producono dinamismo e trasformazione. Scrive De Certeau:

«I luoghi sono storie frammentarie e ripiegate, passati sottratti alla leggibilità da parte di altri, tempi accumulati che possono dispiegarsi ma sono là piuttosto come racconti in attesa e restano allo stato di scarti, di simbolizzazioni incistate nel dolore o nel piacere del corpo» (1990, p.165).

Se i luoghi sono portatori di racconti e narrazioni, spesso sottratte alla leggibilità, l'intervento artistico costruisce una possibilità di rinarrarli. Un graffito non è un semplice segno visivo posto su un muro ma un vero e proprio discorso che agisce su

quello stesso muro e su ciò che lo circonda. Se da un lato appare utile chiedersi, parafrasando Mitchell, che cosa vogliono le immagini, dall'altro occorre interrogarsi sull'efficacia di quelle stesse immagini all'interno dello spazio urbano e dal punto di vista di una semiotica della cultura:

«l'efficacia accade sempre all'interno di una qualche semiosfera, oppure nel passaggio esplosivo da una semiosfera a un'altra. L'immagine-testo è efficace se è in grado di mettersi in relazione (contrattuale o conflittuale) con altri testi della cultura, siano essi altre immagini o altre forme testuali ivi compresi i comportamenti» (Marrone 2015, p.81).

A partire dalla lettura di queste complesse collezioni visive effimere, senza prescindere dalle pratiche di utilizzo degli spazi, è possibile provare a riattraversare luoghi di norma fruiti quotidianamente e costruire nuovi percorsi di senso che si affiancano a quelli quotidiani.

I luoghi sono carichi di *potenzialità semiotiche* che possono emergere attraverso le immagini che lì si vanno a sovrapporre. Si tratterà allora di soffermarsi sulle poetiche dei luoghi e su quelle delle immagini, leggere le forme d'incontro e scontro tra questi due elementi per mostrare le frizioni e gli scarti che si producono. I luoghi della street art sono accumulatori di immagini e scritte, ora sovrapposte in un caos di forme e segni che si rincorrono, ora ordinati all'interno di precise traiettorie visive. Tali immagini intrattengono specifiche relazioni col resto dell'universo all'interno del quale si inseriscono e non possono essere considerate isolatamente. La street art oggi, contribuendo alla costituzione di vere e proprie esperienze visive, sembra dare vita a una nuova forma di percezione dello spazio urbano. Un intervento posto in un angolo, ai margini di una via, se da un lato si caratterizza come l'irrompere di una *discontinuità* all'interno di una *continuità* visiva, dall'altro sembra comunicarci la possibilità di una lettura altra di un determinato spazio. L'inserimento di un intervento artistico, di qualsiasi natura, mostra le molteplici facce che gli spazi cittadini possono assumere¹. La street art riesce dunque in certi contesti a disegnare possibilità di immaginazione o ancora può caratterizzarsi come un discorso che attiva forme di narrazione della

¹ Cfr. i saggi contenuti nel volume monografico di E/C *Riscrivere lo spazio. Pratiche e performance urbane* e in particolare il saggio di Bizzari dedicato alla danza urbana.

memoria². La città si costruisce allora come un intreccio di scritture e di enunciazioni che dialogano o entrano in conflitto. Lotman parla di città come di *poliloghi* frutto d'intersezioni sincroniche e diacroniche. Mettere in primo piano la dimensione temporale porta a considerare la scrittura urbana come una *riscrittura*:

«un aggiungere o sovrapporre strati di senso, un togliere, un riempire, un rettificare che si sovrappone all'organismo preesistente modificandolo continuamente in parte. Questo fenomeno della riscrittura è compiuto insomma costantemente in forma di *bricolage*, lavorando su materiali preesistenti» (Volli 2008, p.18).

Quest'idea della città come luogo della riscrittura costante e della stratificazione è stata sottolineata anche da Violi che ricorda come

«Il senso di un luogo reca iscritta la storia delle proprie trasformazioni e sedimentazioni, ne attiva continuamente la memoria, costituendosi come una sorta di *palinsesto*, un sistema di senso stratificato con progressive iscrizioni e cancellature» (2008, p.126).

I muri appaiono allora come corpi tatuati e la street art rende il corpo della città un mezzo trasmissivo, un luogo dell'immagine. Baudrillard, riferendosi ai primi graffiti comparsi a New York negli anni settanta, individua una relazione tra città, corpo e tatuaggio e scrive:

«i graffiti rifanno dei muri e delle facce della città, o delle vetture della metropolitana e degli autobus, un *corpo*, un corpo senza fine né principio, interamente erogenizzato dalla scrittura come il corpo può esserlo nell'iscrizione primitiva del tatuaggio. Il tatuaggio, che si fa su un corpo, è, nelle società primitive, ciò che, assieme ad altri segni rituali, fa del corpo quello che è: un materiale di scambio simbolico – senza il tatuaggio, come senza le maschere, il corpo non sarebbe che quello che è: nudo e inespessivo» (Baudrillard 1976, p.96).

² Si veda il progetto *The ghosts of Ellis Island* di JR analizzato nel capitolo 4.

Insistere su quest'idea del tatuaggio significa riconoscere il corpo della città non solo come un trasmettente figurativo ma anche come produttore figurativo, esso stesso si trasforma in immagine (cfr. Belting 2002, p.46).

Uno studio sui processi di riscrittura urbana non può limitarsi a prendere in considerazione soltanto le estensioni murali urbane dal momento che oggi qualsiasi oggetto urbano (segnali stradali, strisce pedonali, spazi pubblicitari, porte) può divenire supporto del fare artistico in un processo di continua risemantizzazione. Le opere di street art si caratterizzano, a questo proposito, come vere e proprie enunciazioni collettive in grado di costruire forme d'uso e di valorizzazione diverse degli spazi. La street art può modificare la percezione di un quartiere o di una città o ancora contribuire a ridefinirne l'identità visiva anche a fini turistici. Un graffito può restare un caso isolato o può generare a catena altre pratiche. Si tratta di azioni che ridefiniscono costantemente i confini e le pratiche urbane e che modificano i modi non solo di attraversare ma anche di percepire un luogo.

Si tratta di lavorare sull'idea delle possibilità dell'esperienza urbana e sulla proposta di un nuovo punto di vista sul paesaggio urbano. Molteplici sono i luoghi in cui la creatività urbana interviene e ognuno ha una propria specificità. Tuttavia non mancano le ricorrenze e dunque la possibilità di individuare alcune persistenze che, se messe in relazione, consentono la messa a punto di un modello d'analisi in grado di individuare somiglianze e differenze pur nella diversità dei contesti.

Luoghi della street art sono aree urbane ed extraurbane, *terrain vague* e fabbriche dismesse fino ad arrivare alla progressiva estensione del fenomeno in zone agricole e rurali³.

3.2 Città della street art

Ci sono città che nel corso degli anni si sono caratterizzate come veri e propri punti di riferimento per il writing e la street art, pertanto oggi la loro identità è

³ Interessante in questo senso è un'iniziativa come "La Sagra della Street art" realizzata a Vedriano in provincia di Reggio Emilia. Qui i supporti per le operazioni di street art sono casolari di campagna e stalle. Diverso è invece il lavoro di artisti come Dem o Phlegm che hanno spostato le loro azioni artistiche all'interno di boschi e foreste attraverso una serie di installazioni lontane dagli spazi urbani. Gli interventi site-specific utilizzano come supporti principalmente gli alberi. In questo genere di interventi fondamentale diventa il lavoro di documentazione realizzato dagli stessi artisti.

strettamente connessa a queste pratiche. Si pensi a New York e al fenomeno dei graffiti, a Bristol la cui immagine è ormai fortemente legata ai lavori di Banksy, al quartiere Kreuzberg a Berlino o ancora a Cours Julien a Marsiglia. Pur nella diversità di linguaggi e d'uso degli spazi, le differenti pratiche creative che con il tempo si sono stratificate hanno fortemente contribuito a ridefinire il *cityscape* di alcune zone urbane e attorno ad esse sono proliferati libri fotografici, cartoline, tour guidati e applicazioni digitali.

Il comune di Roma, a questo proposito, in questi ultimi anni collaborando con alcune gallerie della città sta molto investendo nel presentare la città come “capitale della street art”, associando dunque all'immagine monumentale anche quella di una città giovane e creativa. A partire dagli usi e delle retoriche che si costruiscono, la street art assume valorizzazioni diverse. Ciò che conta rimarcare ai fini del nostro studio, tuttavia, è che essa è in grado di generare nuove narrazioni e influire sull'immagine stessa della città. Ad analizzare, seppur in maniera ancora superficiale, la relazione tra la street art e la città è Alison Young nel suo testo *Street art, public city*. L'autrice prende in considerazione sei città (New York, Parigi, Londra, Berlino, Roma, Melbourne) e descrive gli aspetti caratterizzanti in ognuna di esse.

New York, ad esempio, è considerata globalmente la città più importante nell'ambito dei graffiti e del writing e a questo proposito diversi sono i testi che hanno tematizzato questo aspetto, dai film ai libri fotografici passando per la letteratura. Si pensi ad alcune pagine di un romanzo come *Underworld* di Don de Lillo o ai reportage sulla scena newyorkese scritti da Goffredo Parise che ne ha analizzato la nascita e lo sviluppo.

L'immagine della città risulta strettamente connessa al fenomeno che a partire dalla fine degli anni Sessanta si è sviluppato in maniera sorprendente. Importanti restano libri come *The Faith of Graffiti* di Norman Mailer o ancora *Subway Art* di Marta Cooper e Chalfant. Se il primo si è interrogato sulla diffusione del fenomeno dei graffiti e in particolare delle tag, il secondo è un vero e proprio oggetto di culto che ha permesso la diffusione delle fotografie degli interventi in tutto il mondo. Allo stesso tempo grande importanza hanno avuto film come *Beat Street*, *Wild Style* e *Style Wars*.

3.3 Palermo e Parigi: esplosione e stabilizzazione

Occorre passare da discorsi generali a casi studio specifici così da verificare i differenti modi in cui la street art interviene negli spazi urbani. A questo proposito si è lavorato su due città molto diverse tra loro provando a riflettere su alcune zone emblematiche in cui la pratica è fortemente diffusa. A Palermo la street art si è sviluppata recentemente e la città accoglie sempre con maggiore frequenza personalità artistiche che provengono da tutta Italia. Da interventi sporadici e rari si è passati a una vera e propria intensificazione del fenomeno e a un ampliamento costante delle zone urbane interessate. La street art trova spazio in quartieri popolari o in piazze e luoghi di ritrovo densamente frequentati durante tutte le ore del giorno. Su Palermo si sono allora presi in considerazione gli “spostamenti” dei graffiti all’interno della città: i passaggi dalla periferia al centro e viceversa.

Se a Palermo, fatta eccezione per pochi casi, la street art appare come una pratica spontanea, diverso è invece il caso di Parigi dove ad interventi spontanei si aggiungono una serie di operazioni commissionate che tendono a ridefinire l’immagine e l’identità visiva di alcune aree urbane. Parigi è inoltre la città in cui il discorso sulla street art viene chiaramente affrontato anche in termini espositivi e non è un caso che la capitale francese sia la sede di almeno venti gallerie che si occupano esclusivamente di promuovere quest’arte.

I casi studio diventano uno stimolo per far emergere nuove ipotesi interpretative e analizzare i differenti valori che caratterizzano questa pratica. È necessario superare tuttavia le posizioni teoriche nette, tese unicamente a sottolineare il carattere antagonista o semplicemente decorativo della street art. La differenza dei luoghi d’intervento così come dei supporti mostra come la pratica viva di riposizionamenti costanti.

3.4 Arte urbana a Parigi

3.4.1 Prime sperimentazioni negli anni Sessanta

Un'archeologia visiva dei muri parigini è un racconto affascinante fatto d'incisioni sulle superfici pubbliche, *affiche* e proteste, stencil e graffiti spray, *collage* e dipinti murali. I muri raccontano dunque delle storie e osservarle, grazie alla documentazione fotografica, permette di tracciare un percorso che si muove tra spazi centrali e vissuti, tra *banlieue* e *terrain vague*. Allo stesso tempo la stretta relazione che alcuni artisti, a partire dagli anni Sessanta a Parigi, hanno intrecciato con lo spazio urbano, permette di allargare i confini di quella che abbiamo definito street art individuando alcuni pionieri dell'arte urbana, artisti che al di là delle etichette hanno strutturato percorsi visuali *nei* luoghi o hanno fatto *dei* luoghi un'opera.

Parigi racchiude così una storia che può iniziare dalle fotografie di Brassai, che per anni ha schedato e immortalato i graffiti anonimi che popolano le sue strade (fig. 1), e può proseguire con le proteste del maggio del 1968, anno in cui i muri si riempiono di affiche e slogan come “muri bianchi=popolo muto”. In quell'anno furono prodotti e diffusi più di 600 modelli di manifesti, un immenso archivio visuale ancora oggi studiato ed esposto⁴ (fig. 2).

La strada però non è solo luogo della protesta ma anche campo d'azione per artisti come Daniel Buren, Ernest Pignon Ernest e Gérard Zlotykamien che tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento hanno utilizzato per primi tecniche e strategie che negli anni successivi troveranno ampio uso nell'arte urbana più comune.⁵

Daniel Buren con le sue *affichage sauvage* tra il 1967 e il 1970 ricopre i cartelloni pubblicitari con dei poster a strisce, di fatto anticipando molte delle idee della *guerrilla art* (fig. 3); Gérard Zlotykamien utilizza invece la bomboletta spray già nel

⁴ Una mostra sull'iconografia visuale di quell'anno si è svolta nel 2008 alla Biblioteca Nazionale Francese http://expositions.bnf.fr/mai68/feuille/01_1.htm

⁵ Cfr. a questo proposito Karen Brunel-Lafargue (2011). Lo scopo dell'autrice è di proporre uno sguardo sull'arte urbana francese delle origini e di formare un'analisi coerente del suo posizionamento attuale al seno dell'arte contemporanea

1963 tracciando sui muri delle silhouettes “naïves” definite “le effimere”⁶, (fig.4); Ernest Pignon Ernest inizia invece il suo percorso nel 1966 sperimentando e lavorando in luoghi sempre diversi. L’opera per Ernest Pignon Ernest non è tanto l’immagine in sé e per sé ma l’interrogazione che quella stessa immagine provoca sul luogo. Uno dei suoi primi lavori, realizzato in una notte del 1971 in occasione del bicentenario della comune di Parigi, consiste nella disposizione di diverse serigrafie in alcuni spazi della città, tra cui la scalinata del *Sacre Coeur*, che riproducono a grandezza naturale l’immagine dei corpi delle vittime della repressione della Comune di Parigi del 1871 (fig. 5). In altri contesti le figure di Ernest Pignon Ernest, realizzate mediante la tecnica del *trompe-l’œil*, sembrano affiorare in modo naturale dalle pareti, costruendo un effetto di senso che rende quei corpi presenze silenziose che osservano e sono osservate (fig. 6). La carta – materiale fragile – su cui le immagini sono disegnate si fa pelle del muro e la sua sparizione annunciata rafforza la storia raccontata. Come scrive lo stesso artista:

«Au fond, je ne dirais pas que je fais des œuvre en situation, mais que j’essaie de faire œuvre des situations. Un peu dans le même ordre d’idée, je n’aime pas beaucoup que l’on dise que je mets de l’art dans le rue – ce qui me rattache à des propositions datées que je n’ai pas partagées – mais plutôt que je vise à faire œuvre de la rue même» (Ernest Pignon Ernest).

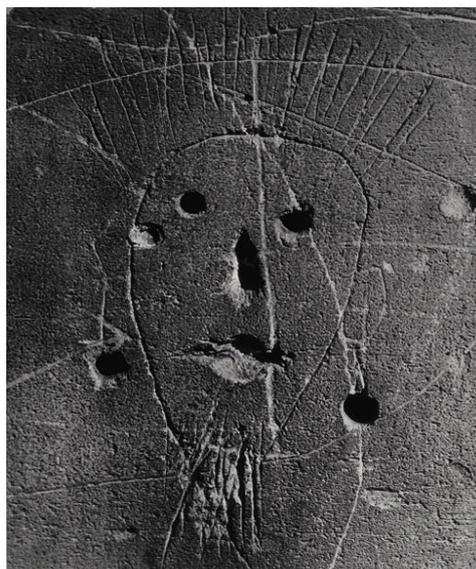


Fig. 1 Graffito fotografato da Brassai

⁶ Si tratta di apparizioni spettrali delle vittime della bomba atomica di Hiroshima che fanno capolino sui muri in rovina dell’ex mercato di *Les Halles*.



Fig. 2 *Affiche*, Parigi, 1968.



Fig. 3 Daniel Buren, Parigi, 1969.



Fig. 4 Gérard Zlotykamien, Parigi, 1963.



Fig. 5 Ernest Pignon Ernest, Parigi, 1971.



Fig. 6 Ernest Pignon Ernest, Napoli, 1988.

3.4.2 Gli anni Ottanta e Novanta

La relazione con gli spazi della città è uno degli aspetti che viene costantemente rimarcato nelle pubblicazioni sui graffiti e la street art⁷. Se oggi ci sono degli *arrondissement* o delle *banlieue* che si caratterizzano per la concentrazione di interventi ma che si distinguono per l'uso di strategie visive differenti, tra gli anni Ottanta e

⁷ Interessante è studiare il fenomeno anche a partire dai testi editoriali che lo raccontano. Alcuni editori in Francia hanno dedicato alcune collane all'arte urbana. È il caso di *Éditions Alternatives* che nel 1985 ha pubblicato il primo libro dedicato ai graffiti (*Le livre du graffiti*) e oggi ha in catalogo una sezione dedicata all'arte urbana costantemente aggiornata. La casa editrice pubblica sia monografie su artisti francesi e internazionali sia antologie che tematizzano alcuni aspetti dell'arte urbana contemporanea. La casa editrice *Critères Éditions* pubblica invece piccoli libri dedicati o ad un'artista o ad un luogo emblematico della street art parigina.

Novanta alcuni spazi divennero emblematici e chiamarono a raccolta stili e personalità artistiche differenti. Nel corso degli anni Ottanta, *affiche*, stencil, pitture selvagge e graffiti d'ispirazione newyorchese riscrivono la fisionomia dei muri parigini. Se le influenze esterne hanno avuto un forte impatto va però sottolineato come a Parigi si sviluppi una vera e propria "scuola" che è quella dello stencil, ancora oggi fortemente diffusa⁸. Artisti come Blek le Rat, Jef Aerosol, Miss Tic, Epsilon Point, hanno influenzato generazioni di street artist e costruito un linguaggio originale che nel tempo si è sempre di più consolidato ottenendo un forte riconoscimento come del resto testimoniano i cataloghi e le mostre dedicati ai loro lavori⁹ (fig. 7 e 8). Lo stencil permette di marcare il corpo della città in maniera veloce e si basa sull'idea della ripetizione: «la pleine efficacité du pochoir consiste à le re-voir, à le re-connaître, ce qui est plus important que de l'apercevoir ou de le regarder» (Longhi, 2011, p.71). Sebbene si caratterizzi come una forma estremamente effimera la sua efficacia è data proprio dalla moltiplicazione e dal gioco delle varianti. Lo stencil veniva utilizzato da alcuni artisti anche come strumento di autopromozione e collocato in punti strategici della città: Speedy Graphito disponeva ad esempio i suoi stencil (personaggi futuristi, accompagnati dal suo nome visibile e spesso da un numero di telefono) vicino alle agenzie pubblicitarie e lo stesso facevano altri artisti come Frères Ripoulin, Epsilon Point, La signe. Tra gli anni Ottanta e Novanta le strade parigine si sono riempite anche di una serie di figure di dimensioni variabili: le ombre nere di Nemo, le silhouette bianche di Jérôme Mesnager e gli animali di Mosko et associés (fig. 9). I lavori di questi pionieri dell'arte urbana non smettono di marcare l'identità di Belleville e

⁸ Lo stencil è una maschera normografica che permette di riprodurre le stesse forme, simboli o lettere in serie. La prima testimonianza dell'uso dello stencil si può fare risalire alla preistoria e in particolare al Paleolitico superiore. I primi stencil riproducevano le impronte delle mani. Esistevano due tipi di tecniche: una consisteva nel ricoprire la mano di colore e apporre l'impronta, la seconda nell'apporre la mano sulla parete e successivamente contornarla di colore. Studi recenti hanno poi dimostrato come esistevano altre tecniche e una di queste consisteva nella vaporizzazione della pittura liquida dalla bocca alla parete. Gli stencil sono utilizzati anche in Giappone a partire dall'inizio del XIII secolo. Chiamati *kantagami* essi permettono di adornare i vestiti con motivi stilizzati ispirati alla natura. Questa tecnica utilizzata soprattutto nei kimono ha suscitato moltissimo interesse e ispirato movimenti come l'*Art nouveau* e l'*Art déco*. Gli stencil sono poi stati ampiamente usati in epoca fascista come strumenti di propaganda.

⁹ Il primo catalogo che ha tematizzato la diffusione degli stencil a Parigi è *Vite Fait, bien fait: pochoirs*. Il catalogo uscì in occasione della mostra organizzata alla galleria *Du Jour Agnese B*. Sono uscite anche delle raccolte fotografiche tematiche curate da Eric de Ara Gamazo (1992, 1996) e dedicate rispettivamente agli stencil politici e a quelli erotici. Per una ricostruzione storica sugli stencil a Parigi si rimanda a S. Longhi e B. Maître (2011)

Ménilmontant e tracciano una linea di continuità con le origini del fenomeno.¹⁰



Fig. 7 Stencil di Blek le Rat, Parigi, 1982.



Fig. 8 Stencil di Miss Tic, Parigi, 1985.

¹⁰ Tra gli artisti che hanno lavorato nelle strade parigine ci sono anche Jérôme Gulon, che realizza veri e propri mosaici, i muri colorati di Nice Art e V.L.P o ancora le ombre di Richard Hambleton. Per un approfondimento della scena e degli artisti si rimanda al volume *Le livre du Graffiti* (1985).



Fig. 9 Intervento collettivo di Nemo, Jérôme Mesnager e Mosko et associés, Parigi.

3.4.3 Pressionnisme

Negli anni Ottanta esplose in Europa il fenomeno dei graffiti d'ispirazione newyorchese e anche Parigi avrà i suoi nomi di riferimento¹¹. Diversi artisti americani approderanno in Francia per lasciare le loro tracce influenzando fortemente la scena locale. Contaminazioni, contatti e diversità di stili caratterizzano la scena francese ed europea come ben dimostra il volume *Spraycan art* che, pubblicato nel 1987, cerca di fare il punto sulla diffusione del fenomeno in Europa.

Alcune zone della città diventano emblematiche: il cantiere del *Centre Pompidou*, il *terrain vague* accanto alla stazione metro di Stalingrad, la stazione di Louvre Rivoli, il lungo Senna¹². I graffiti si diffondono soprattutto in centro città, a differenza invece di New York dove il luogo d'elezione sono principalmente le periferie. A Parigi il passaggio verso la periferia avverrà solo successivamente dopo la metà degli anni Ottanta.¹³

¹¹ La mostra *Le pressionnisme*, realizzata nel 2015 alla Pinacoteca di Parigi, ha raccolto a questo proposito i nomi internazionali con quelli francesi costruendo un percorso che inizia nel 1970 e si chiude nel 1990 e mettendo insieme gli artisti che hanno utilizzato esclusivamente lo spray.

¹² Per un approfondimento sui luoghi si rimanda al volume *Graffiti general* (2014). Tra i nomi più importanti si ricordano Bando, conoscitore della scena americana e famoso per aver introdotto lo spazio nelle lettere e Mode 2 che ha creato delle figure ispirate ai manga giapponesi, altri nomi sono Boxer, Psychoze, Ash2.

¹³ Per ricostruire la storia del writing a Parigi un ottimo documento è il film *Writers 1983-2003: 20 ans de graffiti à Paris*.

Anche oggi i graffiti e le forme di writing continuano a segnare l'immaginario urbano di una città come Parigi e una delle zone più segnate è la Petite Ceinture, una vecchia ferrovia abbandonata in disuso. La città è inoltre oggi considerata anche la capitale dei *Truck graffiti* ovvero lavori realizzati sulle fiancate dei camion da trasporto o lavoro che si muovono ogni giorno nella metropoli. Lungo Rue de Belleville, soprattutto durante le giornate del mercato, è possibile osservarne diversi (fig. 10).



Fig. 10 Truck graffiti, Parigi, 2015.

3.4.4 La *nouvelle vague*

Le diverse influenze artistiche hanno sicuramente reso la capitale francese un vero e proprio laboratorio per la street art e si può dunque affermare come la sua storia non sia semplicemente legata alle *tag* ma si nutra di vita e storia propria. Questo aspetto è fondamentale perché permette di superare una concezione che considera la street art come l'evoluzione del graffitismo nato con le *tag*: la storia è molto più complessa e una città come Parigi, a questo proposito, ci mostra la possibilità di superare questa linea "evoluzionista" accreditata in molti studi sull'argomento. Se è vero che molti street artist hanno cominciato la loro carriera come writer (ovvero dediti allo studio della lettera) per avvicinarsi in seguito alle forme figurative è anche vero che alcuni pionieri dell'arte urbana non sono mai venuti a contatto con il writing ma hanno sin da subito sviluppato un percorso artistico completamente diverso. Per le strade di Parigi, accanto

ai nomi che hanno avuto un forte riconoscimento negli anni Ottanta e Novanta, si è andata affiancando una nuova generazione che ha saputo sfruttare tecniche e materiali diversi e si è distinta per questo nello spazio pubblico.

Si pensi ad esempio all'artista francese JR che ha iniziato il suo percorso artistico proprio nelle periferie parigine fotografando, con un obiettivo da 28 millimetri, i volti poco *bourgeois-bohémien* di personaggi più o meno noti nel mondo *underground* e attaccando questi ritratti in formato gigante all'interno dei contesti urbani. Il lavoro di Jr è poi proseguito in contesti e territori diversi, ma l'artista è sempre rimasto molto legato alla sua città e una delle sue ultime installazioni è stata fatta al Pantheon, a dimostrazione di come il suo lavoro abbia ormai ottenuto un forte riconoscimento istituzionale (fig. 11). A lavorare sulla rappresentazione dei volti è anche C215 che però utilizza la tecnica stencil e privilegia una concezione del ritratto che si iscrive nella tradizione della fotografia documentaria del XX secolo. In questi anni le strade di Parigi, e poi di tutto il mondo, sono state invase anche dai mosaici di Invader, osservabili spesso in alto agli incroci delle vie (fig. 12).



Fig. 11 Jr, interni del Pantheon, Parigi, 2014.



Fig. 12 Space Invader, Parigi, 2003.

A queste forme più ludiche si accostano poi gli interventi di ZEVS che assumono un valore antagonista e si scagliano contro le vetrine o alcuni luoghi simbolo della città. L'artista spesso filma i suoi interventi proprio perché acquista importanza il gesto. Una delle serie più famose è *liquidated logo*: qui sono i marchi delle maggiori industrie a essere presi di mira e sfigurati dall'artista. Le immagini così modificate si prestano poi a essere diffuse in rete.



Fig. 13 ZEVS, Berlino, 2005.

Altri artisti giocano invece con le forme e con le lettere: L'Atlas sperimenta diverse combinazioni e forme di rappresentazione del proprio nome giocando con la

tridimensionalità e l'illusione ottica (fig. 14), Rero invece interviene dando spazio alla parola scritta e poi tagliata (fig. 15). Uno street artist come Levalet gioca con l'effimero e l'humour sorprendendo costantemente il fruitore e collocando i suoi interventi in punti strategici della città (fig. 16), Mr. Chat "bombarda" gli spazi di gatti gialli sorridenti ponendoli spesso in punti difficilmente raggiungibili. Per artisti come Mr. Chat la riproduzione dell'immagine diventa una sorta di tag, una firma figurativa e pervasiva che si trova sui muri, vicino ai tetti o ancora nei cartelloni pubblicitari della metropolitana (fig. 17). I diversi modi di intervenire mostrano chiaramente le diverse influenze con cui la street art parigina nel corso di questi anni si è confrontata lavorando sia sulla dimensione figurativa ma ripensando allo stesso tempo l'idea stessa di tag.



Fig. 14 L'Atlas, Parigi, 2014.



Fig. 15 Rero, Parigi, 2011.



Fig. 16 Levalet, Parigi, 2015.



Fig. 17 Mr. Chat, Parigi.

3.4.5 Le mostre

Il crescente interesse mediatico e del mercato dell'arte verso la street art ha portato, in questi ultimi anni, a una crescita esponenziale di mostre ed esposizioni il cui tentativo è quello di offrire delle coordinate storico-artistiche sul fenomeno. Ad interessarsi alla street art sono state istituzioni come la Tate Modern di Londra o il Moca di Los Angeles e anche in una città come Parigi il fenomeno ha avuto, soprattutto

a livello istituzionale e commerciale, una forte maturazione.¹⁴ Occorre interrogarsi sul modo in cui tale pratica può essere fruita al di là degli spazi urbani e delle strategie espositive che si convocano. Nonostante il ricorso a supporti medialti differenti (dalle fotografie, ai video) non sempre è facile portare il linguaggio della strada all'interno di uno spazio chiuso: per questo può capitare che il risultato dal punto di vista espositivo si riveli poco adatto a restituire la relazione tra street art e localizzazione urbana.

Un lavoro di ricostruzione del fenomeno è stato proposto nel 2012 al Museo delle Poste all'interno della mostra *Au-delà du Street art* la quale annoverava fra i propri intenti quello di tracciare una linea di evoluzione della street art dal suo debutto in Francia a partire dagli anni Sessanta fino ad arrivare alle sue tendenze più attuali e concettuali. La mostra ha rappresentato l'occasione per ribadire che questa corrente artistica vada ben al di là di una semplice "ribellione" e ha proposto di contrastare l'idea che lo street artist trasgredisca la legge per costituzione.

Il writing e la street art a Parigi sono entrati all'interno di istituzioni come il Grand Palais, il Centre Pompidou, il Palais de Tokyo, la Fondation Cartier e la Pinacoteca di Parigi.¹⁵

Nel corso del 2015 a Parigi sono state organizzate numerose mostre che hanno tematizzato aspetti diversi del fenomeno interessandosi sia alla scena francese che a quella internazionale¹⁶. Il comune di Parigi ha reso omaggio alla relazione tra l'arte urbana e la città con la mostra *Sur les Murs. 50 ans d'art urbain à Paris* dove si è presentato un panorama che dagli anni Sessanta arriva ad oggi. In questa occasione non

¹⁴ Va ricordato che il FMAC (fondo municipale d'arte contemporanea) dispone di una serie di opere originali di alcuni tra gli artisti urbani francesi (e non) che si sono imposti a partire dagli anni '80 (Blek le rat, Futura 2000, Capt'n Fluo, Epsilon Point, JonOne, Miss. Tic, Megaton, Speedy Graphito, Surface Active, Maire Rouffet, Jérôme Mesnager). Il fondo dispone di trenta opere firmate acquistate tra il 1986 e il 1998.

¹⁵ Per una ricostruzione su alcune delle mostre più importanti realizzate a Parigi cfr. Crapanzano (2015)

¹⁶ All'Istituto del Mondo Arabo è stata organizzata la mostra *Hip Hop. Du Bronx Aux Rues Arabes* che ripercorre la nascita della cultura hip hop nel Bronx negli anni Settanta fino alle declinazioni attuali considerando il ruolo del writing. La pinacoteca di Parigi ha ripercorso invece la nascita del graffitismo tra gli anni Settanta e Novanta con la mostra *Pressionnisme* esponendo i lavori su tela di alcuni tra i nomi più importanti della scena internazionale e dando spazio anche alla scena francese con le opere di Bando. Alla *gare de l'Est* è stata invece organizzata sia negli spazi interni della stazione che in quelli esterni la mostra *Art Liberté* dove sono state esposte delle fotografie di opere realizzate sul muro di Berlino che rendono omaggio a sei artisti tedeschi famosi per aver dipinto nel corso degli anni sul muro (Christophe-Emmanuel Bouchet, Kiddy Citny, Indiano, Heinz J. Kuzdas, Thierry Noir e Peter Unsicker). Sono inoltre stati esposti i lavori di alcuni artisti della scena urbana contemporanea che hanno utilizzato come supporto dei frammenti del muro di Berlino.

si sono esposte le sole opere (spesso installate su supporti che richiamano l'ambiente urbano), ma anche stralci di articoli di giornale e vecchie foto in grado di accompagnare e arricchire il racconto visivo. La mostra che invece ha meglio saputo raccontare la relazione tra street art e media è *#StreetArt, L'innovation au cœur d'un mouvement* realizzata a Parigi negli spazi della *Fondation* EDF. L'esposizione è stata concepita come un grande contenitore di supporti mediali di diversa natura: è emerso così il ruolo fondamentale che documentazione fotografica e filmica giocano per un'arte che si caratterizza come effimera. Attraverso un percorso cronologico, si accostano le fotografie dei graffiti preistorici ai libri fotografici di Brassai. In successione vengono mostrate le fanzine e i primi magazine che hanno riprodotto le immagini dei graffiti realizzati a New York sui vagoni dei treni. Ciò che cattura l'attenzione è proprio il discorso che si costruisce intorno agli oggetti. Si tratta di libri e riviste che raccolgono immagini e che costruiscono dunque un discorso sul fenomeno. Dalla fotografia si passa poi ai film e dunque alle prime VHS, veri e propri video di culto per chi si è occupato del fenomeno dei graffiti. Si susseguono gli LP dei dischi rap e tutta una serie di oggetti e strumenti che rimandano all'universo dei graffiti: dalle bombolette agli skate. Il percorso non può non tenere conto anche del ruolo di internet e a questo proposito si ricorre a una grande mappa interattiva in cui è possibile cercare le opere attraverso la tecnologia *touch*. La mostra include inoltre: una sezione interattiva dove l'utente può creare la sua *tag* virtuale e ricevere immediatamente la foto del pezzo realizzato via email; una collezione di video realizzati da alcuni degli artisti più interessanti della scena. L'esposizione così non è legata alla città di Parigi ma prova a costruire un percorso antologico e storico sulla street art ricorrendo a diversi media. Tale mostra diventa allora l'occasione per riflettere sui modi in cui la street art può essere esposta e raccontata al di là degli spazi urbani.

3.4.6 Localizzazioni

Tracciare una mappa esaustiva della street art a Parigi è una sfida impossibile e a prima vista sembra difficile riuscire a orientarsi in ragione della dispersione di graffiti, pitture murali, poster e stencil sull'intera mappa della città. Ieri come oggi gli spazi d'intervento acquistano un ruolo centrale e una lettura del fenomeno non può che partire

dalla localizzazione. Se le cornici storiche sono utili per inquadrare il fenomeno e l'approfondimento delle tecniche utilizzate dagli artisti ci consentono di mostrare la differenza di approcci, occorre soffermarsi sui luoghi d'intervento per comprendere i modi in cui viene "usata" una città, le "migrazioni" interne e le successive forme di messa in valore da parte delle istituzioni. La street art è un fenomeno dinamico fatto di spostamenti e passaggi continui che vanno ricostruiti e messi in comparazione. Una lettura che tenga conto della localizzazione rappresenta un tentativo di porre uno sguardo anche sul discorso della città e sulle sue trasformazioni. Allo stesso tempo è interessante notare come la stessa street art venga valorizzata come pratica a forte impatto sociale in alcune zone della città e acquisisca un valore semplicemente estetico-decorativo in un'altra. Nell'impossibilità di dare una visione completa di quanto accada in quest'ambito si è scelto di lavorare sul tredicesimo e il ventesimo *arrondissement* dato che in entrambi è presente la maggiore concentrazione d'interventi di street art. Il tredicesimo *arrondissement* si è recentemente caratterizzato come uno dei luoghi emblematici dell'arte urbana, visto l'interesse e l'investimento da parte della municipalità che ha commissionato una serie di dipinti murali e strutturato dei percorsi. Il ventesimo *arrondissement* invece, almeno dagli anni Ottanta, è stato uno dei luoghi più interessanti della creatività urbana e ancora oggi mantiene questa forte vocazione. La scelta dei luoghi in cui operare e la volontà o meno di produrre un lavoro su commissione rimandano a logiche che sottendono diversi sistemi di valori e regimi d'interazione con gli spazi, oltre che complesse strategie di visibilità fondate su decisive relazioni d'opposizione.

Lo spazio urbano può essere "concesso" o deve essere "conquistato": una superficie da dipingere può assumere differenti ruoli *attanziali* e molteplici sono gli elementi che intervengono in strada quando un'artista dipinge.

Vista la storia e il trascorso che una città come Parigi detiene in fatto di arte urbana essa può essere presa a modello d'analisi. Il caso studio si rivela allora esemplare per mostrare la ripetizione di certe logiche d'uso degli spazi anche in altri contesti. Accanto a una street art che rivendica il suo potenziale militante se ne contrappone una che invece diventa strumento di valorizzazione turistica degli spazi. In un gioco di riposizionamenti e di spostamenti valoriali la street art appare allora come un fenomeno dinamico da studiare nella sua processualità.

3.4.7 Tour Paris 13

Nel corso di questi ultimi anni il tredicesimo *arrondissement* sembra essere diventato il luogo eletto di un'arte urbana che assume una vera e propria connotazione monumentale. Questa zona della città sembra aver rifondato la sua identità visiva proprio a partire dalla street art e non è un caso che qui si sia svolto un evento come la "Tour Paris 13" che ha lasciato il segno nell'immaginario urbano e mediatico¹⁷. Il progetto ha visto la partecipazione di un centinaio di artisti di sedici nazionalità differenti che hanno dipinto le superfici esterne e gli interni di un immobile di 4500 mq di nove piani, prima destinato ad alloggi popolari, con ordine di demolizione¹⁸. La Tour Paris 13 si caratterizza come un vero e proprio "manifesto" della street art visto che da un lato celebra l'idea dell'effimero e dall'altro ha chiamato a raccolta personalità differenti nell'ambito dell'arte urbana che lavorano utilizzando strumenti e tecniche diverse: graffiti, stencil, poster art e installazioni urbane (fig. 18).



Fig. 18 Tour Paris 13, 2013.

¹⁷ Le immagini e il racconto del progetto sono disponibili nel catalogo pubblicato nel 2014 *Tour Paris 13* e curato da Mehdi Ben Cheikk e Albin Michel.

¹⁸ L'immobile era situato in Rue Fulton, alla riva della Senna e a pochi passi dalla metro Quai de la Gare.

Il progetto non nasce come una residenza spontanea ma dall'iniziativa della Galleria Itinerrance, diretta da Mehdi Ben Cheikh, e dalla municipalità del tredicesimo *arrondissement*. Gli artisti sono stati invitati a lavorare all'interno dello stabile e il risultato è stato esposto per un periodo limitato di tempo, dall'1 al 31 ottobre 2013, con accessi e visite regolate. Nonostante il palazzo sia stato infine demolito, la Tour, ancora oggi, sopravvive nell'immaginario e malgrado la sua assenza fisica il progetto ha fortemente contribuito alla ridefinizione dell'identità del quartiere diventando una sorta di marcatore spaziale, una costruzione inesistente in grado però di rievocare una narrazione continua e dal carattere mitico. Oggi è possibile visitare virtualmente la Tour Paris 13 grazie a *Google Street Art project* e la componente mediale occupa dunque un posto di primo piano come di fatto dimostrano anche il catalogo, recentemente pubblicato, e il documentario che ripercorre le tappe del progetto dando voce ad alcuni artisti che hanno preso parte all'iniziativa.

A differenza di altre azioni spontanee, che si costruiscono a partire da una dimensione illegale e si basano sull'*isotopia* del segreto e del rischio, la Tour Paris 13 ha avuto un carattere fortemente programmato e va dunque letta come una vera e propria "mostra" che mette insieme, a partire da una selezione, alcuni degli esponenti dell'arte urbana internazionale.

La Tour rappresenta un'occasione per esporre e al contempo si caratterizza come una *sanzione* positiva che viene riconosciuta da parte di un *destinante* manipolatore ai soggetti artisti che hanno la possibilità di accedere, dipingere e far vedere il proprio lavoro. Il progetto è inoltre un vero e proprio meta-testo che mette in discorso il modo di esporre la street art tematizzando alcuni elementi che caratterizzano questa pratica quali la scelta del luogo (un palazzo abbandonato e con ordine di demolizione) e la dimensione dell'effimero. Tuttavia l'accesso regolato, l'impossibilità di non poterla fruire a prescindere da certi orari e certe regole (fatta eccezione per le pareti esterne) ribadisce che il progetto non condivide pienamente le logiche della strada. Un'opposizione di base è dunque quella tra *esterno/interno*, tra la possibilità di una fruizione continua, che tiene conto delle regole della street art, e quella di una fruizione regolata che si adegua invece a quelle che sono le regole classiche di un qualsiasi museo o di una galleria.

Proprio questa opposizione esterno/interno è la stessa che regge la narrazione fotografica del catalogo. La prima fotografia del catalogo mostra l'immobile su cui è stata versata una colata di vernice arancione fluorescente: una scelta cromatica che crea una forte discontinuità con l'ambiente circostante. Un'altra foto ci mostra la foto del palazzo ripreso in un movimento che va dal basso verso l'alto e sempre nella stessa pagina sono disposte due piccole foto che mostrano alcuni elementi degli interni: un dettaglio della carta da pareti e un appartamento visibilmente vuoto. Il catalogo è costruito secondo l'idea di un movimento che dall'esterno va verso l'interno e le prime fotografie ritraggono il lavoro di "Les CyKlops", street artist francese che "umanizza" attraverso degli occhi i pali bassi posti nei marciapiedi (fig. 19).

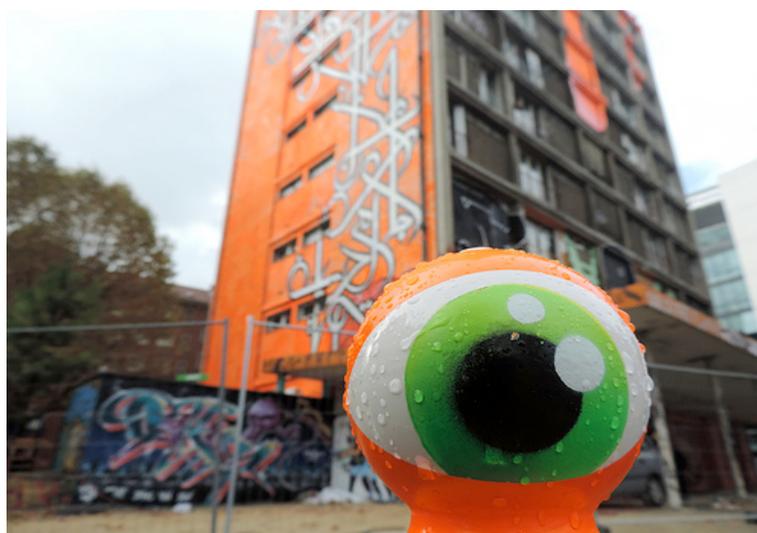


Fig. 19 Les CyKlops, 2013.

Lo studio delle fotografie delle pareti esterne ci mostra come il palazzo si caratterizzi come una vera e propria "antologia" ragionata dell'arte urbana. La facciata esterna è stata oggetto anche di un'installazione temporanea che raffigura un lavoro di Keith Haring (fig. 18). Si inserisce dunque l'isotopia della memoria e la *Tour* mette in mostra anche quelle che sono le origini del movimento celebrandolo con uno degli artisti più famosi e dotando l'operazione anche di una serie di coordinate storico-artistiche. Attraverso l'idea di un montaggio temporale le foto successive, presenti nel

catalogo, acquistano un carattere tecnico¹⁹ e mostrano il lavoro calligrafico di eL seed Tunisie nelle sue diverse sfaccettature, la facciata realizzata dal brasiliano Katre che porta lo stile dei *pixação*²⁰, gli insetti giganti di Ludo, la figura umana costituita da elementi diversi di Swoon, le facciate di Kadre e di Stew e ancora i motivi ornamentali di Pantonio che richiamano l'universo vegetale e quello animale. Già gli esterni mettono in mostra le differenti componenti figurative e tematiche che oggi caratterizzano molta arte urbana e ancora mostrano gli stili provenienti dai diversi paesi²¹.

Il racconto visivo prosegue poi negli interni e si articola per piani mostrando i molteplici modi di usare gli spazi da parte degli artisti: tuttavia se in alcuni si riscontra un lavoro che si adegua al contesto e che sfrutta anche gli oggetti presenti nelle abitazioni per altri la *Tour Paris 13* diventa semplicemente l'occasione per riproporre consuetudini figurative senza una minima relazione con il contesto d'intervento.

Il testo scritto presente nel catalogo così come la prima parte del film-documentario diventano anche un racconto in prima persona del curatore che dimostra il suo *saper-fare* tanto da far apparire spesso gli artisti come semplici esecutori. Il curatore assume dunque il ruolo di vero e proprio autore (cfr. *infra*).

Il palazzo, preso nella sua globalità, si caratterizza allora come un vero e proprio spazio-galleria e come una proposta per esporre la street art in grado di valorizzarne il carattere effimero e temporaneo.

¹⁹ Per una tipologia della foto di street art si rimanda al capitolo successivo e allo studio comparativo nato a partire dal quadrato semiotico di Floch sulla fotografia.

²⁰ Si tratta di una forma di writing tipica del Brasile che usa uno stile ben definito ispirato alla grafica delle copertine heavy metal degli anni '80. I *pixação* possono comparire ovunque in città ma il luogo dove si trovano più spesso sono le cime degli alti palazzi grigi che popolano le città brasiliane. Tutta la sottocultura giovanile che orbita intorno a questo mondo si basa fondamentalmente sull'adrenalina della competizione (nel raggiungere il punto più alto e pericoloso) e sulla protesta contro l'esclusione sociale.

²¹ Questo aspetto è molto interessante perché valorizza alcune peculiarità stilistiche e figurative che caratterizzano ogni paese. A questo proposito un approccio territoriale e geografico legato ai differenti paesi e alle città è stato messo in luce nei libri fotografici curati da Ganz (2004) e Schacter (2013). Inoltre è possibile consultare alcuni cataloghi incentrati esclusivamente su alcune aree, si veda ad esempio il lavoro di Maximiliano Ruiz (2011), dedicato alla street art Sudamericana, in cui vengono mostrate i differenti repertori figurativi di paesi quali Cile, Messico, Brasile.

3.4.8 Tredicesimo *arrondissement*: forme di attivazione, cornici e percorsi

La Tour Paris 13 si inserisce all'interno di una zona di Parigi che negli ultimi anni ha favorito a livello istituzionale la diffusione di progetti legati alla street art. L'idea di costruire il quartiere come luogo d'attrazione basato su questa pratica viene rimarcato dalla piazza "Jean Michel Basquiat" che, situata di fronte la Biblioteca Nazionale, diventa punto di partenza e di informazione di un percorso che si snoda tra le vie dell'*arrondissement*. Lungo i confini della piazza sono inseriti dei pannelli sui quali è possibile osservare la mappa dell'area e fotografie di alcune delle opere più rappresentative lì presenti. Il nome della piazza funge da vero e proprio marcatore e la scelta di dedicarla a un artista largamente riconosciuto, che ha dato avvio alla propria carriera cominciando proprio a dipingere i graffiti ed è successivamente entrato nel mondo ufficiale dell'arte, mostra come l'intero progetto voglia dotarsi anche di una consapevolezza storico-artistica (fig. 20 e 21). Oltre a essere punto d'informazione la piazza è anche un ottimo punto di osservazione da cui è possibile fruire alcuni interventi murali. Essa si caratterizza come un vero e proprio spazio della *competenza* all'interno del percorso narrativo della visita.



Fig. 20 Place Jean Michel Basquiat, Parigi, 2014.



Fig. 21 *Place Jean Michel Basquiat*, Parigi, 2014.

Il tredicesimo *arrondissement* è situato a sud-est di Parigi ed è diviso in quattro grandi quartieri amministrativi: Croulebarbe, Salpêtrière, Gare e Maison Blanche. Questa suddivisione in realtà non riflette la rappresentazione di chi realmente ci vive o ci trascorre del tempo e si possono così individuare anche i distretti di Butte aux Cailles, le Faubourg Saint-Marcel e il quartiere asiatico. All'interno del tredicesimo convivono diversi tipi di street art ma la zona in questi ultimi anni è famosa soprattutto per il progetto "Street art 13" nato dalla collaborazione tra il sindaco Jérôme Coumet e la Galleria Itinérance.

L'iniziativa ha visto la partecipazione di 15 street artist di 10 nazionalità che hanno dipinto delle opere monumentali su delle porzioni cieche d'immobili situate nella parte est del quartiere.

Sono stati chiamati a raccolta alcuni dei nomi più in voga del panorama internazionale e le rappresentazioni figurative più frequenti sono legate alla rappresentazione degli animali, dei volti o ancora al rapporto uomo-natura (fig. 22, 23 e 24)²².

²²Gli artisti coinvolti in questo progetto sono: Altapinta, Btoy, C215, Dabro, David de la Mano, el Seed, Ethos, Inti, Jana & Js, M-City, Obey, Pantonio, Rero, Sainer, Stew, Vhils.



Fig. 22 Obey, rue Jeanne d'Arc, Parigi, 2012.



Fig.23 C215, bd Vincent Auriol Parigi, 2013.



Fig. 24 Alapinta, rue Jeanne d'Arc, Parigi, 2011.

L'iniziativa rientra all'interno di quel decorativismo urbano che in questi ultimi anni si sta ampiamente diffondendo in Europa (cfr. capitolo 1) e prevede l'uso di strumentazioni e budget adeguati per gli artisti. Interessante è il *discorso* che si costruisce intorno al progetto²³ che al di là delle superfici dipinte ed i luoghi d'intervento riguarda anche i percorsi, i pannelli esplicativi, le mappe (presenti nel sito del comune) e ancora le gallerie specializzate nella promozione e nella vendita di opere di artisti urbani. Le "collezioni" che si presentano all'interno di questa zona della città non sono casuali e dunque frutto di semplici enunciazioni collettive spontanee ma sono costruite a partire dall'individuazione di precise traiettorie.

A scegliere il muro non è l'artista (che diviene semplice esecutore) ma curatori e amministratori che hanno pianificato la disposizione degli interventi e scelto supporti in corrispondenza della linea della metropolitana o in prossimità di piazze e luoghi di transito aperti sia ai pedoni che alle automobili. Si distingue quindi da un lato un'attenzione relativa alla collocazione e alla messa in cornice dell'opera singola e dall'altro si determina una messa in relazione delle opere attraverso la costruzione di un percorso che le connette.

Emerge dunque il problema dell'implementazione che è diversa dalla semplice esecuzione di un'opera. Goodman ha approfondito la distinzione tra esecuzione e implementazione, poi chiarita con il termine attivazione: «L'esecuzione consiste nel realizzare un'opera, l'implementazione nel farla operare» (1984, p.46). La questione dell'attivazione è dunque di fondamentale importanza perché riguarda quell'insieme di pratiche aggiuntive di senso che come ricorda Fabbri nell'introduzione al testo di Goodman «ne esemplificano, determinano, orientano, approfondiscono il valore» (2010, p. XXVII). La fase di attivazione, all'interno di una galleria o di un museo, prevede ad esempio pratiche specifiche come le cornici, l'illuminazione di un quadro o ancora i piedistalli di una scultura, si tratta di interventi che rendono l'opera "operativa".²⁴

²³ La nozione di *discorso* indica il modo di enunciare determinati contenuti, le strategie comunicative messe in atto per veicolarli e le interazioni tra le istanze che li producono e quelli che li recepiscono (Cfr. Marrone 2011, pp. 91-93)

²⁴ Tale riflessione di Goodman si sviluppa a partire della distinzione, descritta in *I linguaggi dell'arte* (1968), tra opere autografe e allografe. La distinzione tra arti autografiche e allografiche viene posta a partire da un problema molto preciso che è quello del falso. Un'opera è autografica solo se la distinzione tra falso e originale è significativa. Goodman osservava che una copia di Caravaggio è un falso, un esemplare editoriale pessimo del Don Chichiotte è un esemplare dell'opera, non è un falso. Ogni copia accurata del testo di una poesia o di un romanzo è l'opera originale quanto qualsiasi altra. Ci sono arti a

Uno dei dispositivi teorici utili per approfondire questo aspetto è sicuramente la cornice. Il termine sta ad indicare un dispositivo enunciazionale che, separando un quadro dal suo al di là, ne circoscrive i confini costruendo una delimitazione tra ciò che va dipinto e ciò che non può e non deve esserlo. La riflessione sulla cornice è stata affrontata in maniera strutturata da Marin (2001) che la definisce come la configurazione della struttura di presentazione della rappresentazione. Essa fa dunque parte dell'apparato dell'enunciazione e svolge una funzione determinante nell'instaurazione dello spazio della rappresentazione pittorica e nella modalizzazione dello sguardo che ad essa si rivolge²⁵. Nel saggio "Figure della ricezione nella rappresentazione pittorica" Marin riprende un passo di una lettera di Poussin che assume, per quanto concerne la rappresentazione, il valore storico di manifesto:

«Quando avrete ricevuto il vostro quadro, vi supplico di ornarlo con una cornice poiché ne ha bisogno, affinché nel considerarlo in tutte le sue parti lo sguardo ne sia attratto e non si disperda, recependo le specie di altri oggetti vicini, che mescolandosi con le cose dipinte confondono la vista» (Poussin, in Marin 2001, p.157).

Ogni street artist come prima regola deve porsi il problema della visibilità: un'opera deve essere messa nelle condizioni di essere vista e non deve disperdersi nella cacofonia visuale urbana. Ricorda Marin che

«l'inquadratura del dipinto è dunque la condizione semiotica della sua visibilità, ma anche della sua leggibilità, perché secondo Poussin, la cornice concentra e focalizza sul quadro lo sguardo, neutralizzando la percezione degli oggetti circostanti il quadro nella situazione empirica. La cornice non è un'istanza passiva dell'icona: è, nell'interazione pragmatica dello spettatore e della rappresentazione, un operatore della costituzione del quadro come oggetto visibile

uno stadio, come appunto la pittura o la scultura e arti a minimo due stadi come la musica (da un lato c'è lo spartito dall'altro lato c'è l'esecuzione) o l'architettura o il teatro. Non tutte le arti a uno stadio sono autografiche e non tutte le arti autografiche sono a un solo stadio. Goodman ricorda che fattori come «il carattere effimero delle esecuzioni o la partecipazione di molte persone possono favorire il diventare allografico di un'arte ma questo è tutt'altra cosa che affermare che ogni arte deve per forza essere autografica o allografica e rimanere tale per sempre» (1984, p.42).

²⁵ A questo proposito cfr. Marin (2001, pp. 196-121).

la cui sola finalità di essere visto (...). La cornice è uno spettatore modellizzato che viene a regolare la percezione visiva» (*ivi*, p.159).

La cornice non va allora intesa semplicemente come mero supporto fisico ma, nella sua doppia valenza materiale e teorica, come dispositivo che struttura la ricezione assicurando che lo sguardo si concentri sulla rappresentazione e non si disperda²⁶. La cornice nella street art va dunque intesa come un dispositivo di chiusura e di presentazione dell'opera al fruitore. Inoltre, nel caso preso in esame, poiché siamo in presenza di una sequenza di opere all'interno di una stessa zona della città possiamo considerare quest'ultima come una *supercornice*: una sorta di cornice di ulteriore livello (cfr. Stoichita 1993). La disposizione degli interventi in determinati angoli della città è in grado di produrre peculiari forme di confluenza di modo che alcune aree si configurino come luoghi d'osservazione privilegiati, garantendo cioè le massime condizioni di visibilità (fig. 25). Per questo motivo occorre esaminare l'effetto creato dalla sequenzialità dei lavori, non prescindendo dal modo in cui le pareti vengono scelte nell'ottica di creare un vero e proprio allestimento dello spazio urbano.



Fig. 25 Opere murali nel tredicesimo *arrondissement*

Dal punto di vista metodologico occorre distinguere il discorso enunciato da

²⁶ Per ulteriori osservazioni sulla cornice cfr. anche Stoichita (1998 pp. 41-72); Scalabrini (2008); Polacci (2013). Greimas (1984) ha parlato invece di *cornice-formato* interrogandosi sul problema della chiusura testuale.

quello dell'enunciazione: da un lato dunque l'insieme delle opere, il loro contenuto figurativo e tematico, i supporti usati, i valori messi in gioco, e dall'altro l'insieme delle scelte compiute da chi organizza il percorso all'interno del quartiere che struttura una vera e propria proposta di visione tramite dispositivi testuali differenti. Non si può prescindere così dal considerare anche la cosiddetta *performance curatoriale* (Fabbri 2010).

Un altro oggetto teorico su cui occorre soffermarsi è quello della firma. Tale segno posto spesso al limite sancisce la chiusura temporale dell'opera ma si configura anche come un racconto dell'enunciazione. La firma costruisce un «discorso di secondo livello, un programma narrativo enunciazionale che porta sull'enunciato pittorico» (Polacci 2009 p.122). Vale la pena riprendere a questo proposito le osservazioni di Calabrese e Gigante (1989) tradotte e inserite nel saggio di Polacci: «firmare è rinviare all'istanza dell'enunciazione, ma è anche parlare narrativamente del rapporto che esiste tra l'artista, il dipinto e lo spettatore: è mettere in scena un *racconto dell'enunciazione*» (*ibidem* p.122).



Fig. 26 Firme poste sotto l'intervento murale di Obey

Accanto alla firma dell'artista, che spesso si manifesta sotto forma di vero e

proprio logo visivo, nelle opere monumentali inserite all'interno del progetto "Street art 13" compaiono anche le diciture "Galerie Itinerrance" e "Marie du 13 eme". Tale dicitura si lega da un lato al problema dell'implementazione, essa è la traccia del destinatario di colui che ha messo l'artista nelle condizioni di operare, dall'altro diventa anche marchio in quanto rimanda al luogo fisico della galleria dove è possibile ritrovare e acquistare le collezioni degli stessi artisti che hanno dipinto in strada (fig. 26). Si può considerare allora la presenza di due *destinanti*: da un lato il gallerista che sanziona positivamente gli artisti e li sceglie, dall'altro l'amministrazione comunale che non solo sanziona positivamente le scelte ma concede l'autorizzazione per gli interventi mettendo in valore l'operato dell'artista e la competenza del gallerista.

Il patrimonio visivo di questa zona di Parigi è supportato da una serie di testi che ne permettono la fruizione. I percorsi proposti dal comune di Parigi e scaricabili dal sito istituzionale²⁷ si rivolgono a diverse tipologie di visitatori, i quali possono così valorizzare l'attraversamento degli spazi in maniera differente. Si può introdurre allora la categoria di *Visitatore Modello* utilizzata da Violi per l'analisi semiotica dei musei della memoria (2014) e mutuata dalla nozione di *Lettore Modello* (Eco 1979). Violi utilizza tale categoria nell'analisi dei musei e specifica che così come il Lettore Modello è una strategia di interpretazione inscritta nel testo, il Visitatore modello può considerarsi come una strategia interpretativa prevista dal museo stesso. Laddove però il lettore modello può rimanere una strategia astratta, separabile in modo netto dal lettore empirico, la strategia d'uso del museo chiama in causa l'utente reale. Il Visitatore non è «solo una strategia che si realizza in un fuori testo teoricamente non pertinente, ma diviene parte stessa del museo, vera e propria sostanza espressiva al pari dello spazio di esposizione e delle opere messe in mostra» (Vioi 2014, p.123). Il concetto di visitatore modello intende dunque insistere sull'idea di un soggetto pragmatico e non solo cognitivo in quanto soggetto situato e implicato nell'azione. Allo stesso tempo la nozione tende a differenziare i diversi tipi di pubblici che frequentano un museo. Il pubblico non può considerarsi come un soggetto collettivo omogeneo piuttosto occorre considerare la dimensione eterogenea dei pubblici. A questo proposito Violi evidenzia

²⁷http://www.mairie13.paris.fr/mairie13/jsp/site/Portal.jsp?document_id=16892&portlet_id=3003&comment=1¤t_page_id=715. Alcune associazioni organizzano anche dei tour guidati in questa zona di Parigi.

come all'interno dei musei della memoria è possibile individuare diverse categorie di visitatori tra cui ad esempio le vittime, i loro familiari, i turisti, le nuove generazioni. Ciò che si vuole sottolineare è che i curatori, responsabili dell'enunciazione museale sono sempre più consapevoli della differenti figure di visitatori modello che sono dotate di conoscenze culturali, sensibilità e aspettative differenti.

«La nozione di visitatore modello così declinata consente di dare conto della variabilità dei pubblici sulla base delle differenti competenze cognitive e dei diversi sistemi passionali, quindi utilizzando categorie semiotiche senza ricorrere a caratterizzazioni sociologiche o psicologiche pertinenti ad altri paradigmi epistemologici di ricerca» (*ibidem* p.125).

Gli interventi d'arte urbana e i percorsi proposti possono rivolgersi al cittadino, al turista, all'esperto di street art si tratta di soggetti che valorizzano in maniera differente l'attraversamento a partire dalle loro competenze cognitive. Il dipinto murale può essere destinato al passante inconsapevole, può essere valorizzato positivamente da chi vive nel quartiere o diventare un'attrattiva e dunque anche un modo per conoscere una zona della città solitamente poco frequentata.

La street art mette in valore ciò che la circonda portando l'osservatore a soffermarsi, ad esempio, sui palazzi, sulle piazze e su tutti quegli elementi che di fatto costruiscono l'immagine di una porzione di città. Il percorso attraversa così uno spazio fisico caratterizzato da una moltitudine di manifestazioni sincretiche. Va poi ricordato come la street art assuma chiaramente anche un valore per chi quegli spazi li abita incidendo sulla dimensione sociale ed economica. Non di rado questa pratica artistica ha influito fortemente nei fenomeni di gentrificazione, causando un aumento del prezzo degli immobili in zone della città in cui a predominare era l'edilizia popolare.

A partire da questa considerazione si può inoltre osservare come il percorso proposto dal Comune di Parigi tenda ad attraversare alcune zone e quartieri a discapito di altri. Romain Talamoni (2014), analizzando i percorsi proposti dall'amministrazione, individua un modello centro-periferia e nota come ad esempio i percorsi mettano in valore alcune zone e ne escludano completamente delle altre: in particolare non si attraversa mai quello che viene comunemente riconosciuto come quartiere asiatico. Vengono dunque spesso valorizzate le zone che presentano un profilo socio-economico

più alto. L'autore sostiene che queste operazioni contribuiscono a favorire i fenomeni di gentrificazione portando non solo turisti ma anche possibili nuovi abitanti.

Un fenomeno interessante che si riscontra riguarda la riscrittura di due degli interventi murali inseriti nel percorso. Tali pratiche sono comuni all'interno della street art dove sono frequenti forme d'interazione tra opere e fruitori. Si tratta di prassi d'uso che negano l'operazione artistica e si articolano attraverso procedure di cancellazione o riscrittura dell'opera. In due dei dipinti murali presi in esame, e più specificatamente nella parte bassa, si assiste a questo fenomeno (fig. 27 e 28). In particolare in figura 28 sotto il dipinto di C215 sono visibili due graffiti realizzati da Kraken e Chaton.

Kraken è solito raffigurare delle piovre e interviene in maniera illegale posizionando spesso le sue figure in punti difficilmente raggiungibili di alcuni stabili parigini. Il suo intervento, collocandosi al di sotto quello di C215, si posiziona strategicamente in modo da ottenere visibilità e rimarca l'illegalità del gesto costruendo di fatto una polemica narrativa e uno scontro valoriale tra due differenti modi di intervenire in strada. Allo stesso tempo nel corso delle passeggiate, seguendo la mappa e il percorso previsto, ci si imbatte in alcune aree già fortemente marcate dalla presenza di graffiti illegali. Queste azioni, che non risultano inserite all'interno dei percorsi implementati ma che piuttosto vengono combattute dalle istituzioni, rinviano a quell'idea di intervento non regolato che può assumere una forte vocazione critica o manifestarsi semplicemente come un *divertissement* a fine ludico.

Il tredicesimo *arrondissement* è anche la sede di alcune gallerie che promuovono e vendono le opere degli street artist. Le gallerie contribuiscono a marcare l'identità del quartiere e a costruire una sorta di immagine coordinata dell'area in cui la street art trova espressione. Accanto ai muri è possibile così osservare anche le differenti proposte espositive attraverso una serie di mostre che regolarmente selezionano ed espongono i lavori degli street artist che hanno iniziato ad imporsi anche all'interno del mercato artistico. Differenti sono le modalità espositive proposte. In una mostra che si è tenuta a marzo del 2015 alla Galleria Itinerrance e dedicata ai lavori del francese Seth, ad esempio, accanto alle tele venivano affiancate delle installazioni il cui scopo era quello di portare dentro gli spazi della galleria elementi che richiamano il linguaggio della strada (fig. 29).



Fig. 27 Intervento murale di Inti riscritto da una tag nella parte bassa, 2015.



Fig. 28 C215 e riscrittura nella parte bassa, 2015.



Fig. 29 Seth, Galleria Itinerrance, 2015.

La municipalità, dopo l'esperienza di "Street art 13", ha investito in altre iniziative legate alla street art in modo da accrescere il suo patrimonio visivo, inserire nuove tappe all'interno del percorso e rafforzare la propria identità. Agli interventi descritti occorre aggiungere così le opere realizzate in occasione della notte bianca che si è tenuta nella zona di Rue Chevaleret il 4 ottobre 2014. Si aggiungono alla collezione i lavori di Borondo, YZ, L'atlas e del muralista americano Tristan Eaton. Ancora una volta si ribadisce l'idea di una collezione, di un insieme, con un carattere fortemente ordinato.

Sempre all'interno del tredicesimo *arrondissement* va preso in esame il distretto di Butte aux Cailles che nel corso di questi anni è stata la cornice della manifestazione artistica "Les Lézarts de la Bièvre" che ha visto la partecipazione di molti artisti francesi. Tale manifestazione non rientra all'interno del progetto "Street art 13" ed è temporalmente anteriore. Tuttavia nel tentativo di valorizzare la diffusione della pratica della street art in altre aree dell'*arrondissement* sul sito della municipalità è presente anche una mappa che segnala alcuni di questi interventi.

La maggior parte dei lavori è stata eseguita da artisti francesi che privilegiano la tecnica dello stencil o della poster art ed è dunque assente qualsiasi forma di gigantismo murale. Questa zona inoltre ospita un gran numero di posti di ritrovo come bar e ristoranti. Qui la street art è pienamente integrata nell'ambiente/paesaggio e interagisce con gli usi e le forme di vita che regolano questi spazi. Tra gli artisti che hanno lavorato a Butte aux Cailles ci sono le firme che hanno fatto la storia dell'arte urbana francese

come MissTic, Speedy Graphito, Jef Aérosol fino ai lavori dei più giovani come Seth o Philippe Baudelocque (fig. 30 e 31). La categoria *continuità/discontinuità* e i termini sub-contrari²⁸ è utile per analizzare la disposizione degli interventi all'interno del progetto "Street art 13" e nell'area di Butte aux Cailles.

La disposizione delle opere murali, presenti all'interno del progetto "Street art 13", si pone sul polo della *discontinuità*: la fruizione si caratterizza per un'estrema frammentazione composta da singoli punti salienti o da alcuni dispositivi spaziali, come ad esempio le piazze, che si caratterizzano come punti di osservazione e di presentazione delle stesse opere. Si determina dunque a livello progettuale una ricerca delle migliori condizioni di visibilità. La zona di *Butte aux Cailles* si pone invece sul polo della *non-discontinuità*: qui stencil, pitture murali, poster sono spesso affiancati senza però sovrapporsi completamente. È l'intera zona con le sue vie laterali a diventare spazio di fruizione e la street art si espande in supporti differenti: gli stencil ad esempio sono stati utilizzati anche da alcuni bar e ristoranti per costituire le loro insegne. L'effetto è dato dall'insieme e dalla relazione tra le sue parti. Nel tredicesimo *arrondissement* la street art, soprattutto nella sua declinazione muralista, diventa un fenomeno fortemente regolato e utilizzato principalmente come strumento di valorizzazione turistica. Allo stesso tempo i lavori degli artisti sono anche esposti e commercializzati all'interno delle gallerie con un conseguente valore economico.

La street art, sempre all'interno del tredicesimo *arrondissement* assume declinazioni e valorizzazioni differenti, così nel distretto di Butte aux cailles essa viene prodotta liberamente con un gioco e un interscambio continuo. Le opere hanno un carattere effimero e non duraturo e la street art si caratterizza per la sua transitorietà piuttosto che per il suo carattere monumentale.

²⁸ Il *continuo* e il *discontinuo*, con le loro relative articolazioni *non-discontinuità* e *non-continuità* sono fondamentali per un discorso sulla spazialità. La posizione di una qualche forma di *discontinuità* spaziale è decisiva per costruire ogni identità topologica.



Fig. 31 Jace e Seth, Butte aux cailles, 2015.



Fig.32 Street art, Butte aux cailles, 2015.

3.4.9 Il Ventesimo *arrondissement* e l'area di Belleville

Il progetto di ridefinizione del tredicesimo *arrondissement* va letto considerando anche il “nemico” discorsivo vale a dire il ventesimo *arrondissement* e in particolare l'area di Belleville. Dal momento che la street art è diventata sempre di più un fenomeno di moda gli *arrondissement* sembrano aver lanciato una vera e propria corsa alla valorizzazione di tale pratica tra progetti di riqualificazione urbana, laboratori partecipati e opere monumentali.²⁹

Negli ultimi anni anche la municipalità del ventesimo *arrondissement*, cogliendone il potenziale, ha utilizzato la street art come strumento d'azione nel quartiere, valorizzandola ora per il suo aspetto decorativo ora per quello più prettamente sociale attraverso la creazione di laboratori e azioni partecipate con gli abitanti del quartiere³⁰.

Tuttavia laddove le iniziative presentate nel tredicesimo seguono una politica di “ordine visuale” e puntano su una street art monumentale (fatta eccezione per il distretto di Butte aux cailles che non nasce dalle iniziative dell'amministrazione) all'interno del

²⁹ A questo proposito altre iniziative istituzionali sono state organizzate anche nell'undicesimo e nel diciannovesimo *arrondissement*. Importante è poi il lavoro che da un paio di anni si fa a Vitry Sur Seine. La banlieu a sud di Parigi si caratterizza come uno degli spazi più interessanti per la grandissima presenza di graffiti, stencil e pitture murali di grandi dimensioni.

³⁰ Le diverse osservazioni condotte nel quartiere hanno messo in evidenza l'importanza che molte di queste opere assumono per gli abitanti del quartiere. Mi è capitato di osservare una scena in cui un signore anziano, aiutato da una bambina, ripuliva uno degli stencil dipinti da Jérôme Mesnager perché macchiata. In altre circostanze la gente si è spesso avvicinata, mentre fotografavo dei graffiti, per raccontarmi il modo in cui erano stati realizzati.

ventesimo *arrondissement* sono presenti una grossa quantità di graffiti che si situano tra il commissionato e lo spontaneo, tra il legale e l'illeale. Va inoltre ricordato che i muri di Belleville già partire dagli anni Ottanta hanno accolto i graffiti di diverse generazioni di artisti che si sono imposti all'interno dell'arte urbana sia francese che internazionale. Dal punto di vista storico dunque, al di là di alcune iniziative legali, questa zona di Parigi è sempre stata un punto d'osservazione importante per approfondire stili, forme e figure che caratterizzano la street art.

3.4.10 Rue Dénoyez

Rue Dénoyez è una delle vie più famose di Parigi inserita spesso in gran parte delle guide e i circuiti alternativi turistici. La via è diventata famosa perché nel corso degli anni i muri si sono stratificati di graffiti e gli spazi sono stati destinati a degli atelier per artisti. La via tuttavia recentemente è stata protagonista di una vera e propria battaglia perché si rischia un cambio di destinazione d'uso e molti degli atelier saranno convertiti in alloggi popolari.

Riuscire ad orientarsi in Rue Dénoyez non è semplice dato che disegni a spruzzo, poster, stencil, tag si sovrappongono tra di loro. È una riscrittura continua e a volerne dare una visione d'insieme non si riesce a distinguere nulla se non un ammasso di colori e forme sovrapposte. Avvicinandosi ai muri e osservandoli da vicino la visione si fa più chiara ed emerge la singolarità nella pluralità, tuttavia riuscire a tracciare dei confini è davvero difficile.

Utilizzando nuovamente la categoria *continuità/discontinuità*, e analizzando la disposizione dei graffiti, la via si pone sul polo della *continuità* dato che non si caratterizza come una zona articolata ma si configura piuttosto come un unico centro non scomponibile in parti. Le pareti appaiono come un'unica grande tela e ad essere valorizzata non è tanto la dimensione espositiva ma quella performativa e processuale, l'idea dunque di un cambiamento costante.

In diverse ore del giorno writer e street artist utilizzano questo spazio: cancellano, riscrivono, aggiungono elementi o ancora insegnano a ragazzi più piccoli ad utilizzare la bomboletta spray. Lo spazio acquisisce per certi aspetti anche un ruolo pedagogico e si basa sull'idea del fare insieme. Anche gli stessi graffiti nel cercare di

ritagliarsi uno spazio all'interno della cacofonia visiva devono “aggiustarsi” l'uno con l'altro o sovrapporsi. Si delineano così diverse possibilità d'intervento che vanno dalla cancellazione totale alla riscrittura fino all'inserimento di elementi che trasformano il disegno precedente.

Rue Dénoyez è anche il luogo in cui si delinea una vera e propria poetica della variazione: una passeggiata settimanale, o anche quotidiana, porterà l'osservatore attento a trovare costantemente nuovi segni che a si aggiungono o si sovrappongono a quelli precedenti (fig. 33 e 34).



Fig. 33 Rue Dénoyez, 2015.

Fig. 34 Rue Dénoyez, 2015.

Rue Dénoyez ha dei limiti ben definiti: si possono individuare delle soglie d'ingresso dai due lati principali che ne permettono l'accesso, tuttavia quando si esce e si esplorano i dintorni è possibile riscontrare altri testi visivi che si aggiungono alla “collezione”.

Poco distante da Rue Dénoyez si trova place Fréhel: qui sono presenti due grandi interventi realizzati molti anni fa. Si tratta di un'opera di muralismo artistico dipinta nel 1986 da Jean Le Gac e di un'installazione di Ben: una grossa lavagna con la scritta “il faut se méfier des mots” creata nel 1993. Tra questi due muri, in basso, sono presenti una serie di altri piccoli interventi: forme animali colorate, poster art o ancora graffiti spray. Mentre le due grandi opere si caratterizzano come interventi stabili, nella parte bassa si gioca molto con la riscrittura e le immagini sono dunque provvisorie, nello spirito che anima il quartiere. All'interno di Belleville si manifestano così diverse forme di street art e ancora una volta l'attenzione verte sempre sulla relazione tra l'insieme e le parti, tra il sistema e i singoli elementi che lo compongono. Ci sono

diversi angoli in cui i muri vengono “bombardati” di poster e graffiti per poi essere cancellati, valorizzando l’idea dell’effimero e della riscrittura costante. Se fino ad ora l’attenzione del nostro sguardo si è rivolta verso gli usi degli spazi non si può non notare come i muri diventino anche spazi di protesta: dopo l’attento alla redazione di Charlie Hebdo l’hashtag #JeSuisCharlie (usato più di cinque milioni di volte su twitter) compare anche sui muri di Belleville a grandezze e con stili diverse. Se prima gli slogan nascevano sui muri adesso dai social network transitano sui muri³¹.

3.4.11 Elogio dell’imprevedibilità

Il fascino generato dalle immagini che si susseguono sui muri di Belleville ha attirato anche uno scrittore come Pennac che, in un suo libro dedicato alle opere dell’artista Nemo, racconta dei propri incontri con i personaggi generati dalla fantasia dell’artista a partire degli anni Ottanta, e che da allora popolano le vie di questo quartiere (fig. 35). La storia inizia con un piccolo stencil che ritrae Little Nemo, un personaggio di un fumetto di Winsor McCay.

«Un matin d’hiver, dans les années 1980, voilà que je retrouve Little Nemo sur un mur de Belleville: Nemo debout au pied de son lit, dans son pyjama bleu, l’œil écarquillé et le tif en bataille» (Pennac 2006, p.5). Qualche anno dopo gli stencil di Little Nemo, a misura di bambino, lasceranno il posto alla sagoma nera di un uomo con una valigia e da quel momento in poi le varianti si moltiplicheranno: Nemo è raffigurato con una girandola, con un ombrello rosso, circondato da foglie, fiori e farfalle. Pennac ricostruisce i suoi incontri quotidiani con Nemo tra le vie di Belleville e con gli altri segni visivi che si diffondono a partire dagli anni Ottanta anche a Parigi: «En dix années à peine, tous les murs en furent recouverts, et de toutes les villes. Même dans les campagnes: un champ, une ruine, trois tag. Une frénésie universelle de s’inscrire sur les murs, une pandémie de signatures» (*ivi*, p.10).

Le tag circonda a volte la figura di Nemo e nel corso degli anni la sagoma nera apparirà accanto alle sagome bianche di Jérôme Mesnager o ancora agli animali di Mosko et associés (fig. 9).

³¹ A questo proposito cfr. *Le street art et Charlie* di Christian M. (2015)

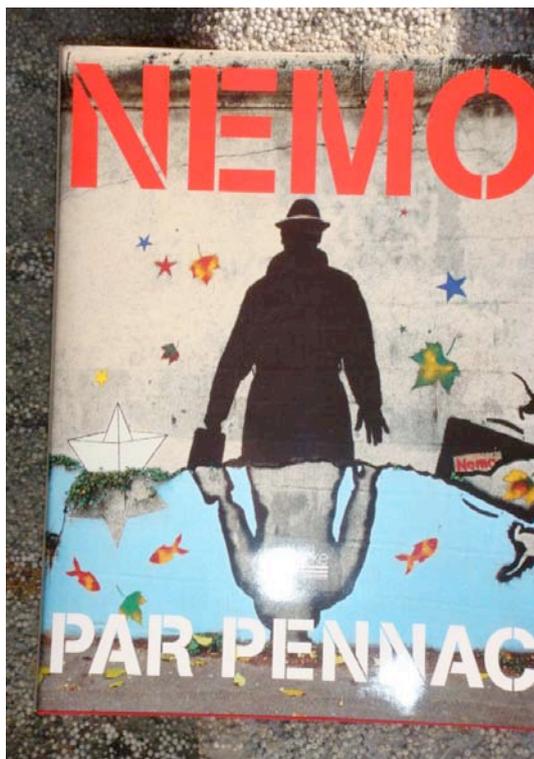


Fig. 35 Copertina del libro di Pennac

Pennac attraverso Nemo racconta un pezzo di storia dell'arte urbana in Francia e riflette da un lato sull'imprevedibilità, e dunque sulla discontinuità visiva, dall'altro su un'idea di serialità, e dunque su una *non discontinuità* temporale.

Quest'idea dell'imprevedibilità incide sui percorsi quotidiani capovolgendo i sistemi di attese e introducendo scarti e imprevisti nel fruire quotidiano di uno spazio urbano accrescendo anche l'effetto patemico. Il libro di Pennac è un buon punto di partenza perché dopo quasi trent'anni in molte delle vie di Belleville si manifesta la medesima logica e molti degli artisti continuano a lasciare le loro tracce ad intervalli regolari: si istituisce così un ritmo visivo e temporale fondato anche sul gioco delle varianti. Ritmo e ripetizione sono ad esempio dei caratteri che caratterizzano molta street art e si concretizzano attraverso la variazione organizzata, l'irregolarità regolata e il ritmo velocissimo.³²

Partendo dalle vie menzionate nel testo di Pennac si è scelto di ripercorrerle per cercare di comprendere come oggi molti artisti della nuova generazione intervengano in

³² A questo proposito si veda Calbrese (1987) che considera l'estetica della ripetizione come uno dei caratteri principali dell'estetica del neobarocco.

quegli stessi spazi.

L'osservazione si è concentrata in particolare in Rue de la Mare. La via, citata anche nel libro di Pennac, è un buon punto di osservazione perché nell'apparente ordine accoglie in realtà una diversità di linguaggi e approcci creativi che appaiono e scompaiono a intervalli regolari. A una prima fase di scoperta si è poi sostituita una seconda fase di vera e propria ricerca e un ruolo importante ha giocato un social network come Instagram, riserva di materiale visivo costantemente aggiornato dagli utenti. La via e le arterie laterali diventano a tutti gli effetti un "atelier": qui artisti come Philippe Hérard o Ender lasciano le loro tracce a intervalli regolari. Si tratta o di interventi spesso effimeri che utilizzano la tecnica del collage manifestando l'idea della precarietà dell'immagine o di operazioni che spesso si mimetizzano nello spazio. A differenza degli interventi monumentali questo tipo di street art dispiega una storia a intervalli regolari giocando sull'imprevedibilità da un lato ma costruendo un discorso che trova una sua regolarità attraverso un'azione costante. Figure e forme si ripetono attraverso un gioco di varianti e sfruttano i diversi dispositivi che lo spazio urbano offre. Gli insetti di ceramica di Philippe Vignal (fig.36) si nascondono spesso sui muri o si mimetizzano, mentre le sagome di carta di Philippe Hérard sembrano apparire da finestre immaginarie poste in alto o da nicchie poste in basso rivendicando attenzione (fig. 37). A differenza di Rue Dénoyez in cui l'effetto di senso iniziale è quello di un continuum indifferenziato, qui gli interventi spontaneamente realizzati si ritagliano un loro spazio, ponendosi sul polo della *non-continuità*. Gli artisti usano spesso pareti libere o nicchie senza tentare di sovrapporsi: ogni intervento può essere fruito all'interno di un suo spazio senza azioni di disturbo che interferiscono con la visione.

Gli artisti tendono a costruire una serie di *mosse enunciative* differenti e concepiscono l'installazione del testo visivo nello spazio urbano tenendo in considerazione i percorsi e i modi di fruire gli spazi. Le opere poste strategicamente in punti precisi ricorrono così a mosse differenti giocando con l'uso del *trompe l'oeil* ad esempio e lavorando sulla relazione figura/sfondo, o mettendo in campo forme di mimetismo. Il lavoro di Philippe Hérard è quello che desta sicuramente maggiore attenzione sia per la componente figurativa e tematica, dove si mette in scena un'allegoria dell'umano, che per gli allestimenti spaziali che utilizza.



Fig. 36 Philippe Vignal, 2015.



Fig. 37 Philippe Hérard, 2015.

L'artista ha concentrato la maggior parte delle sue produzioni in un'area precisa di Belleville tra Rue des Couronnes e Rue del La Mare.³³ I suoi lavori, realizzati attraverso la tecnica del *collage*, hanno dunque una durata limitata dato che la carta utilizzata si espone facilmente al deperimento. L'artista tuttavia ad intervalli regolari installa sempre nuove figure utilizzando dunque la strada come un vero e proprio *atelier* e dando vita a un ritmo narrativo nello spazio urbano. Le immagini di Philippe Hérard riproducono uomini fragili, come la carta di cui sono fatti. Sono figure votate alla sparizione, corpi che si decompongono con il tempo a volte integralmente altre volte con il venir meno di alcune parti come un braccio, il viso o un piede. Gli sguardi visti da vicino sembrano urlare solitudine, a volte angoscia, altre volte paura o diffidenza. Il

³³ È possibile individuare anche altre operazioni in altre zone della città ma lo spazio principale in cui opera l'artista è principalmente questo. Oltre che a un'osservazione costante diretta si sono consultate anche le foto presenti nel libro *Collages*, dedicato alla produzione dell'artista.

muro è il loro spazio di libertà, ma si pongono spesso negli angoli, in porzioni delimitate, come se fossero corpi chiusi dentro ad una stanza. Spesso questo senso di oppressione viene espresso in maniera chiara utilizzando nicchie e spazi della rappresentazione che aumentano il senso di compressione.

3.4.12 Altre strategie espositive

Se fin qui si sono passati in rassegna i diversi modi d'utilizzo degli spazi, sottolineando le articolazioni che ne emergono, occorre adesso mostrare come esistano altri progetti che si propongono di mettere in valore la street art.

L'associazione M.U.R. (Modulable, Urbain et Réactif) fondata nel 2003 per iniziativa di Jean Faucheur e Thomas Schmitt è un progetto che negli anni è cresciuto a livello cittadino e mediatico fino a diventare un vero e proprio appuntamento fisso³⁴. L'idea consiste nell'offrire ogni 15 giorni la possibilità ad un'artista di dipingere un'opera su un vecchio pannello pubblicitario di 3m x 8m al 107 di rue Oberkampf. Il primo intervento è stato realizzato nel 2007 da Gérard Zlotykamien. Il progetto M.U.R. (realizzato in collaborazione con la municipalità dell'undicesimo *arrondissement*) si caratterizza come uno vero e proprio spazio galleria, mostrando al passante le tendenze attuali e gli artisti più importanti dell'arte urbana mondiale. Puntando sulla diversità e sulla rotazione continua quest'angolo di Parigi è ormai diventato un appuntamento fisso e regolato. L'opera è posta all'interno di una cornice: tuttavia molti artisti giocano con i limiti, uscendo costantemente fuori dai confini e invadendo lo spazio circostante (fig.38). Il progetto ha avuto così tanta fortuna che è stato replicato anche nel tredicesimo *arrondissement*, in Normandia, sulla spiaggia d'Arromanches e poi a Marsiglia. Si tratta dunque di un vero e proprio "format" espositivo basato sulla rotazione.

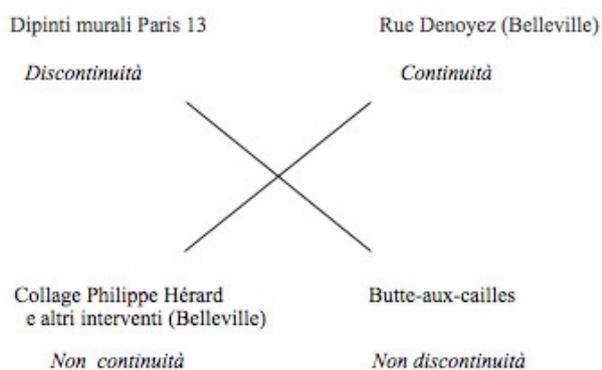
³⁴ Sul sito è possibile esplorare la galleria delle immagini <http://www.lemur.fr/>



Fig.38 M.U.R. Seth, 2015.

3.4.13 Street art tra pratiche espositive e performative

Analizzando le strategie d'uso degli spazi e leggendo l'insieme dei diversi interventi all'interno di alcune zone di Parigi si è mostrato come dal punto di vista spaziale si determina un'opposizione tra continuità e discontinuità, tra graffiti che si sovrappongono tra di loro, in cui è difficile riuscire a rintracciare dei limiti e in cui l'effetto di senso si costruisce a partire dall'insieme, e opere invece che si ritagliano uno spazio ben definito attraverso precise strategie enunciative. Questa categoria, riprendendo le osservazioni già descritte, può essere articolata e sistematizzata all'interno del seguente quadrato semiotico.



A questo sistema di opposizioni va poi aggiunta una differenziazione tra una street art regolata, frutto di un progetto di allestimento, così come emerge all'interno del progetto "Street Art 13" o nel caso del M.U.R. o della "Tour Paris 13" a una invece spontanea. Inoltre ad una street art *monumentale*, caratterizzata dalle pitture murali, se ne oppone una che invece va cercata e non può essere inserita in nessun percorso proprio perché effimera e votata dunque alla sparizione. Così da un lato le tecniche utilizzate, dall'altro i luoghi d'intervento sono fondamentali per provare ad articolare questi sistemi di differenze. Le modalità d'uso degli spazi, la concentrazione in punti precisi o la dispersione in vie differenti, così come la strutturazione di percorsi da parte di un enunciatore inscrivono al loro interno differenti tipi di fruitori: essi possono essere guidati nella scoperta o al contrario devono essere in grado di trovare le opere diventando veri e propri "cacciatori" di segni visivi nello spazio urbano.

Gli spazi in cui la street art si installa assumono poi diverse configurazioni di senso se analizzati dal punto di vista della temporalità e si caratterizzano ora come *gallerie* temporanee ora come spazi che seguono il modello della collezione museale.

Più nel dettaglio, un progetto come il M.U.R. di Rue Oberkampf tende a valorizzare lo spazio come una sorta di galleria temporanea, una vetrina che per un tempo molto limitato espone gli artisti dando valore e forza all'autorialità e costruendo un progetto di comunicazione per ogni intervento. L'artista diviene protagonista e l'opera è inserita all'interno di un vecchio pannello pubblicitario che funge da vera e propria cornice. Il progetto M.U.R. istituisce un regime di continuità temporale attraverso una programmazione costante. Diverso è invece il progetto di allestimento murale del tredicesimo *arrondissement* dove invece gli interventi non si caratterizzano per il loro carattere temporaneo ma, salvo riscritture o cancellazioni, si propongono come una sorta di patrimonio visuale urbano e in quanto tale si inseriscono all'interno di precisi dispositivi spaziali in grado di valorizzarli.

Seppure le due logiche differiscano dal punto di vista temporale hanno un obiettivo comune ossia quello di esporre la street art garantendo le migliori condizioni di visibilità e dando forza all'autorialità.

A questi spazi si oppone invece Rue Dénoyez dove non si valorizza tanto il lavoro di un singolo artista ma l'idea del "fare insieme": l'assenza di cornici e marcatori rendono questa via una vera e propria grande opera collettiva. Il lavoro di

ogni writer o street artist deve sempre *aggiustarsi*³⁵ in relazione all'altro o attraverso la riscrittura o la cancellazione. La possibilità di vedere costantemente writer e street artist nell'atto di dipingere lo rende anche uno spazio in cui si dà valore alla dimensione performativa della pratica. In altri spazi vige invece la logica dell'imprevedibilità, gli artisti lasciano le loro tracce indipendentemente da qualsiasi commissione e l'opera può essere soggetta a qualsiasi tipo di dinamica. In alcune zone di Belleville si è visto come gli artisti usano lo spazio come vero e proprio atelier, proponendo a ritmo costante ma senza nessun tipo di regolazione i loro interventi e agendo a distanza di tempo in aree limitrofe. Gli spazi e i supporti presi in esame rimandano allora alla possibilità di diverse modalità di valorizzazione della street art: ci sono spazi in cui la street art appare come un processo "vivo", in cui gli interventi appaiono e scompaiono senza nessun tipo di regolazione e in cui emerge quell'idea dell'effimero che ha sempre caratterizzato la pratica, in altri spazi si valorizza invece la dimensione del gesto e della performatività, laddove in altri ancora si dà invece valore alla dimensione espositiva attraverso precise strategie di messa in cornice delle opere.

Queste osservazioni possono essere estese anche ad altre aree che si caratterizzano come "luoghi della street art". In una città come Marsiglia ad esempio l'area di Cours Julien assume le stesse caratteristiche di Rue Dénoyez. Essa appare come una grande tela collettiva in cui le opere si sovrappongono spesso tra di loro e in cui l'effetto di senso si costruisce non tanto nel singolo pezzo ma nell'insieme. Allo stesso tempo il carattere non regolato porta a un continuo cambiamento (cfr. l'analisi di *Google Night Walk*). L'esempio del progetto "Street Art 13" è invece emblematico perché rappresenta una delle tendenze più forti della street art contemporanea e della sinergia che si costruisce tra artisti, gallerie ed istituzioni. Molte città a questo proposito hanno insistito nella locuzione "museo urbano" proprio per sottolineare questo aspetto duraturo che caratterizza alcune aree investite da questa pratica in forma regolata. Mentre nel tredicesimo *arrondissement* gli interventi diventano principalmente strumenti di valorizzazione turistica in altri contesti la street art viene utilizzata, replicando le stesse forme e le stesse tipologie d'intervento murale, come strumento per

³⁵ Landowski (2005) a questo proposito ha osservato come le relazioni polemico-contrattuali possono essere di vario tipo così come le procedure di programmazione dell'azione. Al regime della regolarità si accostano allora altri regimi interattivi. Si determinano quattro posizioni proiettate all'interno del quadrato semiotico (programmazione, aggiustamento, incidente e manipolazione)

promuovere esempi di rigenerazione urbana di aree periferiche.

L'idea invece di un'esposizione temporanea, così come in un progetto come quello del M.U.R., può essere riscontrata ad esempio all'interno della *Farm Cultural Park* di Favara. Si tratta di una piccola area urbana del centro storico di un paese in provincia di Agrigento che si caratterizza come una galleria di arte contemporanea e residenza per artisti oltre che come luogo di ristorazione. A intervalli regolari gli street artist vengono chiamati a dipingere le loro opere sulle pareti degli stabili, cancellando di fatto i lavori precedentemente esposti. Non si tratta semplicemente di un'azione che mette in valore uno spazio dal punto di vista estetico ma è la stessa Farm che, concedendo i muri esterni, mette in valore il lavoro degli artisti consentendo loro di avere una visibilità non solo locale ma soprattutto mediatica³⁶.

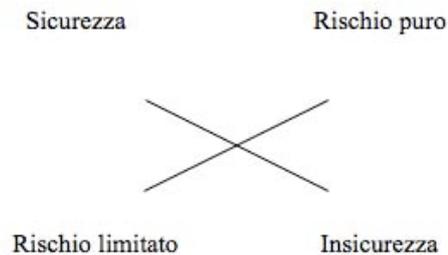
3.4.14. Sicurezza vs rischio

Il successo a cui la street art è andata incontro in questi ultimi anni ha dato vita a delle vere e proprie forme di regolazione. Ad interventi spontanei si contrappongono opere commissionate richieste dalle amministrazioni e dai galleristi che offrono la possibilità agli artisti di dipingere abbandonando il *rischio puro* a favore di una *sicurezza*. L'idea del rischio, collegata spesso alla nozione di illegalità, è sicuramente uno degli aspetti che ha caratterizzato e ancora oggi caratterizza buona parte del writing, ma allo stesso tempo non è estraneo anche a chi pratica la street art. Come si vedrà nel capitolo successivo, questa dimensione del *rischio puro* diventa spesso un'isotopia anche all'interno delle differenti narrazioni mediali (cataloghi fotografici) che tematizzano e descrivono la pratica del *writing*. La rappresentazione più frequentemente proposta è quella di un soggetto che deve superare una serie di prove, affrontare dei rischi e infrangere delle regole per compiere la sua *performance* artistica. A questa dimensione legata all'illegalità e al rischio si va sempre di più affiancando l'idea di un *rischio limitato*. Un'artista come JR (cfr. cap 4) ha iniziato affiggendo gigantografie in maniera illegale nelle *banlieue* parigine o ancora sul muro tra Israele e Palestina muovendosi in bilico tra rischio puro e insicurezza, oggi invece i suoi lavori, molto più raffinati dal punto di vista tecnico, sono eseguiti in un regime di sicurezza. Se alcuni

³⁶ Per un'analisi dettagliata si rimanda a Lana, Mondino (2015).

artisti così sono passati da un regime all'altro puntando più su una ricerca artistica piuttosto che sull'idea del gesto, altri continuano a stare in bilico alternando la pratica della street art commissionata e regolata a quella legata a un rischio puro, non abbandonando dunque quell'idea di illegalità che ha sempre caratterizzato il fenomeno.

L'interazione e l'intervento artistico nello spazio urbano può dunque muoversi all'interno di quattro posizioni riassumibili all'interno del quadrato semiotico (Landowski 2005).



Si tratta allora di osservare i differenti modi con cui gli artisti, nel momento in cui agiscono, valorizzano lo spazio urbano. «In semiotica a questo proposito si parla di *valorizzazioni*, di quelle azioni di attribuzione di senso a un oggetto che producono in un sol colpo il senso e l'oggetto, il valore e il prodotto, il significato e il significante» (Marrone 2007, p.56).

Intervenire sugli spazi urbani implica una presa di posizione e un modo di concepire la stessa street art valorizzandone alcuni aspetti a discapito degli altri. Tuttavia le differenti "filosofie" che animano l'arte di strada non vanno considerate come posizioni fisse e immutabili ma come posizioni interscambiabili.

La street art nasce come una rivendicazione di indipendenza e un rifiuto dell'obbedienza, vale a dire come la possibilità di manifestare una libertà creativa all'interno degli spazi urbani, rifiutando modelli visivi imposti e creando fratture. La tendenza che oggi si impone è quella di utilizzare lo spazio pubblico per mettere in valore l'opera, trasformando quello stesso spazio in semplice contenitore e ricorrendo a forme sempre più monumentali di arte urbana. Non si è molto distanti dalle osservazioni fatte da Baudrillard a proposito dei *City Walls* (cfr. cap. 1). Nonostante il valore estetico e l'uso di tecniche raffinate il limite che si riscontra in questi interventi è quello di *giocare* con l'architettura ma senza infrangere le regole del gioco. L'immaginario

figurativo si ripete spesso di città in città attraverso il ricorso a illustrazioni giganti e forme ornamentali che spesso tengono poco in considerazione la dimensione contestuale e l'artista si ritrova spesso a dover mettere in discussione il suo lavoro con frequenti casi di censura. A questo proposito sono interessanti le osservazioni di Jeudy che scrive

«Quand les œuvres d'art dans la ville sont une réponse à des commandes municipales, l'aménagement artistique des villes finit par se faire de la même manière dans bien des villes. Les œuvres sont certes différentes mais le façons de procéder et d'investir l'espace urbain semblent bien être identiques. Paradoxalement, la singularité artistique semble s'afficher à partir d'une relative uniformisation du traitement de l'espace urbain» (Jeudy 2014, p.12).

Il caso Parigi diventa allora emblematico: la polarità che si determina è tra una street art che vuole essere scoperta e una che invece è esposta e implementata da mappe, applicazioni e dal sistema di gallerie e istituzioni che la sostengono, tra una che è effimera e una che invece viene "tutelata". Superando l'opposizione spontanea-commissionata da cui si era partiti ci si ritrova a riconsiderare i sistemi di differenze a partire da una serie di aspetti molto più complessi in cui si mettono in gioco valorizzazione dello spazio e valorizzazione dell'opera attraverso lo spazio, ruolo dell'osservatore e ruolo dell'implementazione.

3.5 Street art a Palermo: alcune premesse

Leggere il rapporto tra la street art e la città di Palermo implica una riflessione sui luoghi degli interventi e sui dispositivi di iscrizione. La street art trova espressione nelle zone più frequentate del centro storico come l'Albergheria, dove ha sede lo storico mercato di Ballarò, Piazza Garraffello e dintorni o ancora Piazza Magione ma si espande anche tra le vie del Borgo Vecchio, tra interventi commissionati e altri realizzati con la collaborazione degli abitanti, marca luoghi come i Cantieri culturali della Zisa o ancora si esprime in spazi occupati come il Teatro Mediterraneo, il Laboratorio Zeta o il Centro Sociale Ex Carcere in Via S. Basilio. Si disperde in vie e vicoli della città lasciando delle tracce che spetta al fruitore rimettere insieme e infine tocca punti periferici come Pizzo Sella. Nonostante a Palermo manchi una scena forte di artisti locali, la città è diventata, negli ultimi anni, meta di diversi street artist italiani e internazionali che sono tornati costantemente a lavorare sul territorio³⁷. Volendo fare un passo indietro va considerato anche il fenomeno del writing che si è diffuso a Palermo negli anni '90. La raccolta più vasta di questi interventi a Palermo si trova in Via Marinai Alliata: qui i graffiti sono posti in continuità, uno di seguito all'altro. Si tratta di uno spazio costantemente utilizzato dai writer. Tra pezzi vecchi e altri più recenti l'osservatore si trova a percorrere metri e metri di pareti dipinte di tag in cui si inseriscono anche elementi figurativi (fig. 39). Altro spazio emblematico per il writing è il parcheggio di Mondello Paese. Dopo la sua costruzione, nel 1992, alcuni writer, singolarmente o in *crew*, lo ricoprirono di graffiti. Una volta occupati tutti i muri, gli stessi autori, per mancanza di spazio, disegnarono altri strati di graffiti su quelli precedenti. Dopo due anni quasi tutti i lavori precedenti furono *crossati*³⁸ dai *toys* (i principianti) con macchie e scritte provocatorie. Iniziò così una vera e propria lotta per la conquista del territorio³⁹.

³⁷ Hanno fatto diverse tappe a Palermo ad esempio il Collettivo FX, Ema Jons, Nemo's, Julieta XFL, Yuri HOPNN. Ma si segnalano anche gli interventi di artisti internazionali come Jef Aerosol, Axel void, Seikon.

³⁸ Il *crossing* consiste nel coprire pezzi di altri writer con i propri, oppure tracciare croci su tag di altri.

³⁹ Alcune fotografie d'archivio dei graffiti presenti in Via Marinai Alliata e al parcheggio di Mondello paese sono state realizzate da Matilde Incorpora e Arnaldo Panascia e sono visibili in Michele Canzoneri (1997)



Fig. 39 writing via Marinai Alliata, 2014.

Altri luoghi emblematici del writing sono stati i sottopassaggi di Viale Regione o ancora la Stazione Vespri e non sono mancate le “convention” dei writer, veri e propri eventi che chiamavano a raccolta personalità da tutta Italia in alcuni punti della città dove i muri venivano concessi per l’occasione⁴⁰. Il fenomeno a Palermo ha avuto una buona diffusione come ben dimostrano anche le fanzine autoprodotte a Palermo e destinate principalmente ai writer⁴¹. Ogni numero ospitava una ricca collezione di fotografie di *pezzi* e alcuni approfondimenti e interviste. La prima fanzine autoprodotta artigianalmente fu *Clera Fanze* (fig. 40) e si rivolgeva ai writer locali, una fanzine come *Sud Coast* invece non puntava affatto al mercato locale, ma veniva distribuita in tutta Europa e includeva interviste e approfondimenti oltre che a una vera e propria collezione di *pezzi* provenienti da tutta Italia divisi per supporti: *walls* e *train*. L’ultima fanzine prodotta a Palermo è *Go Taste*. La produzione di fanzine mostra come il writing abbia avuto un’ampia diffusione e come il movimento tra gli anni Novanta e Duemila era ben strutturato in città.

⁴⁰ Alcune delle tag che giravano sui muri e nei vagoni dei treni in quegli anni erano quelle di: Othello, Seno, Rone, Grafo, Skip, Bubu, Enyz, Suin, Patch, Forst, OPS!, James, Jen, Giza, Sun, Betsy, Culo, Clito, Utespank, Xoel, Karo, Mom, Fungo, Tube, Syne, Mola, Purè, Sniffo. Le Crew più famose invece erano: La comune (big props to Mom), TYM (the yatta men), 12R, AMK (Arrapati Men Kru), RCM (Right Combo Mastas).

⁴¹ Per una ricognizione sulle fanzine cfr. par. 4.1.2

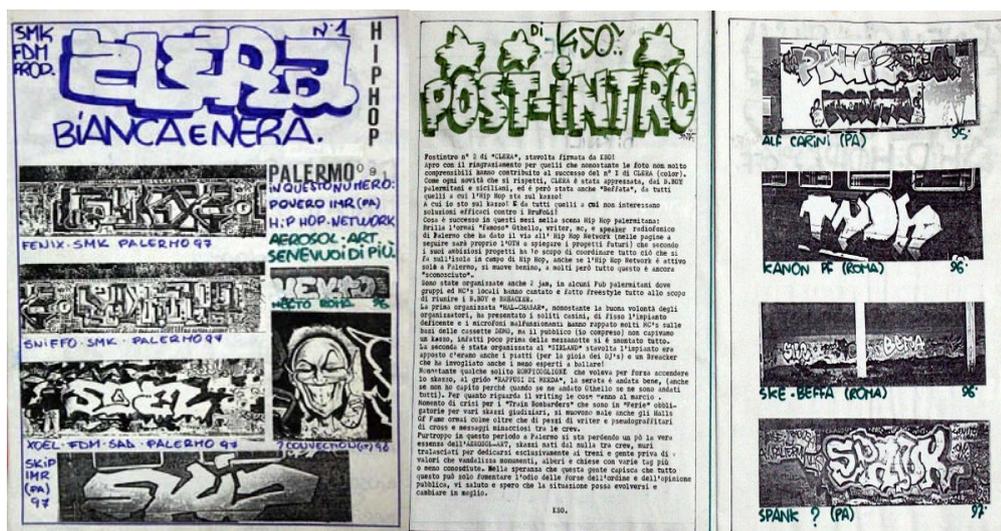


Fig. 40 Clera Fanze

In questa parte della ricerca si prenderanno in analisi gli interventi di street art realizzati negli ultimi anni. Un breve tour tra le vie del centro della città permette di entrare in contatto con una varietà plastica e figurativa dove colori, forme e usi degli spazi emergono in tutta la loro diversità.

Un primo passo è stato quello di provare a redigere una mappa dei lavori presenti all'interno del contesto palermitano. Esplorando il territorio si evince una forte concentrazione di opere in precise zone della città, sebbene ci sia anche una buona presenza di interventi diffusi in maniera non omogenea. Il tentativo di produrre una mappatura completa e definitiva, nel caso della street art, si rivela un'operazione complessa dal momento che ci si confronta con la precarietà dell'immagine nello spazio urbano e con il suo "ciclo di vita" per cui può essere fornita semplicemente un'istantanea provvisoria. I casi di cancellazione, riscrittura parziale o ancora di furto di alcune opere ha investito anche Palermo e strumento indispensabile diventa la documentazione fotografica⁴². La street art vive di continui spostamenti ed espansioni, è questo il motivo per cui i confini si ridefiniscono costantemente: dalla periferia si arriva al centro o ancora, dato un "centro", il fenomeno esplose nelle arterie circostanti stabilizzandosi nel tempo. Lotman, a partire dall'opposizione centro/periferia, osserva come ci sia un centro della periferia e una periferia del centro «di modo che

⁴² Emblematico il caso dell'artista francese C215 i cui stencil, ispirati a Caravaggio, sono stati rubati. Sono state rimosse le porte, le cassette della posta e tutti quei supporti mobili in cui gli stencil erano stati dipinti.

l'opposizione di partenza si moltiplica potenzialmente all'infinito, dando luogo a sistemi nei sistemi, a testi nei testi, a città nelle città» (Marrone 2013, p.32). Studiare la *street art* diventa un'occasione non solo per riattraversare alcune zone di Palermo ma anche un modo per tornare a guardare la città e soffermarsi sulle fratture sociali, sulla precarietà edilizia, sull'abusivismo. Esistono modi diversi di valorizzare gli spazi e valori diversi che stanno alla base degli interventi di *street art* e Palermo, nel suo piccolo, si costruisce come un terreno utile per provare a ragionare su questi temi.

3.5.1 Figure: iconografia sacra e ibridi

L'attenzione verso la dimensione figurativa fa emergere precise ricorrenze iconografiche legate anche alla storia e alla cultura visuale della città. La dimensione contestuale e il ricorso a una figuratività che si contamina con la cultura locale nel caso di una città come Palermo acquista un'importanza particolare.

Non è infrequente imbattersi in diverse interpretazioni di Santa Rosalia ora stilizzata e dai tratti minimi, con una valigia in mano pronta a lasciare la città (fig. 41), ora colorata intenta a schiacciare il traffico (fig. 42), ora affacciata da una finestra immaginaria in una delle case abusive e disabitate di Pizzo Sella. L'immagine della Santa compare però anche oltre i confini della città: il suo volto è stato dipinto, insieme a quello di Sant'Agata, patrona di Catania, sui piloni dell'autostrada A19 Palermo-Catania, dopo la chiusura e i crolli del 2015: se Santa Rosalia guarda verso Catania, Sant'Agata volge invece il suo sguardo verso Palermo. Un intervento ironico ma che mette al centro ancora una volta un'icona che da sempre ha fortemente segnato la città⁴³. Un'altra celebre Santa Rosalia, probabilmente una delle più grandi mai dipinte (le sue dimensioni sono di 15 x 8 m), è stata realizzata da Ozmo a Campo Felice di Roccella, all'interno del festival "Street art village".

⁴³ Per una ricostruzione sulla storia di Santa Rosalia e sulle rappresentazioni pittoriche cfr. Collura (1977); Petrarca (1988).



Fig. 41 Santa Rosalia (Anonimo poster art), 2013. Fig. 42 Santa Rosalia HOPNN YURI, 2014

Attraverso il ricorso a una vera e propria *ars combinatoria* l'artista rappresenta la Santa con un teschio in mano, utilizzando uno degli elementi figurativi più ricorrenti. Il teschio ha però una doppia funzione, esso è infatti anche il logo visivo di Ozmo, quello con cui l'artista solitamente si firma.

Un'altra icona, variamente reinterpretata, è quella del Genio di Palermo considerata a lungo come la rappresentazione figurativa antropomorfa del capoluogo siciliano⁴⁴. La rappresentazione classica è quella di un uomo barbuto con la corona che tiene in mano un serpente che sembra mordergli il petto o succhiargli la mammella.⁴⁵

Se il gruppo Fare Ala ha mantenuto una certa continuità nella rappresentazione del Genio (fig. 43) il Collettivo FX è invece ricorso a un altro celebre genio, ossia Einstein (fig. 44) ma mantenendo sempre come elemento figurativo principale il serpente. Per quanto la street art sia un linguaggio fortemente contemporaneo essa dialoga costantemente con il patrimonio iconografico e culturale locale attingendo a quelle che possiamo considerare come le "figure" della città. Proprio quest'idea della combinazione, frutto dell'incontro tra cultura locale e saper fare dell'artista, mostra la vocazione al *bricolage* della street art e la possibilità di scomporre e ricomporre insieme

⁴⁴ A questo proposito cfr. Marrone (2013, pp. 173-184).

⁴⁵ Le più famose versioni scultoree si trovano a Piazza Rivoluzione, a Palazzo di Città, al mercato della Vucciria, all'ingresso del porto a Villa Giulia.

di figure e di eventi⁴⁶.



Fig.43 Il genio della Vucciria, Collettivo fare Ala, 2011. Fig.44 Il Genio di Palermo, Collettivo FX, 2014.

Le rappresentazioni del *genius loci* e di Santa Rosalia si costituiscono come vere e proprie immagini mitiche che fanno parte del discorso della città. Se il primo è la personificazione stessa della città, la seconda è la figura che ha salvato la città dalla peste.

E proprio questo *ruolo tematico* di possibile salvatrice dai mali della città viene riproposto in alcune delle figure poste negli spazi urbani: schiaccia il traffico, va in bicicletta, si affaccia da una finestra delle case di Pizzo Sella o ancora compare nei piloni dell'autostrada crollata⁴⁷.

Accanto a questo immaginario legato alla tradizione, consistente è poi la presenza degli ibridi: presenze metà umane e metà animali dipinte nel corso di questi anni da Ema Jons. Gli esseri semiumani e semibestiali «sono un fenomeno che attraversa le culture: un sintomo del confine poroso che attraversa uomini e animali.

⁴⁶ La nozione di bricolage è stata introdotta da Lévi- Strauss (1962) che contrappone il modo di comporre artefatti e testi del *bricoleur* a quello dell'ingegnere. Il primo risignifica in maniera creativa gli oggetti che ha a disposizione il secondo invece utilizza sistemi di regole definite. Il concetto di bricolage è stato utilizzato in ambito semiotico da Floch (1995) e nelle sue analisi legate ai marchi e alle identità visive.

⁴⁷ La presenza del Genio e di Santa Rosalia ci induce dunque a leggere, come ha proposto Marrone (2013 pp. 173-184), la relazione che intercorre tra queste due figure. Sembra certo che le statue delle due icone per alcuni anni durante il Festino di Santa Rosalia venissero poste vicine come dimostrano anche alcuni dipinti e incisioni.

Poroso e storicamente mutevole» (Ginzburg 2015, p.48). Gli ibridi di Ema Jons, realizzati in superfici ruvide e scrostate del centro storico, tendono a valorizzare l'irregolarità e l'imperfezione dei supporti. Sono figure tatuate nel corpo della città, apparizioni fantasmagoriche a prima vista estranee ma in grado di accompagnarci nelle viscere della città. Poste spesso agli angoli di alcuni vicoli si caratterizzano come figure-limite che aprono i confini verso la marginalità di un centro storico spesso decaduto e in abbandono. Queste immagini diventano un modo per osservare il contesto stesso: sono attivatori di spazi e orientano la nostra percezione (fig. 45 e 46).



Fig. 45 Ema Jons, 2014.



Fig. 46 Ema Jons, 2015.

3.5.2 Zone della città a confronto

L'osservazione condotta nella città di Palermo, a partire da alcune categorie topologiche (continuità/discontinuità; centro/periferia; inglobante/inglobato) mette in evidenza come il fenomeno della street art si costruisca diversamente da una parte all'altra della città.

Ci sono zone dove gli interventi sono *discontinui* rispetto a ciò che li circonda, altri dove *stencil*, graffiti e poster art si sovrappongono tra di loro costruendo un effetto di senso che è leggibile solo attraverso uno sguardo d'insieme. Ci sono poi zone in cui le opere sono poste in sequenza, prive di nette demarcazioni, e altre dove invece si utilizzano una serie di elementi per marcare delle soglie che le distinguano. Le opere, in certi casi, sembrano nascondersi ed è lasciato all'osservatore il compito di esplorare e andarne alla ricerca.

Se poi in alcune zone la street art si installa in spazi densamente frequentati durante tutte le ore del giorno e dunque centrali (come le piazze e i mercati), in altri essa trova espressione nelle vie periferiche. Occorre inoltre considerare i casi di espansione proprio perché la città è sempre un sistema dinamico. «Palermo, come qualsiasi città, non è un'entità statica ma un processo semiotico in continua trasformazione» (Marrone 2010, p.53). Ci sono alcuni punti in cui il fenomeno ha trovato una sua espressione e si è usurato altre invece in cui è possibile leggere una vera e propria intensificazione e un aumento costante di interventi. La città diventa allora il luogo dell'imprevedibilità dove si mettono in atto vere e proprie esplosioni culturali e artistiche che con il tempo trovano una loro stabilizzazione⁴⁸.

Queste osservazioni dimostrano come lo studio della street art debba essere affrontato mettendo in relazione le diverse zone della città sulla base di alcuni livelli di pertinenza.

Attraversare una città alla ricerca della street art implica necessariamente una riflessione sugli spazi che la contengono: si tratta di un vero e proprio “ri-attraversamento” e una presa di contatto non solo con la dimensione urbana e

⁴⁸ Analizzando le dinamiche dello sviluppo culturale Lotman osserva che «Tutti i processi dinamici esplosivi, (...) si realizzano in un complesso meccanismo dinamico con i meccanismi di stabilizzazione» (Lotman, Jurij M. (1993) *La cultura e l'esplosione*, Milano: Feltrinelli p.17).

architettonica ossia l'insieme delle strade, delle vie, delle piazze e degli edifici, ma anche con la socialità e le pratiche che la animano.

Una delle realtà urbane in cui la street art ha trovato terreno fertile tra il 2014 e il 2015 è il Borgo Vecchio⁴⁹. L'antico rione è situato nel centro della città a metà tra via Libertà e l'ingresso principale del porto di Palermo e si caratterizza per un alto tasso di degrado e per una forte esclusione sociale. Da un punto di vista abitativo la situazione è estremamente grave poiché alcune delle abitazioni sono costituite da baracche con tetti in lamiera e sono ancora presenti edifici distrutti dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale. In quest'area il fenomeno della street art ha vissuto un processo di espansione costante e non si è posizionato in quello che potrebbe essere considerato come il suo centro, ossia la via principale, sede del mercato durante il giorno e luogo di ritrovo e di socialità durante la notte⁵⁰, ma si concentra nelle vie e nei vicoli adiacenti, tra abitazioni fatiscenti e stradine tortuose. In particolare i muri dipinti si trovano principalmente in via Collegio di Santa Maria e in Via dello Speciale e da qui si irradiano anche nei dintorni. Se alcuni tratti sono attraversabili in macchina e il fruitore può vedere distrattamente alcuni interventi, altri sono inseriti in zone più interne e raggiungibili soltanto a piedi. La strategia di dispiegamento delle opere implica così un attraversamento e una presa di contatto con la vita del quartiere.

A popolare le vie del Borgo sono le raffigurazioni di animali colorati o ancora ibridi costituiti dalla sintesi di forme animali differenti.

Gli artisti sfruttano la diversità delle superfici e proprio a partire dalle imperfezioni e dallo sgretolamento dei muri costruiscono effetti visivi che catturano l'attenzione dello spettatore. La prima impressione è quella di attraversare una zona estremamente colorata e in questo senso gli interventi realizzati tra il 2014 e il 2015 da Ema Jons, Pang, Aleg, Crisa, Nemo's con il contributo di un'associazione locale e una campagna di crowdfunding, hanno contribuito a cambiare radicalmente l'aspetto di alcune vie del quartiere. La street art partecipa al discorso urbano e non solo dal punto di vista estetico per cui le opere realizzate al Borgo si caratterizzano come vere e

⁴⁹ Il Borgo Vecchio nasce a metà del XVI secolo, dopo la costruzione del nuovo porto della città. Il nome attuale è in uso dagli anni Sessanta per differenziarlo dal Borgo Nuovo, un quartiere di edilizia popolare sviluppatosi tra gli anni Sessanta e Ottanta ai piedi di Monte Cuccio. Il nome indica come la zona si sia costruita come un microcosmo autonomo che ancora oggi mantiene una sua identità autoreferenziale rispetto alla città.

⁵⁰ Cfr. il saggio di Brucculeri e Giannitrapani in Marrone (2010b).

proprie “azioni” sul territorio. Le pareti diventano infatti il supporto dove dipingere in formato gigante alcuni dei disegni realizzati dai bambini del quartiere: gli schizzi sui fogli vengono trasformati da Ema Jons in opere di street art capaci di ricoprire superfici ampie. La street art acquista una valorizzazione sociale e diventa strumento di partecipazione e d’intervento all’interno del quartiere⁵¹.

A queste operazioni realizzate tra le vie si aggiungono inoltre i dipinti murali commissionati e posti all’interno del parcheggio dell’Hotel Ibis, localizzato proprio all’inizio di via dello Speciale⁵². Il parcheggio si costruisce come un vero e proprio *sito* inglobato dentro il quartiere con dei limiti ben definiti segnati dalle mura, da un cancello d’ingresso (in realtà sempre aperto) e da una sbarra elettronica che regola l’accesso dei veicoli. Ad essere stati dipinti non sono solo i muri del parcheggio ma la street art contamina anche gli oggetti circostanti contenuti all’interno. Il parcheggio e le sue mura, che lo separano dall’esterno, fungono da vera e propria *cornice* per gli interventi e permettono all’osservatore di inserirsi in un ambiente che pur non essendo completamente chiuso lo separa comunque dall’esterno (fig. 47).



Fig. 47 Parcheggio Ibis Hotel, 2014.

All’interno del parcheggio tuttavia è possibile vedere uno dei lavori che l’artista Ema Jons ha fatto durante i suoi laboratori al Borgo Vecchio. L’ibrido animale dipinto

⁵¹ I laboratori sono stati condotti in due cicli: il primo all’interno del progetto “Frequenza 200” con il contributo delle associazioni Per Esempio Onlus e Arteca e il secondo tramite la campagna di crowdfunding “Borgo Vecchio Factory” realizzata in collaborazione con l’associazione Push, esterna al quartiere e attiva sui temi dell’innovazione sociale. Nel giro di pochi mesi la campagna di crowdfunding ha permesso la prosecuzione delle iniziative e la creazione di nuovi laboratori.

⁵² I lavori realizzati in uno spazio di circa ottocento metri quadrati sono di Corn79, Mrfijodor, DMS, Mr.Thoms, Zed1, Rosk e Hunto. Il tema da cui è partita l’idea è quello della legalità affrontato in maniera soggettiva dagli artisti coinvolti che hanno lavorato sia singolarmente sia facendo interagire i propri linguaggi e le proprie visioni.

in alto, su uno dei muri di un'abitazione fatiscente, si manifesta con tutta la sua carica e si impone così anche all'interno di quello che è all'apparenza uno spazio circoscritto (fig. 48).



Fig. 48 Parcheggio Ibis Hotel. Graffito di Ema Jons oltre la rete, 2014.

Il parcheggio di fatto torna a dialogare con ciò che c'è all'esterno. Allo stesso modo, alcuni degli artisti che hanno dipinto nel parcheggio sono usciti dal "recinto" realizzando delle opere anche in una delle vie vicine. Si instaura dunque una relazione tra l'interno e l'esterno, tra il parcheggio e il quartiere rendendo i limiti e le chiusure solo apparenti.

Le opere poste lungo le vie del Borgo creano una vera e propria frattura con l'ambiente in cui sono inserite e al contempo costituiscono una "collezione" scandita da una sequenza ritmica. I muri dipinti si trovano spesso vicini tra di loro e si ritagliano un suo spazio ben definito non sovrapponendosi con gli altri. Considerando la disposizione delle opere si può individuare un vero e proprio percorso all'interno del quartiere. A segnare l'ingresso è l'immagine di un polpo dipinto da Ema Jons in Via Speciale visibile a chi attraversa Via Francesco Crispi in entrambe le direzioni, soprattutto in macchina. L'immagine posta in alto propone all'osservatore un invito ad attraversare il quartiere, si tratta del primo di una serie di lavori che saranno visibili addentrandosi nelle vie. A essere coinvolti sono anche gli abitanti del Borgo Vecchio che assumono spesso il ruolo di veri e propri *aiutanti* e indicano all'osservatore con precisione i punti dove trovare gli interventi e il percorso da fare per raggiungerli. Le opere fanno così

parte della comunità del Borgo Vecchio e più osservazioni condotte nel quartiere hanno rivelato l'interesse degli abitanti nel voler mostrare le opere e nel voler fornire anche dei dettagli sui tempi e i modi di realizzazione.

I dipinti murali del parcheggio e gli interventi presenti tra le vie del borgo rimandano chiaramente a due diverse forme di street art: mentre il primo rientra nella street art commissionata, i secondi sono stati realizzati con il contributo di un'associazione locale, coinvolgendo i bambini del quartiere nella realizzazione. Si tratta in sostanza di azioni *community specific*, ossia pensate per e con una data comunità⁵³. A questi interventi se ne aggiungono degli altri realizzati da alcuni artisti locali che hanno lavorato in maniera spontanea nel quartiere. Nel suo piccolo il Borgo Vecchio fa convivere al suo interno la street art commissionata (parcheggio), quella partecipata (interventi di Ema Jons e altri street artist all'interno di laboratori creativi) e ancora quella spontanea (gruppo di artisti locali⁵⁴). Quella che inizialmente era una pratica minuta in grado di riscrivere una piccola parte del quartiere si va sempre più strutturando, chiamando a raccolta nuovi soggetti che intervengono anche spontaneamente.

Un'altra zona della città che nel corso degli anni si è caratterizzata come uno dei punti di confluenza della street art è la Vucciria sede dello storico mercato che nel corso degli anni ha perso la sua importanza riducendosi ormai a poche bancarelle. Il mercato nel corso del tempo ha acquistato un nuovo volto diventando uno dei luoghi della movida notturna. A partire da piazza Caracciolo e piazza Garraffello si diramano una serie di locali, taverne e bancarelle di street food che rendono l'area un punto d'interesse anche per molti turisti affascinati dall'estetica delle rovine che la caratterizza data la presenza di edifici e palazzi pericolanti. La street art qui si esprime in tutte le sue forme ricorrendo a tecniche molteplici. I muri sono pieni di *stencil*, disegni a spruzzo, interventi di poster art che si inseriscono pienamente nel "caos" visivo e sonoro del luogo. Considerando l'immagine all'interno dello spazio occorre prendere in considerazione come essa venga fruita in un ambiente in cui entrano in gioco gli altri sensi.

⁵³ Cfr. a questo proposito "Street art come arte pubblica" di Marina Sajeve in Di Gesaro Debora (a cura di) (2009) cit. pp. 13-23.

⁵⁴ Tra gli interventi si ricordano quelli di Gabriele Genova, Emanuele Lupo, Riccardo Calderera, Raffaele Bertuccio e Bloom.

In *Dell'Imprfezione* Greimas scrive:

«Se la semiotica visuale riesce, bene o male, a proporre un'interpretazione coerente della doppia lettura – iconizzante e plastica – degli oggetti del mondo, occorre ancora, per rendere conto del fatto estetico, estendere questo genere di analisi, generalizzandola, all'insieme dei canali sensoriali» (1987, p.58).

La Vucciria, in questo senso, si caratterizza come un esempio emblematico in cui ad essere coinvolti sono tutti i sensi in un'esperienza che è insieme visiva, olfattiva, uditiva, sonora e anche tattile.

L'effetto di senso si costruisce proprio a partire dall'insieme, dalla collezione di tutti quegli elementi che contribuiscono a costruire l'immagine di questi spazi. Hammad ci ricorda come all'interno di un museo «se le opere fossero troppo ravvicinate la prossimità disturberebbe il visitatore, l'una sarebbe il rumore per il segnale dell'altra» (2006, p.211). In questo senso e a un primo sguardo le varie forme di street art tendono difficilmente ad imporsi all'attenzione e si confondono tra di loro: sovrapposizioni, cancellazioni e interventi sempre nuovi rendono questa zona fortemente dinamica. Le piazze centrali e le vie laterali, i muri, le saracinesche dei locali e ogni possibile supporto accolgono i lavori di street artist provenienti da tutto il mondo⁵⁵. La Vucciria si è caratterizzata come una tappa imprescindibile per tutti gli artisti che hanno soggiornato in città.⁵⁶

Entrando da Via Roma e scendendo la scalinata si arriva in Piazza Caracciolo: qui gli *stencil*, le pitture murali e ancora i disegni a spruzzo si disperdono nell'ambiente (fig. 49). Lo *stencil* è particolarmente usato soprattutto per la difficoltà di trovare spazi e pareti ampie dove dipingere (fig.50).

⁵⁵ Tra gli italiani: Ema Jones (Como), Bibbitò (Reggio Emilia), Collettivo Fx (Reggio Emilia), Hopnn (Ancona), Cyop&Kaf (Napoli), Tulf (Como). Tra gli internazionali: Pang (Londra), Julieta xlf (Valencia), Astro Naut (Madrid), Axel Void (Usa), C215 (Parigi), Knarf, Irga, Shiva, Frank e Max (questi ultimi di Vienna). Meno numerosi sono invece gli artisti locali: Sid, Trebel Art, Fare Ala art group e Lo Studiolo.

⁵⁶ I temi delle opere giocano ognuno in modo diverso con lo spazio circostante. Si passa dagli interventi con soggetti del tutto ludici (gli astronauti di Astronaut, gli uomini e animali a tre occhi di Bibbitò) a quelli che giocano con le "figure della città" (come Santa Rosalia o il Genio di Palermo) a graffiti e poster che richiamano le attività commerciali delle pareti che occupano.



Fig. 49 Street art Vucciria (Hopnn Yuri), 2014.



Fig. 50 Vucciria, stencil, 2014.

Superata Piazza Caracciolo e dirigendosi verso Piazza Garraffello si incontra quella che all'apparenza potrebbe sembrare un'edicola votiva. Prestando maggiore attenzione si nota invece che si tratta di una fotografia costruita con i frammenti di altre fotografie che raffigurano anche delle operazioni di street art. L'edicola votiva (dove si intravede l'immagine di Santa Rosalia) si camuffa così nello spazio circostante e solo ad uno sguardo più attento rivela di essere altro da sé, un inganno per l'occhio costruito attraverso la tecnica del mosaico (fig.51).



Fig. 51 Collage Edicola votiva, Vucciria, 2014.

La Vucciria accoglie così al suo interno operazioni molte diverse e la competenza dell'osservatore diventa fondamentale nel saper riconoscere e nel riuscire a identificare le diverse manifestazioni della *street art*. La difficoltà di trovare spazio viene superata attraverso il ricorso a precise strategie che pongono l'opera nelle condizioni di essere vista. Cyop&Kaf usano ad esempio una vera e propria cornice in modo da catalizzare l'attenzione dello spettatore (fig. 52), il Collettivo FX si avvale invece di una nicchia per dipingere il Genio di Palermo, artisti come Axel Void ricorrono alle grandi dimensioni e al contrasto cromatico, un'artista come Uwe, che non appartiene al movimento della *street art*, dipinge invece nella parte alta di palazzo Mazzarino la scritta rossa "Uwe ti ama" imponendosi nella piazza⁵⁷. Altre opere invece sembrano nascondersi, come quelle dipinte da Hopnn all'interno di un vicioletto adiacente a piazza Garraffello.



Fig. 52 Cyop&Kaf, Vucciria, 2014.

⁵⁷ Alla Vucciria non si trovano solo opere di *street art* ma anche installazioni artistiche. L'esempio più significativo è quello dell'artista austriaco Uwe Jaentsch, arrivato a Palermo nel 1999 e da quel momento rimasto legato alla città e in particolare a Piazza Garraffello. Di questa piazza egli ha infatti fatto il proprio laboratorio artistico realizzandovi diverse installazioni che col tempo ne hanno cambiato la fisionomia e le pratiche d'uso. La prima di queste è stata la "Cattedrale dei rifiuti", un'installazione gigante realizzata nelle stanze sventrate del palazzo della Loggia dei Catalani con rifiuti e oggetti di vario genere raccolti dall'artista tra le strade di Palermo. Il nome dell'opera richiama il simbolo monumentale di Palermo, la Cattedrale, rovesciandone il significato di bellezza e magnificenza. Altra installazione è "Banca Nazion" realizzata e installata sulla terrazza del palazzo Mazzarino nel 2007. A corredo di queste opere l'artista ha tenuto attivo per diverso tempo un banchetto chiamato "Bancomat" da cui durante il giorno, la compagna dell'artista, forniva informazioni sulle trasformazioni subite dalle piazze. Le opere di Uwe sono state sempre oggetto di grande dibattito pubblico e mediatico in città e attivato una serie di dinamiche di cooperazione e conflitto tra cittadini, artista, amministrazione e commercianti locali sulla gestione del territorio e sulla valorizzazione del suo patrimonio culturale.

Mettere in relazione il Borgo Vecchio con la Vuccira si rivela particolarmente interessante: se nel primo caso, una volta varcata la soglia d'ingresso del quartiere, le opere si offrono allo spettatore in sequenza, si mostrano dunque e si fanno vedere, nel secondo caso occorre costruirsi una vera e propria competenza visto che spesso queste tendono a nascondersi o a confondersi tra di loro. Laddove poi nel primo caso spesso gli abitanti del luogo mostrano interesse nell'indicare ai fruitori dove sono posizionati gli interventi di street art nel secondo caso tutto è lasciato alla competenza dell'osservatore e spesso occorrono più visite per riuscire a scoprire tutto ciò che si trova all'interno. Se inoltre al Borgo le opere, ad oggi, sono tutte fruibili, alla Vucciria, le continue sovrapposizioni e il deterioramento è costante e alcune sono osservabili solo attraverso la documentazione fotografica. La conformazione degli spazi, l'uso e il modo di viverli, la presenza di pareti libere, l'atteggiamento e il coinvolgimento degli abitanti influenzano chiaramente il tipo di street art. Tecniche artistiche e procedure di messa in discorso del testo artistico si definiscono a partire dall'ambiente in cui sono inserite.

Prendendo in esame altri spazi cittadini si nota come si costruiscano effetti di senso diversi.

A Piazza Magione, spazio che nel corso di questi anni si è sempre di più caratterizzato come uno dei luoghi topici dell'aggregazione e della movida, si è tentato di realizzare una delle prime iniziative pubbliche legate alla street art in occasione del *Palermo Design Week* del 2009. Oggi i risultati di questo progetto appaiono ancora, anche se scalfiti dal tempo. Molti lavori non sono stati portati a termine, a causa di mancate autorizzazioni, altri invece sono stati o parzialmente riscritti o si sono con il tempo rovinati. Gli interventi così presentati non risultano omogenei ma appaiono come un vero e proprio "reperto archeologico" della street art italiana⁵⁸. L'unica opera che si costruisce come vera e propria icona visiva della piazza, sia per la posizione strategica che per la dimensione è Papa Sergio I di Sten & Lex (fig.53). Gli altri interventi sono invece o concentrati lungo un'altra parete della piazza uno di seguito all'altro, ma senza delle vere e proprie marcature, o dispersi nei dintorni. A Piazza Magione la street art non è esplosa né si è espansa ma è rimasta circoscritta e delimitata.

⁵⁸ In successione vediamo così le opere di alcuni *street artist* che oggi animano la scena italiana e non solo come Tvboy, Pao, Lucamaelonte.



Fig. 53 Sten e Lex, Piazza Magione, 2009. (Foto 2013).

Nella zona dell'Albergheria, quella che ospita lo storico mercato di Ballarò, la street art si trova in punti diversi ed è difficile tracciare dei veri e propri confini. Se da un lato gli interventi si disperdono tra le vie, dall'altro si concentrano in precisi punti di raccolta. In questa zona molti dei lavori sono stati realizzati spontaneamente da Ema Jons e i suoi ibridi umani-animali o ancora le figure umane con tre occhi costituiscono alcuni degli esempi più interessanti⁵⁹ (fig. 54). Uno dei luoghi che merita maggiore attenzione è Piazzetta Mediterraneo. La piazzetta è uno spazio che è stato recuperato grazie all'impegno di un gruppo di cittadini. Da vera e propria discarica è stata progressivamente trasformata in un posto fruibile diventando nel tempo luogo di ritrovo e di socialità, frequentato durante tutte le ore del giorno da migranti e gente del quartiere. La piazzetta diventa a tutti gli effetti un dispositivo espositivo: qui sono posti in sequenza diversi interventi che rimandano anche a tecniche molteplici. Come il parcheggio dell'albergo nel quartiere del Borgo Vecchio la stessa piazzetta diventa un piccolo *sito* dentro il quartiere ma dai confini meno marcati. Tuttavia essa ha la capacità di creare una discontinuità con ciò che la circonda e riesce a costruirsi come una cornice ideale per accogliere e valorizzare le operazioni di street art.

⁵⁹ Un altro modo per leggere la relazione tra la street art e la città potrebbe essere quello di individuare le opere di un singolo artista cercando di mettere insieme la collezione dei suoi interventi per ricostruire il tipo di discorso visivo condotto e le relazioni con gli spazi in cui interviene. Ema Jons, ha sicuramente contribuito in maniera significativa attraverso i suoi muri realizzati in periodi diversi e in diversi punti della città a far "esplodere" il fenomeno della street art.



Fig. 54 Ema Jons, Ballarò, 2014.

Un altro gruppo di opere è osservabile invece a Pizzo Sella. Si tratta di un'area a vincolo idrogeologico che si affaccia sul golfo di Mondello dove a partire dalla fine degli anni Settanta sono state costruite 170 ville da una società in mano alla mafia. Molte di queste sono rimaste non finite perché bloccate dalla confisca e dall'ordine di demolizione disposti nel Duemila dal pretore di Palermo. Si tratta di una lottizzazione abusiva che ancora oggi è al centro di una complicata battaglia giudiziaria⁶⁰. Quest'area è diventata la sede del "Pizzo Sella Art village" un'iniziativa artistica non autorizzata promossa da un gruppo di artisti palermitani e che ha coinvolto nel tempo diversi nomi della street art nazionale. Qui sono stati realizzati a più riprese una serie di interventi di street art sia nelle facciate esterne delle case disabitate e abusive sia negli spazi interni. La scelta del luogo diventa emblematica, così come le strategie visive adottate. La street art spontanea entra dunque all'interno di spazi abusivi portando avanti una riflessione critica sull'illegalità di quegli stessi spazi.

⁶⁰ Le famiglie che avevano comprato le ville ne avevano perso la proprietà quando nel 2001 è arrivata la sentenza definitiva della confisca al culmine di un procedimento cominciato nel 1997. Altre strutture sono rimaste incomplete perché appartenevano a società poi fallite. A questo proposito cfr. il rapporto di Legambiente *Mare Monstrum 2014* <http://www.legambiente.it/contenuti/dossier/mare-monstrum-2014>

Allo stesso tempo va sottolineata anche l'importanza della documentazione fotografica che in casi come questi diventa fondamentale, vista la difficoltà di raggiungere il posto, soprattutto se si considerano gli interventi realizzati negli interni. Il collettivo FX, in particolare, ha lavorato sul tema della finestra sia in esterno che all'interno. In una delle villette accanto ad un balcone è stata dipinta una finestra immaginaria da cui si affaccia Santa Rosalia che rivolge il suo sguardo all'osservatore. All'interno invece si è utilizzata una finestra reale che si affaccia su Palermo. In pittura la finestra funge da catalizzatore per il genere pittorico del paesaggio. Essa, come ci ricorda Stoichita, attualizza la dialettica interno/esterno «senza la quale il significato del paesaggio, di ogni genere di paesaggio, non potrebbe nemmeno essere percepito» (1993, p.45). Ciò che trasforma il “fuori” in paesaggio è proprio il rettangolo della finestra. Allo stesso modo la fotografia dell'opera realizzata in interno costruisce chiaramente una nuova inquadratura che seleziona un frammento del paesaggio in rapporto alla totalità (fig. 55)⁶¹. L'operazione del Collettivo Fx marca il ruolo della finestra dipingendo due mani che reggono una macchina digitale. Lo schermo della macchina digitale è costituito proprio dalla finestra che si compone di due ante laterali, dove ancora sono visibili i resti del vetro, e di una centrale completamente libera. L'opera giocando sulla relazione interno/esterno e sul rapporto inquadratura/finestra dà le indicazioni sul cosa vedere e ci mostra uno sguardo sulla città dall'alto, un panorama. Se Banksy dipingeva sul muro di separazione tra Israele e Palestina squarci e paesaggi illusori che si aprivano da finestre dipinte⁶², il Collettivo Fx sfruttando il medium fotografico ci restituisce uno scorcio della nostra città e, recuperando il motivo della finestra, si sofferma su uno degli oggetti teorici che ha da sempre affascinato pittori e studiosi.

⁶¹ Indicazioni sulle fotografie utilizzate nel seguente capitolo: la foto da 1 fa parte del libro fotografico di Brassai *Graffiti*; la foto 2 appartiene alla collezione della Biblioteca Nazionale Francese; le foto da 3 a 9 e le foto 11, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 38 sono state prese dai siti web degli artisti o dalle pagine Facebook; la foto 35 è la scansione della copertina del libro *Nemo* di Pennac; la foto 42 è di Antonio Curcio; la foto 43 è tratta dal blog del Collettivo Fare Ala; le foto 45, 46 e 52 sono di Mauro Filippi. Tutte le altre foto non incluse in questa lista sono state scattate dell'autore.

⁶² Cfr. Ferrara/Mondino/Stano (2013): “I graffi della protesta. Street art, barriere artificiali e forme di espressione del dissenso”, in *Lexia*, 13-14, Torino: Aracne, pp. 161-205.



Fig. 55 Collettivo FX, Pizzo Sella, 2014.

3.5.3 Palermo come laboratorio d'osservazione

La street art non rientra in un semplice dimensione estetica né si caratterizza costantemente per la sua dimensione politica o sociale. Così come esistono tante tecniche e strategie all'interno della street art, allo stesso tempo esistono modi diversi di intendere la street art e modi diversi di valorizzare gli spazi in cui gli interventi si collocano. La street art può essere uno strumento per dare vita ad azioni di partecipazione sul territorio, come nel caso dei laboratori realizzati al Borgo Vecchio, può caratterizzarsi come vero e proprio discorso critico sulla città, come nel caso di Pizzo Sella o ancora può essere commissionata e diventare mezzo per fini pratici, come nel caso dello *Street art parking* dove si decide di riqualificare un parcheggio affidandone il ripensamento a diversi street artist.

La street art può ancora posizionarsi e disperdersi in diversi punti della città attraverso il lavoro di un singolo artista che dipinge i suoi testi visivi costruendo vere e proprie narrazioni attraverso la scelta di precise ricorrenze: è il caso di Ema Jons, i cui ibridi umani-animali sono figure di un vero e proprio racconto urbano che si dispiega per le vie della città. E ancora la street art può caratterizzarsi per la sua dimensione estremamente locale attingendo a livello figurativo al folklore, come si è visto nel caso del Genio di Palermo o di Santa Rosalia. Studiare le forme di messa in discorso si è rivelato utile per riflettere sul modo in cui gli enunciatori mettono la street art nelle condizioni di significare attingendo a procedure diverse e costruendo dei patti comunicativi con l'osservatore. In alcuni casi dispositivi come piazze e parcheggi

diventano veri e propri contenitori e si costruiscono come spazi circoscritti per la fruizione (sempre in dialogo con ciò che li circonda); in altri casi si utilizzano nicchie o altri elementi presenti nello spazio urbano per inquadrare l'immagine e costruire forme di discontinuità all'interno del tessuto spaziale. Se poi in alcune zone i confini tra un'opera e l'altra sono molto deboli, in altre si rivela l'assenza di vere e proprie marche in grado di inquadrare gli interventi e si costruisce un effetto di continuità. In questi casi occorrono sguardi più attenti per riuscire a cogliere la molteplicità di linguaggi visivi a cui ricorre. Allo stesso tempo si è poi prestato attenzione al carattere dinamico delle pratiche di street art sottolineando come in alcune zone il fenomeno si è intensificato ed espanso laddove invece in altre è rimasto circoscritto.

Palermo è solo un microcosmo e benché rappresenti oggi una zona che potremmo definire periferica rispetto ad altre città, dal momento che non c'è una scena street art locale così attiva, mostra le molteplici declinazioni che la street art ha assunto nel corso del tempo. Occorre partire dall'osservazione nelle città, dai modi diversi in cui la street art si esprime all'interno di un contesto territoriale e verificare come valorizzazioni diverse del fenomeno convivono o si scontrano. A determinare lo sviluppo delle street art in alcune aree urbane tuttavia non sono solo gli artisti ma anche gli abitanti. L'atteggiamento di chi vive una città, apprezzando o contestando le spinte creative e artistiche che emergono, di fatto costituisce uno degli elementi fondamentali. Se Palermo, da questo punto di vista, sembra avere un atteggiamento costruttivo, in altre città le spinte e le reazioni negative hanno portato a tentativi di repressione del fenomeno e in certi casi congiuntamente alla creazione di iniziative volte a legalizzare la pratica con muri concessi dalle istituzioni. Alcune città hanno così fatto del muralismo artistico e della street art commissionata un vero e proprio *brand*. Tuttavia la volontà di regolamentare non necessariamente dà origine a un "corretto uso" degli spazi: micro tattiche e successive "esplosioni", con tutta la loro carica, possono sempre emergere capovolgendo ciò che sembra essersi, in un certo senso, stabilizzato.

4. Fotografare, riprendere, diffondere: street art, media e contaminazioni.

4.1 Forme di rimediazione

La street art si costruisce all'incrocio tra superfici urbane e dispositivi mediali. Accanto a quelli che abbiamo definito luoghi della street art bisogna affiancare quell'insieme di testi e pratiche che circolano all'interno dei luoghi mediali e rendono il fenomeno un oggetto che si ridefinisce costantemente convocando testi ulteriori e differenti ambiti discorsivi. Le strategie di comunicazione chiamano in causa la costruzione di narrazioni che si riconfigurano a partire dalle differenti cornici discorsive e mediali. La street art è allora un oggetto che spinge ad interrogarsi da un lato sul ruolo delle immagini all'interno dello spazio sociale e mediale e su come esse transitino costantemente all'interno di schermi e display, dall'altro sulle differenti trasformazioni dei progetti artistici in testi ulteriori (video, documentari, mostre) e sulla migrazione in settori differenti della comunicazione.

Occorre iniziare prendendo in considerazione il concetto di rimediazione, utile per comprendere alcuni degli aspetti qui presi in esame. Bolter e Grusin definiscono la rimediazione come la rappresentazione di un medium all'interno di un altro. Gli esempi possono essere molteplici: si va dalla digitalizzazione delle opere d'arte e dei testi letterari fruibili sullo schermo del portatile, alla possibilità di leggere il quotidiano su un tablet. Allargando il campo e considerando le esperienze di rimediazione contemporanee si può citare il caso di *Google art* dove ad essere rimediata non è semplicemente l'opera d'arte ma l'intera esperienza della visita museale. Gli autori individuano nell'immediatezza e nell'ipermediazione le due logiche su cui si basa la rimediazione e a questo proposito scrivono: «la cultura contemporanea vuole allo stesso tempo moltiplicare i propri media ed eliminare ogni traccia di mediazione: idealmente, vorrebbe cancellare i propri media nel momento stesso in cui li moltiplica» (Bolter e Grusin 1999, p.29). Più nel dettaglio si può dire che nell'immediatezza il medium cerca di rendersi invisibile: un esempio è dato dalla realtà virtuale ma anche dal *trompe l'oeil* che cerca di rendere invisibile la superficie di lavoro. In particolare la tecnica del

trompe l'oeil è oggi fortemente utilizzata all'interno della street art e sono molti gli artisti che cercano di "far scomparire" le pareti creando abili giochi illusionistici. L'ipermediazione è visibile nella logica a finestre, nelle interfacce dei desktop o ancora nei programmi multimediali. Si tratta di uno stile che privilegia la frammentazione. Laddove

«l'immediatezza suggerisce uno spazio visuale unificato, l'ipermediazione ne offre uno eterogeneo, all'interno del quale la rappresentazione è considerata non come una finestra sul mondo, ma come un'entità costituita da finestre: finestre che si aprono su altre rappresentazioni e su altri media» (*ivi*, p.59).

Molti prodotti che si prenderanno in analisi, come la *Night walk* di Google o il documentario *Banksy a New York*, ricorrono costantemente a questo stile frammentando la superficie topologica e moltiplicando la presenza dei media.

Il medium non è semplicemente un supporto ma anche una forma culturale e «ciò che lo definisce è la maniera in cui esso ci mette in relazione con il mondo e gli altri, e dunque il tipo di esperienza che esso attiva» (Casetti 2015, p.37). Ciò significa che il medium si distingue per una natura materiale di supporto e di dispositivo ma anche in quanto forma culturale, così che «facciamo esperienza della realtà nei modi in cui una tecnologia ci consente di farlo» (*ibidem*). Questi due aspetti sono stati evidenziati da Benjamin che distingue tra *apparat* e *medium*¹. Pinotti e Somaini nell'introduzione al volume *Aura e Choc*, che raccoglie i differenti saggi di Benjamin sulla teoria dei media, hanno ricostruito le diverse accezioni del termine *medium* nell'opera benjaminiana. Nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, il termine *medium* viene usato per denominare il modo secondo cui si organizza la percezione umana, vale a dire «quell'insieme di condizioni tecniche, produttive, sociali, che nel loro evolversi storico determinano inevitabilmente delle trasformazioni profonde nell'esperienza sensibile degli individui e della collettività» (Pinotti e Somaini 2012, p. XV). Diverso è invece il concetto di *apparat* che viene usato da Benjamin per indicare i dispositivi tecnici come la fotografia, il telefono, la radio e il cinema. Quando non vengono menzionati singolarmente, Benjamin utilizza il termine *apparatur*.

¹ Un'altra distinzione è stata fornita anche W.J.T Mitchell e Mark B. Hansen (2010) che parlano di forme tecnologiche e forme di mediazione

Termini come “apparato”, “apparecchio” e “apparecchiatura” sono utilizzati dallo studioso al fine di indicare in maniera specifica dei media tecnici. Questa distinzione è fondamentale per soffermarsi sulla variabilità storica della visione, vale a dire su come essa sia sempre correlata all’evolversi storico dei media, dagli stili artistici e dalle forme di rappresentazione. Tali condizioni storicamente variabili con il loro evolversi «determinano delle trasformazioni nella stessa percezione, nel modo in cui essa si organizza e ha luogo» (*ivi* p. X). In un’epoca in cui l’avvento del digitale ha espanso le possibilità di riproducibilità tecnica, le immagini transitano costantemente e scorrono all’interno degli schermi muovendosi da un dispositivo a un altro e dando vita a nuovi modi ed ambienti di fruizione. A questo proposito Casetti utilizza il termine *rilocalizzazione* per indicare quel processo mediante il quale «un’esperienza mediale, in generale, si riattiva e si ripropone altrove rispetto a dove si è formata, con altri dispositivi e in altri ambienti» (2015 p.49). Attraverso questo concetto l’autore cerca di fare un passaggio ulteriore rispetto al concetto di rimediazione che si ferma all’idea di un riassorbimento, senza apparenti alterazioni, del medium precedente in quello nuovo². La rilocalizzazione invece evidenzia il ruolo dell’esperienza.

«Un medium è definito anche dalla situazione in cui opera o che crea – ogni esperienza si sviluppa su un particolare terreno. E dunque non è il semplice riapparire di un *device* che conta, ma la maniera in cui esso, letteralmente, prende posto nel mondo. Il concetto di rilocalizzazione vuole appunto sottolineare il fatto che il prolungamento di un medium al di là del suo terreno d’esercizio mette in gioco il permanere di un tipo di esperienza e coinvolge uno spazio fisico e tecnologico» (*ivi* p.51).

² Per una discussione critica sulla rimediazione e sulle strategie di ipermediazione e immediatezza si rimanda anche al primo capitolo di Montani (2010). Nella dicotomia ipermediazione/immediatezza Montani accoglie la tesi secondo cui «i prodotti ipermediati tenderebbero a rimuovere l’opacità e a farsi percepire come l’oggetto di un’esperienza immediata» (2010, p. 13). Tuttavia, sottolinea Montani, «bisogna anche far valere la tendenza opposta che consiste nel valorizzare e intensificare l’elemento di opacità. Aggiungendo che la controparte di questo movimento, il suo *referente*, non è affatto l’immediatezza – l’illusione di essere *senz’altro* alla presenza delle cose – ma, al contrario, la *resistenza* della realtà a farsi totalmente saturare dall’immagine audiovisiva» (*ibidem*). Questa declinazione del fenomeno della ri-mediazione viene definita da Montani *intermedialità*, intesa come un «gioco esplicito tra diverse forme medialità, che si fanno sentire nella loro opacità al fine di sollecitare nello spettatore una riflessione sulla irriducibile alterità del rappresentato, sul suo irriducibile differire» (*ibidem*). Per Montani più che i risultati (opachi o trasparenti) bisogna valorizzare i *processi*. Non sarà tanto l’immediatezza o l’ipermediazione a prevalere, quanto la loro relazione e lo spazio che essa libera per il lavoro di uno sguardo critico.

Nell'esperienza rilocata quel che conta non sono tanto le *condizioni materiali*, quanto una *configurazione*. Si tratta del modo in cui i diversi elementi si correlano tra loro. Nell'ambito della street art la fruizione di un'opera attraverso la fotografia non è univocamente determinata. Essa può infatti essere posta all'interno di testi differenti e fruita attraverso una molteplicità di dispositivi. Le foto possono fare parte di un catalogo, essere inserite nelle tavole Pinterest, scorrere in maniera frammentata nelle bacheche Facebook o Instagram, fare parte di gallery tematiche, o ancora essere stampate, incorniciate e presentate in una galleria. La foto può far parte di differenti dispositivi testuali che ne orientano la fruizione stessa. Occorre allora soffermarsi sui modi in cui la street art si rigenera e si ricostruisce al di là dello spazio urbano e per questo si è scelto di leggere il corpus delle immagini fotografiche a partire dai circuiti mediatici che ne hanno permesso la diffusione. L'obiettivo che un approccio semiotico può porsi è dunque quello di descrivere i progetti di costruzione delle esperienze mediali prestando attenzione alle strategie enunciative adottate. Le fotografie verranno prese in considerazione all'interno delle fanzine, dei cataloghi, delle mostre virtuali realizzata da *Google street art project* al fine di analizzare i modi in cui la street art viene messa in discorso fuori dalla cornice urbana. Si ritorna allora a lavorare sulle "serie", sulle "collezioni" sull'immagine al plurale o ancora su quella che Thürlemann definisce *iperimmagine*, termine attraverso il quale si designa la disposizione e la sequenzialità di un insieme di immagini all'interno di uno specifico contesto.

«È raro che oggi un'immagine si presenti da sola. Il visitatore di un'esposizione si trova di fronte a un vasto insieme di opere, disposte secondo strutture ben calcolate sulle quattro pareti della sala; l'amatore che sfoglia un libro d'arte illustrato si confronta con tutta una serie di immagini, distribuite sulle pagine che si susseguono secondo le regole più o meno costruttive della *mise en page*» (Thürlemann 2011, p.43).

Accanto a una relazione tra opera e fruitore si pone un'ulteriore istanza dal punto di vista dell'enunciazione, la cui peculiarità consiste nel mettere insieme delle immagini e nell'allestirle attraverso pratiche di impaginazione o allestimento. Va dunque considerato il modo in cui gli stessi testi producono le regole d'uso e inscrivono al loro interno il simulacro dello spettatore, la proiezione astratta del destinatario. Ogni testo comunica anche le regole di genere attraverso cui va letto e interpretato.

4.1.1 Fotografare i graffiti

Writing e street art sin dalle loro origini sono sempre state legate al medium fotografico che ha permesso la conservazione dell'immensa quantità di materiale visuale che negli anni è stato prodotto. Spesso gli artisti, quando scelgono un supporto sul quale dipingere, si concentrano anche sulle possibilità offerte dal medium fotografico e sulla buona riuscita sia dell'opera che della fotografia. Parlare di documentazione appare allora riduttivo, come del resto lo era per la *land art* dove il dibattito sul ruolo della fotografia e del cinema ha generato prese di posizione contrastanti tra gli artisti e innescato nel corso degli anni un importante dibattito critico³.

Prima di considerare i differenti modi con cui la fotografia si connette alla street art occorre fare un breve excursus storico e prendere in esame il lavoro di Brassai che a partire dagli anni Trenta del Novecento ha fotografato con insistenza i graffiti che circolavano sui muri di Parigi. La distanza dalle tendenze e dalle forme artistiche qui prese in considerazione è notevole, tuttavia la produzione di Brassai va presa in esame perché si costituisce come il primo tentativo di raccolta di quelle voci che si esprimono e percorrono i muri della città⁴ (vedi fig.1, cap. 3). Il lavoro fotografico dà rilievo al muro in quanto dispositivo d'iscrizione e luogo di bricolage creativo. Esso smette di essere semplice strumento funzionale o luogo d'investimento comunicativo del discorso istituzionale o pubblicitario ma diventa un elemento in cui si annidano tracce che il fotografo decide di portare in scena. L'energia di scrittura che il muro sprigiona (Barthes 1994) non è più semplicemente lasciata alla mercé della cacofonia visuale urbana ma valorizzata e degna di essere divulgata. Come scrive Cedar Lewisohn:

³ Da un lato c'era chi come Oppenheim e Morris ritenevano che l'opera andava fruita nel suo divenire, nel processo sia fisico che temporale di alterazione dei materiali, dall'altro chi come Robert Smithson considerava la fotografia come un elemento integrale alla creazione stessa e un mezzo per elaborare l'opera. Christo e Jeanne-Claude hanno invece impiegato la fotografia e il film per documentare sia le fasi di realizzazione che lo stadio finale dell'opera e il rapporto da loro instaurato con i media è tutt'altro che conflittuale, anzi potremmo dire quasi previsto nella genesi stessa del progetto. Per approfondire la relazione tra fotografia, film e video nella Land Art si rimanda a Stevanin (2013). Sulla relazione tra land art e mediazione fotografica si rimanda anche a D'angelo (2001).

⁴ La collezione di fotografie di Brassai è stata esposta anche al Moma di New York nel 1956. La mostra dal titolo "Language of the Wall: Parisian Graffiti Photographed by Brassai" fu curata da Edward Steichen e comprendeva 120 fotografie. Le foto erano divise in cinque categorie: facce, magia, morte, amore e animali.

«many viewers of Brassai's work found it easier to accept his photographs of graffiti as art than to accept the graffiti itself. In this sense, his work encouraged audiences to look at graffiti on the street in a new light: as framing devices for the world, as a parallel voice of the city, and as a modern primitive art that is all around us if we just care to look» (2008, p.30).

L'attenzione suscitata dal lavoro di Brassai oltre che essere celebrata in alcune mostre ed esposizioni è espressa anche in una conversazione tra il fotografo e Picasso, nella quale l'artista spagnolo sottolinea proprio il valore e l'importanza del medium fotografico: «But one day, why don't we take a walk together, me with a penknife and you with your camera? I could make scratches on the walls, and you could photograph my graffiti» (Brassai 1999, p.254).

Nel corso degli anni i segni visivi che hanno marchiato il corpo della città sono diventati soggetti privilegiati per molti fotografi e i differenti punti di vista adottati oscillano all'interno di forme della rappresentazione atte a privilegiare ora la centralità di un'opera ora la sua stretta relazione con il supporto e il paesaggio urbano in cui si iscrive. Scegliere un punto di ripresa significa costruire un preciso sguardo e dunque una narrazione. Se prima ci si era soffermati sull'idea che la street art introducesse nuovi percorsi di senso e di ri-attraversamento dello spazio urbano, adesso si può affermare che anche le foto di un intervento possono offrire molteplici punti di vista di uno stesso luogo e costruire nuove forme di sguardo e messa in valore degli spazi.

4.1.2 Il writing e il ruolo delle fanzine autoprodotte

Accanto a una storia dei supporti usati dai writer, quali treni, muri e vagoni delle metropolitane, va affiancata una ricognizione sui testi in cui comparivano le fotografie dei pezzi realizzati. La fotografia si poneva non solo quale strumento di documentazione ma anche di studio, utile per analizzare la grande varietà di stili e l'evoluzione della rappresentazione della lettera nei differenti paesi⁵.

Nella sua ricostruzione sul ruolo della fotografia all'interno del mondo del *writing* Caputo (2011) sottolinea la difficoltà nel reperire certe immagini, come quelle della metropolitana di New York, e la riservatezza che inizialmente si costruiva attorno

⁵ Nel gergo dei graffiti la foto si chiama *flick*

a queste foto che venivano mostrate solamente ai membri di determinati gruppi proprio perché veicolavano stili innovativi. «Eventually photos were assigned a specific value, quoted on the basis of their importance, organised into a precise hierarchy» (Caputo 2011, p.66). Inoltre, vista la difficoltà di ricostruire il contesto di esecuzione dei pezzi, il retro delle fotografie assumeva la funzione di supporto informativo sul quale venivano annotati il nome dell'autore, la crew, l'anno di produzione e la localizzazione. Tali informazioni erano spesso corredate da espressioni gergali tese a rendere icasticamente le dinamiche entro cui il pezzo era stato realizzato. Espressioni come “too fuckin dark in dem tunnelz”, “sorry no more blue”, “too late too tired” erano utili per fornire una sorta di presa diretta dell'evento. La didascalia è stata sempre una componente necessaria dato che spesso la fotografia, da sola, non era in grado di ricostruire la complessità dell'atto di realizzazione⁶. A partire dagli anni Ottanta le immagini dei graffiti iniziano a diffondersi all'interno delle fanzine, meglio conosciute come *zines*⁷. Si tratta di dispositivi testuali autoprodotti, di immagini e testi, realizzati attraverso la tecnica del collage, fotocopiati e distribuiti in quantità limitata tra gli addetti ai lavori. La fanzine è un prodotto editoriale fatto dai writer e per i writer, uno strumento di conoscenza e diffusione di informazioni, un testo che sta alla base della pratica del writing e di cui non si può fare a meno per ricostruirne lo sviluppo e la diffusione nelle diverse città del mondo. Accanto al lavoro in strada acquista sempre più importanza la documentazione e la sua diffusione. Le fanzine, soprattutto nel corso degli anni Novanta, diventano degli oggetti di culto, ricercate e ossessivamente scambiate tra i writer. Accanto alla fotografia che mostra il pezzo finito, nelle fanzine compaiono anche le riproduzioni

⁶ Sui limiti della fotografia Waclawek scrive: «This dynamic of graffiti's photographic representation is both understandable and problematic; understandable because, frequently taken by the artists, the photographs rarely serve as anything more than a record for the work. For artists who take photographs to document their work, the context is seldom the primary focus. Rather, the pictures records the aesthetic character of the piece -its detailed composition. However, in the absence of the work's relationship to its place of diffusion, the piece's material presence in a particular site is obscured» (2011, p.178).

⁷ La Fanzine nasce in America negli anni Trenta. La natura del supporto fai-da-te, i primi argomenti trattati e il linguaggio specialistico, comprensibile solo agli iniziati di un determinato argomento, furono le caratteristiche peculiari dei primi *fans magazines* (riviste scritte *da e per* appassionati di fantascienza). A partire dagli anni Settanta la fanzine si diffonde in diversi settori (cinema, musica, fumetti) entrando a far parte all'interno di un trend culturale definito “Zine revolution”. Per una ricostruzione sulle fanzine intese come “alternative media” si rimanda allo studio di Atton (2002). Per un approccio alla fandom nelle sue diverse declinazioni invece si rimanda a Jenkins (1992; 2006).

degli *sketch*⁸. Questi materiali acquistano dignità di studio perché gettano luce sui processi di costruzione del pezzo rivelando una serie di dettagli che la fotografia non riusciva a mostrare. La storia delle fanzine inizia con *International Graffiti Times* (IGT) prodotta da David Schmidlapp e diffusa per circa dieci anni. Costruita attraverso la giustapposizioni di foto e testi, IGT divenne un punto di riferimento sia per la scelta delle foto che per i temi trattati in ogni numero (fig. 1). Con il passare del tempo *International Graffiti Times* si è definita come un prodotto editoriale sempre più sofisticato anche grazie al contributo del writer Phase2 che, a partire dal 1986, ha ricoperto il ruolo di art director. Come scrive Austin: «Schmidlapp's zine had become more and more writer-centered over time, but Phase 2's influence brought a more militant stance in defense of writing as an important and autonomous cultural movement» (2002, p.254).

In Italia le fanzine sono state uno strumento molto importante per la diffusione della cultura del writing. Alcune si caratterizzavano per la commistione tra cultura hip hop e graffiti e davano rilievo sia alla scena musicale che a quella visiva, altre invece pubblicavano esclusivamente materiale fotografico legato ai graffiti. Accanto ad una rivista come *AL Magazine* (Alleanza latina), che dopo sei numeri autoprodotti è stata distribuita nelle edicole diventando un punto di riferimento in tutta Italia, nel corso degli anni Novanta e fino agli inizi del Duemila si sono diffuse molte fanzine autoprodotte in grado di raccontare le diverse scene territoriali. Caputo nel suo libro sottolinea come i contesti d'intervento del sud Italia erano molto diversi da quelli del Nord dove, piuttosto che i treni, si dipingevano bulldozer, trattori e container e di conseguenza l'approccio della fotografia, a secondo della scena, variava. La fanzine diventa uno strumento testuale imprescindibile per cogliere le dinamiche che animavano le diverse *crew* italiane e anche un modo per analizzare i contesti d'intervento e l'evoluzione dello stile.

Una fanzine come *Trap* (fig. 2 e 3) è costruita attraverso la giustapposizione di foto e testi. All'interno di ogni numero si trovano interviste, reportage sulle politiche di soppressione del fenomeno, racconti degli stessi writer, dove la dimensione del rischio emerge a diversi gradi d'intensità, trafiletti di giornale dedicati ad alcuni fatti legati al

⁸ Alcuni disegni tratti dagli sketchbook di diversi street artist sono stati raccolti nel libro di Tristan Manco (2010).

writing o ancora brevi traduzioni tratte dai libri legati al fenomeno⁹. Altre fanzine si caratterizzavano invece come semplici collezioni di foto, un *cabinet d'amateur* cartaceo in cui le immagini venivano poste una accanto all'altra con il solo fine di dare spazio a quanto più materiale possibile. Il limite principale della fotografia nelle fanzine era quello di non riuscire a rendere veramente conto del processo e del contesto di realizzazione così come sottolineato dal writer Mode2:

«Publishing pieces was important because there was a real lack of information, but a whole bunch of pictures on a double page of a magazine gives no sense of the particular context of each, which can be totally different one from the other (...). When you're in front of it, looking at the scale, the colours you've never seen, checking out the technique up close, it's just totally different. All this cannot be communicated through a fanzine that only includes a photo and a one-line caption with author, city and year (...). There was no hierarchy, no contextualisation, no analysis of quality and style, and they really did not take responsibility for the influence media can have in all aspects» (Caputo 2011, p.79).

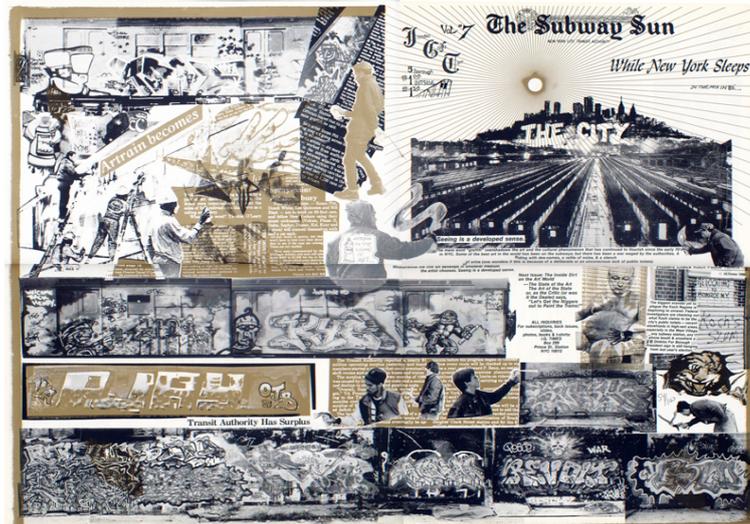


Fig. 1 International Graffiti Times

⁹ Per la consultazione delle fanzine ringrazio Bruno Messina che mi ha messo a disposizione materiale difficilmente reperibile.

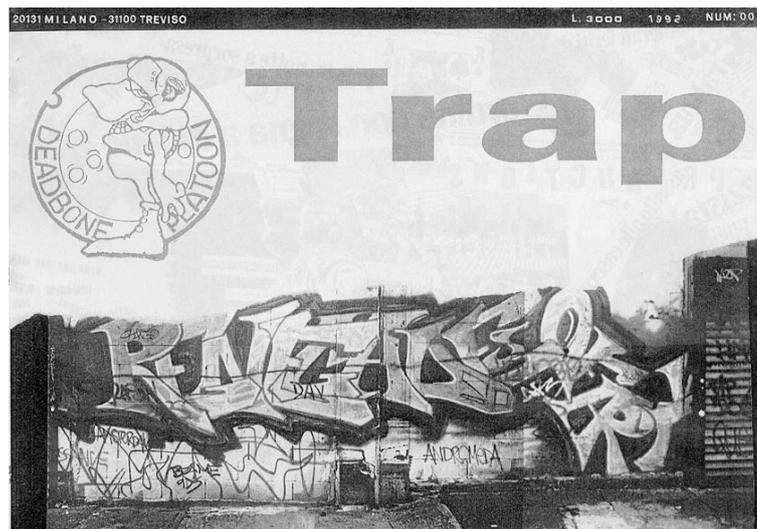


Fig. 2 Fanzine Trap, copertina

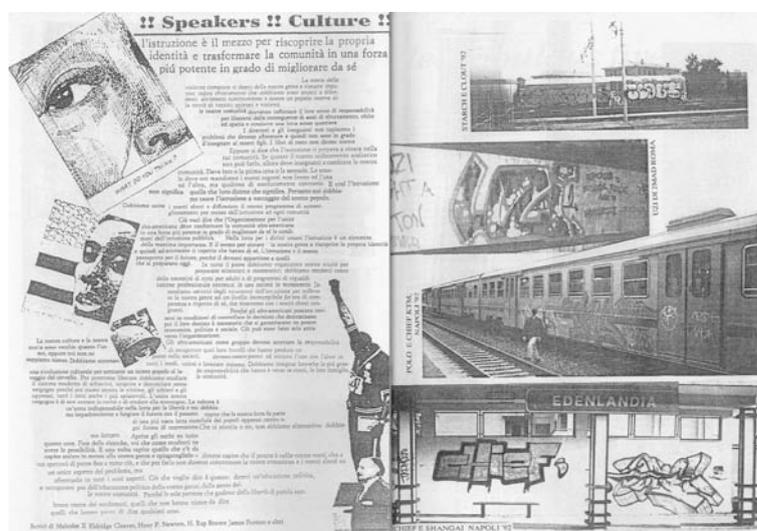


Fig. 3 Interni della fanzine Trap

4.1.3 Libri fotografici, videozine, gallerie on-line

Una lettura del fenomeno dei graffiti, come si è più volte detto, non può che partire da tutti quei testi che costruiscono forme diverse di messa in discorso di questa pratica. Accanto alle fanzine cartacee, documenti imprescindibili restano libri fotografici come *Subway art* di Martha Cooper e Henry Chalfant, incentrato

principalmente sulla scena newyorkese, e *Spraycan Art* che invece propone una panoramica della cornice europea¹⁰ (fig. 4 e 5).

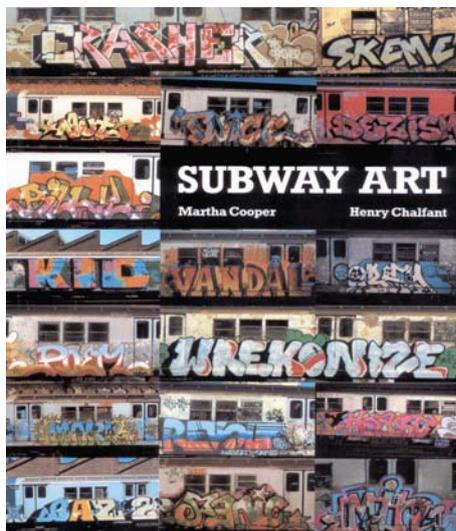


Fig. 4

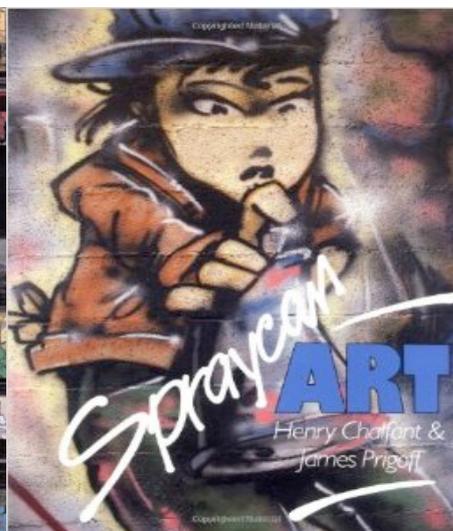


Fig. 5

Ancora oggi Cooper e Chalfant sono ricordati come i fotografi che di fatto hanno permesso, attraverso le loro immagini, la diffusione del writing su scala globale. In *Subway Art* i due fotografi raccontano visivamente il fenomeno dei graffiti a New York durante gli anni Settanta e Ottanta.

Le foto di Martha Cooper privilegiano un approccio panoramico, basato sulla distanza e sull'inclusione degli elementi che circondano i pezzi, quelle di Chalfant sono scattate da vicino e tendono ad isolare la *tag* rispetto al contesto. Nel corso degli anni molti sono i fotografi che hanno continuato ad interessarsi al mondo del *writing* e l'approccio fotografico si è sempre mosso a partire da questa polarità: da un lato la rappresentazione del pezzo attraverso foto a carattere tecnico in grado di esaltare i dettagli del lavoro, dall'altro foto panoramiche tese ad includere gli elementi contestuali presenti. Quello su cui spesso ci si è interrogati è proprio la messa in immagine del processo creativo e la resa di quella "sfida" alle regole che caratterizza il gesto del writer. Nel libro *Getting caught. Storie di writer in fuga* a questo proposito si scrive:

¹⁰ Il primo libro che documenta la diffusione delle tag a New York nei primi anni settanta è *The faith of graffiti*. Pubblicato nel 1974 il libro raccoglie le foto realizzate da Jon Naar e un testo di Norman Mailer.

«Non sempre una fotografia vale più di mille parole. Alcune volte non fa neanche parte del racconto. Spesso, gran parte della documentazione visiva sulla storia dei graffiti non coglie gli aspetti più interessanti di questa cultura. Le foto mostreranno l'evoluzione dello stile e della tecnica. Vi parleranno di un nome, ma difficilmente riusciranno a raccontarvi l'esperienza di una persona e cosa la spinge a uscire di casa, notte dopo notte, alla ricerca di un posto in cui dipingere» (2011, p.11).

Il libro citato sceglie di non utilizzare fotografie e si affida al solo racconto scritto dando centralità così ai processi di esecuzione e a tutto ciò che implica la sfida alle regole (il pericolo nel dipingere in certi luoghi, la possibilità di essere inseguiti dalla polizia). Si tratta di far emergere quella dimensione *patemica* che sta alla base di questa pratica.

Ci sono fotografi che allo stesso tempo hanno scelto di mostrare altri elementi che caratterizzano il writing. Le fotografie di Alex Fakso si concentrano sull'azione dei writer e adottano una prospettiva che si avvicina al reportage e al fotogiornalismo. Come scrive Caputo nel catalogo *Fast or die* le fotografie di Fakso

«document the extreme and elusive discipline of graffiti, yet they are also reveal that the final work is sometimes marginal compared to the experience itself. An individual and radical performance that only few can share, only few can portray» (Caputo in Fakso 2010, p. 83).

Nel libro *Heavy Metal* che raccoglie le fotografie di Fakso emergono con forza le forme gestuali che caratterizzano questa pratica e la sequenzialità delle fotografie mostra i vari momenti che caratterizzano il writing: la violazione delle regole, le discese nei tunnel, le arrampicate, il ritrovo del gruppo, la scelta del supporto, l'atto di lasciare la propria tag nei vagoni dei treni (fig. 6-7). Protagonista assoluto il corpo, ripreso ora per intero ora inquadrato nelle sue parti (un piede, una mano). Il corpo del writer è sempre in movimento e l'atto della scrittura emerge in tutta la sua forza performativa. Le fotografie mostrano questi corpi nel loro lavoro di continuo adattamento alle condizioni che la situazione

impone. Anche il corpo del fotografo è direttamente coinvolto in questa gara di velocità e il suo punto di vista coincide con quello dei soggetti che sta fotografando. L'*isotopia* del rischio e della velocità emerge con tutta la sua forza anche nelle scelte plastiche che ci restituiscono immagini spesso imperfette e non sempre messe a fuoco¹¹. Il racconto fotografico mette in scena una tensione che rivela tutte le fasi che portano al gesto della scrittura laddove il prodotto di questa stessa scrittura passa in secondo piano. Ma cos'è il gesto? Seguendo Barthes si può affermare che è «il supplemento di un atto. L'atto è transitivo, vuole solo suscitare un oggetto, un risultato; il gesto è la somma indeterminata e inesauribile delle ragioni, delle pulsioni, dell'inoperosità che circondano l'atto di un'*atmosfera*» (Barthes 1982, p. 160).



Fig. 6 Alex Fakso, 2006.

Fig. 7 Alex Fakso, 2006.

Accanto ai libri fotografici e alle fanzine cartacee sul finire degli anni Ottanta si diffonde anche il video magazine, una sorta di rivista video articolata in numeri in cui si succedevano interviste, sequenze fotografiche e scene di writer in azione accompagnate da musica rap¹². Allo stesso tempo oggetti di culto di grande interesse sono anche i documentari *Wild Style* e *Style Wars!* che ricostruivano da vicino il mondo del writing¹³.

¹¹ Si costruisce un effetto di realtà. Per le definizioni si rimanda al saggio di Barthes (1968) e a Pezzini (2007, pp. 166 – 170). Per una discussione in ambito fotografico si rimanda a Floch (1986).

¹² La dimensione musicale legata alla cultura hip hop è un altro degli elementi che caratterizza il discorso delle fanzine. Per una ricostruzione sulla relazione con l'Hip hop si rimanda al catalogo pubblicato in occasione della mostra *Hip Hop du Bronx aux Rues Arabes* allestita a Parigi nel 2015 presso l'Institut du Monde Arabe.

¹³ Anche in Italia agli inizi degli anni novanta escono i primi documentari, spesso amatoriali, sul mondo del writing. Tra questi si ricordano: *Nero Inferno*, *Mission Impossible*, *Dirty Hands*.

Con l'avvento di internet cambiano i modi di diffusione delle immagini e alle fanzine si vanno sostituendo i blog e i siti internet specializzati,¹⁴ oggetti testuali fondamentali per cogliere da vicino il fenomeno:

«Books like *Subway art*, magazine likes *On the go*, and website such as *Art Crime* are framed as part of the subculturale sphere of graffiti production, and it is assumed that their role goes well beyond that of simply documenting and disseminating graffiti. It is considered as a cultural practice in its own right. Instead of terms such as documenting and archiving, collecting what often, implicitly or explicitly, is described as an already existing object, I would suggest that the term *chronicling* is more accurate because it emphasizes that it is an active practice involving a number of technologies combined with complex narratological, typological and discursive structures» (Kimvall 2014, p.39).

4.1.4 Costruzione del sé pubblico

Accanto alla fotografia dell'opera va presa in considerazione anche il modo in cui gli artisti si presentano costruendo la propria immagine pubblica.

Fotografie, video e interviste diventano strumenti di lettura per provare ad approfondire strategie che stanno alla base della costruzione della rappresentazione dello street artist contemporaneo. Un'artista come Banksy ha basato tutta la propria carriera sul non mostrarsi proteggendo costantemente il segreto della sua identità e generando attorno a sé leggende e fughe di false notizie. Pur rilasciando dichiarazioni e interviste non si è mai mostrato pubblicamente e il segreto del suo successo è dato anche da questa strategia che non è mai venuta meno. In alcune scene del suo film *Exit through the shop* Banksy compare ma il suo viso è completamente oscurato e anche la sua voce modificata (fig. 8). Al di là delle congetture e delle supposizioni sulla sua presunta identità, la scelta di non voler essere visto è risultata vincente e ha permesso a Banksy di affermarsi come un vero e proprio eroe mascherato sfuggente ma costantemente presente non solo in strada, attraverso i suoi stencil, ma soprattutto nell'arena mediatica. Banksy parla di sé e del proprio lavoro attraverso video, post sul suo sito, fotografie. Si costruisce una vera e propria macchina comunicativa in cui il *non*

¹⁴ Il primo sito che raccoglie le fotografie di graffiti è *Art Crime*.

voler essere visto viene assunto come elemento di costruzione del sé pubblico e in quanto tale costantemente ostentato e rimarcato nel discorso mediatico¹⁵. Per alcuni street artist la volontà di non essere visti rientra all'interno di una tutela legata al fatto che molte delle azioni portate a termine sono illegali. Tuttavia spesso gli artisti si mascherano dietro quest'idea e il non farsi vedere rientra più all'interno di una costruzione del personaggio che come reale esigenza pratica. Le strategie variano: ci sono street artist che si fanno fotografare di schiena o altri che censurano parti del proprio viso (fig. 9) A queste strategie di mascheramento si oppongono quelle di svelamento: ci sono street artist, che operando quasi ed esclusivamente all'interno di una dimensione legale, vogliono essere visti: è il caso ad esempio di JR (cfr. cap 4) che si caratterizza come un qualsiasi personaggio pubblico sempre in scena.



Fig. 8 Banksy



Fig. 9 Nemo's,

¹⁵ Dal Lago e Giordano (2008) sottolineano come Banksy si colloca in una dimensione ambigua in cui l'anonimato diventa condizione del riconoscimento.

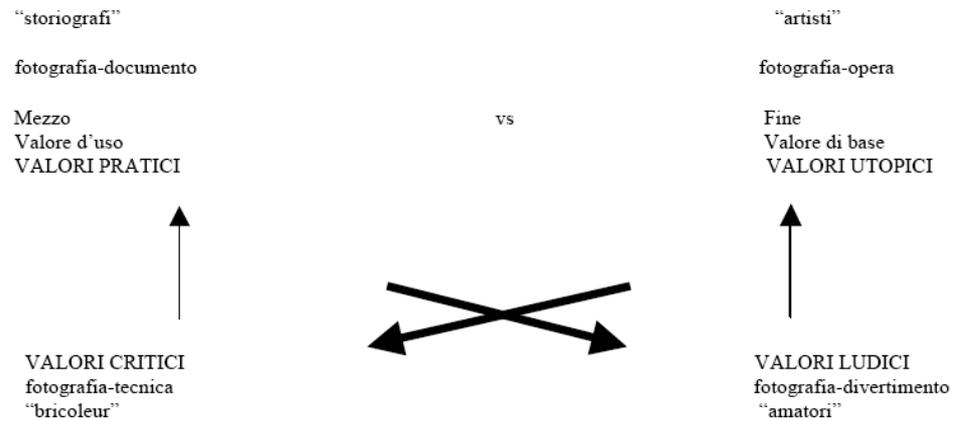
4.1.5 La fotografia di street art

La fotografia di street art oggi si diffonde all'interno di riviste specializzate e non, viene esposta nelle gallerie ma soprattutto circola in maniera insistente sui blog, sui social network (Facebook, Twitter, Instagram) e su piattaforme di condivisione di immagini come Flickr e Pinterest. La contestualizzazione delle foto in dispositivi testuali diversi chiama in causa allora differenti valori riposizionando costantemente il ruolo dell'immagine fotografica.

L'idea della documentazione caratterizza i principali siti legati all'arte urbana: esperienze internazionali come *Brooklyn street art*, *Wooster Collective* o italiane come *Il gorgo* tendono a documentare costantemente il lavoro degli street artist privilegiando la rappresentazione delle opere e dando risalto ai dettagli dei lavori. Questi siti funzionano effettivamente come vetrine, attivano l'opera e ne permettono la circolazione rivolgendosi spesso alla comunità degli street artist o in genere agli appassionati. Allo stesso tempo su piattaforme come Flickr sono presenti diversi album appartenenti a fotografi professionisti che documentano la scena di una città, con un lavoro di aggiornamento costante¹⁶. Strumenti importanti sono poi i social network utilizzati sia dagli artisti che dagli utenti i quali condividono spesso foto amatoriali e ludiche. Il lavoro di Floch risulta utile per chiarire meglio alcuni aspetti relativi ai differenti usi della foto di street art. Il semiologo francese distingue, a partire dalla categoria semantica mezzo/fine, una fotografia investita di valori pratici (intesa dunque come documento, prova, testimonianza, ricordo) da una investita di valori utopici (fotografia come opera). Proiettando tale categoria nel quadrato semiotico si riconoscono quattro posizioni interdefinite, vale a dire quattro concezioni della fotografia. A partire dalla negazione delle prime due categorie emergono altre due concezioni: una fotografia investita di valori ludici, che ne esalta i valori di gratuità e piacere del gesto, spesso fine a se stesso, e una fotografia di valori critici che, negando la fotografia utopica, la valorizza come tecnica. A partire da queste quattro valorizzazioni è possibile

¹⁶ Una delle fotografie più famose è Luna Park

individuare una topografia in grado di distinguere i sostenitori della foto-documento (gli storiografi) da coloro che invece considerano la fotografia come vera e propria opera¹⁷.



La fotografia di street art può esibire il suo carattere di documento o essere considerata come vera e propria opera esposta all'interno delle gallerie e in certi casi venduta. Se nel primo caso la foto diventa un mezzo di testimonianza, nel secondo caso la foto diventa il fine verso cui si tende. L'interesse da parte del mercato dell'arte verso la street art ha alimentato la vendita di opere degli artisti e anche la fotografia è spesso uno degli oggetti esposti e venduti all'interno delle gallerie. Artisti come Slinkachu o Isac Coordal lavorano con le installazioni urbane nelle quali l'ingrandimento fotografico costruisce l'opera stessa (fig. 10).



Fig. 10 Foto esposte di Isaac Cordal

¹⁷ Il lavoro di Floch nasce in relazione al lavoro di Bourdieu (1965) dedicato agli usi e alle funzioni sociali della pratica fotografica.

Allo stesso tempo la fotografia di street art può esibire il suo carattere tecnico attraverso la messa a fuoco dei dettagli spesso utili per approfondire le tecniche e i modi di realizzazione o essere semplicemente amatoriale, scattata da fruitori e passanti con lo scopo di essere poi diffusa nelle diverse piattaforme di condivisione on-line. In certi casi sono gli stessi fruitori a interagire con l'opera e a costruire forme di relazione ludica con i graffiti e rendendoli vere e proprie mete da raggiungere e da fotografare (fig.11). Molti interventi di street art acquistano tale notorietà da divenire teatro di flussi turistici alla stregua dei monumenti.



Fig. 11 Interazioni con le opere di Banksy

In generale i social network e le piattaforme di condivisione delle immagini sono strumenti utili anche per vedere come le opere si modificano nel tempo: attraverso il ricorso a precisi hashtag è possibile individuare di una stessa opera più fotografie, scattate nel corso del tempo dai diversi utenti e verificare come questa si è modificata. Un social network come Instagram viene molto utilizzato anche dagli stessi street artist che non solo condividono le immagini dei propri lavori ma danno vita a veri e propri diari di viaggio in cui attraverso foto e brevi testi rendono conto dei loro spostamenti e mostrano in tempo reale le fasi di produzione delle opere. Su Instagram inoltre gli artisti interagiscono spesso con gli stessi utenti commentando le foto o dando indicazioni su come trovare altri lavori in precise zone della città¹⁸. Il successo si misura sempre di più sul web che in strada. Analizzando la relazione tra la street art e il mondo del web Waclawek individua limiti e punti di forza nella diffusione delle immagini nella rete e scrive:

¹⁸ Mi è capitato di aver fotografato e condiviso un intervento di Moyoshi su Instagram. Nel giro di qualche ora un commento dello stesso Moyoshi mi avvisa di aver dipinto altri 6 cabine e di averne in programma altre due.

«On the one hand, the use of the internet promotes a sense of inclusion through distribution, which for artists means invitations to participate in projects and exhibition and a much wider audience base. On the other, while the work can be accessed by a greater number of people, by virtue of the medium, it also distances the viewer from it. By mediating a personal engagement with the work, the internet dilutes the viewing experience» (Waclawek 2011, p. 179).

Questo tipo di visione non sembra rendere conto dei differenti modi con cui si costruisce la relazione tra street art e web. Da un lato oggi si va verso prodotti medialità sempre più complessi, come si evidenzierà con il caso di Google, dall'altro alcuni artisti nel dare vita ai loro progetti prevedono differenti tipi di esperienze e sfruttano i processi di convergenza che caratterizzano quello che è stato definito come contesto postmediale¹⁹. Le immagini di street art non solo vengono diffuse ma allo stesso tempo sono “animate”, si pensi alla diffusione delle GIF animate o ancora ai video realizzati da Blu in *stop motion*. Inoltre accanto alla fotografia un ruolo centrale svolge una piattaforma come Youtube dove vengono diffusi i video, amatoriali o professionali, degli stessi artisti e dove si costruiscono ulteriori narrazioni che vogliono raggiungere il massimo livello di *spreadability*²⁰. Non si tratta allora di considerare la ricezione dell'opera negli spazi urbani e quella rimediata come due forme che stanno in opposizione, per cui la prima è più veritiera della seconda, ma di riuscire a cogliere le differenti configurazioni testuali ed esperienziali che si producono. Gli street artist hanno colto insomma con grande perspicacia le possibilità offerte dai media digitali e considerano dunque il web come un'estensione dello spazio urbano, uno dei principali luoghi di fruizione della street art.

4.1.6 Locative media

All'insieme d'immagini diffuse all'interno delle diverse piattaforme di condivisione si aggiungono anche i *locative media*: mappe che permettono l'individuazione e la localizzazione dei pezzi di street art in differenti località del

¹⁹ Si veda a questo proposito Krauss (2005); Casetti (2011); Eugeni (2015).

²⁰ Cfr. Jenkins (2013).

mondo.

In città come Berlino, Londra, Roma sono state sviluppate *locative apps* che consentono di riconoscere il posizionamento degli utenti e costruire veri e propri tour e percorsi alla ricerca dei muri dipinti. Al contempo queste applicazioni consentono di avere informazioni tecniche sui differenti interventi urbani, schede dettagliate sugli artisti e fotografie ad alta definizione. Il rischio è chiaramente quello di vedere solo ciò che viene presentato, dato che su tali piattaforme trovano spesso spazio gli interventi “ufficiali”, realizzati all’interno di progetti commissionati. Tuttavia come si è già detto, analizzando la localizzazione delle opere di street art a Parigi, l’imprevedibilità può sempre intervenire e lungo la traiettoria che porta all’opera segnalata sulla mappa nuovi segni effimeri possono presentarsi agli occhi dell’osservatore. Allo stesso tempo queste applicazioni possono essere utilizzate anche come una sorta di guida. Può accadere che il passante non vada affatto alla ricerca di nessuna opera ma si trovi per caso di fronte a un muro dipinto e voglia saperne di più: in quel caso l’applicazione può essere utile per dotare il fruitore di un *sapere* e permettergli di conoscere tutte le informazioni necessarie alla comprensione. Alcune mappe si caratterizzano per la loro logica partecipativa e si basano sulla condivisione di contenuti da parte degli utenti che possono aggiungere foto e localizzazioni di nuovi pezzi. Ciò che si può fornire è sempre un’istantanea provvisoria dal momento che si tratta di un’arte effimera e non sempre ciò che è mappato può durare a lungo. Condizioni atmosferiche, cancellazione, sovrapposizioni, possono intervenire costantemente e modificare un’opera. Queste applicazioni possono allora caratterizzarsi anche come veri e propri archivi digitali urbani in grado di mostrare i differenti usi dei supporti e le immagini che vi sono state impresse nel corso del tempo. Alle mappe legate alle città si aggiungono inoltre quelle che prendono in considerazione il lavoro di un singolo artista, come l’applicazione *Banksy Tour*, realizzata mappando le opere dell’artista realizzate a Bristol e a Londra.

4.1.7 Google Street art project

La digitalizzazione e la diffusione degli interventi di street art è stata presa in carico anche da Google che ha dato avvio al progetto *Google street art project*, una piattaforma che tenta di portare sul web, con immagini ad alta definizione, il patrimonio

visuale urbano.

Il motore di ricerca ha lanciato nel 2011 il progetto *Google Art Project* mettendo on-line il patrimonio artistico internazionale attraverso percorsi di navigazione all'interno dei musei più importanti del mondo. Ad essere rimediata non è dunque semplicemente un'opera ma anche lo spazio stesso del museo²¹. Il motore di ricerca tende a valorizzare l'esperienza stessa della fruizione all'interno degli spazi museali dato che «le opere, d'altra parte, sviluppano una significazione particolare a partire dalla rete in cui si vengono a trovare, spesso messa in luce dal percorso dell'allestimento» (Pezzini 2013, p.40). La sequenza delle opere all'interno dello spazio museale è un vero e proprio ingranaggio intertestuale che funge da *supercornice* (Stoichita 1993) o, per riprendere Thürlemann, da *iperimmagine*, termine attraverso il quale si designa la disposizione e la sequenzialità di un insieme di immagini all'interno di uno specifico contesto.

Le tecnologie impiegate all'interno di Google Art Project sono la *street view* che permette allo spettatore di muoversi negli spazi virtuali e la possibilità di zoomare le opere in modo da ingrandire i dettagli. A questo proposito Polacci (2015), utilizzando la categoria di *Visitatore Modello* (Violi 2014), nota come Google Art si rivolga, attraverso queste due modalità di visione, a due possibili visitatori: un visitatore generico e l'esperto d'arte che ricorre all'ingrandimento e all'analisi del dettaglio²². Nonostante la presenza di tecnologie avanzate tuttavia, come nota Polacci, gli strumenti messi in campo da Google Art difficilmente offrono un reale accesso al sapere e spesso si riducono a una vera e propria ideologia di democratizzazione dell'arte.

Google ha esteso la sua attenzione anche alla street art con il *Google Street art project*, vero e proprio contenitore strutturato in diverse sezioni dove la street art si può fruire attraverso una mappa che segnala alcune opere in diverse parti del mondo, fotografie ad alta definizione dove l'utente può giocare con la logica del dettaglio, video interviste che approfondiscono le produzioni di alcuni artisti, gif animate, esposizioni on-line e ancora visite guidate con commenti audio. Google Street art project seleziona, mette in cornice, costruisce percorsi tematici, acquisisce la funzione di *curatore* e se la volontà è quella di trasferire il patrimonio della strada al web, il rischio chiaramente è

²¹ A questo proposito Cfr. Pezzini (2013); Polacci (2015)

²² Sul visitatore modello si rimanda al capitolo precedente

quello di mostrare solo una piccola parte rispetto a ciò che le strade di tutto il mondo offrono. Google Street art rivolge la sua attenzione a tutti quei progetti di street art nati attraverso festival, iniziative pubbliche o private e presenta principalmente percorsi in cui a dominare sono le pitture murali. La prima sezione del sito comprende gli audio tours: qui gli interventi sono fruibili nel loro spazio di realizzazione e attraverso la tecnologia *street view* è possibile muoversi nello spazio e cogliere l'opera a partire da diversi punti di osservazione. Gli audio tour forniscono una descrizione del progetto a cui le opere sono collegate e si soffermano sullo stile e sull'artista. Le *street view* di Google offrono dei *sightseeing* e valorizzano la visione dello *streetscape* a partire da diverse angolature (fig. 12). Si costruisce dunque una stretta relazione con lo spazio d'intervento ma non sufficiente da permettere una conoscenza approfondita del contesto d'intervento. Nella seconda sezione sono presenti delle vere e proprie mostre: il motore di ricerca, ricorrendo anche all'ausilio di altri soggetti (gallerie, musei), costruisce dei percorsi tematici o storici legati ai graffiti e alla street art. Le mostre online hanno dei veri e propri curatori che sono citati nei crediti di ogni esibizione. Google street art project sembra allora funzionare come una reale istituzione museale che delega a dei curatori i differenti percorsi presentati. Se nella prima sezione s'introduce l'idea del movimento e di uno sguardo immersivo che si concretizza nell'osservazione delle opere negli spazi, nel caso delle mostre on-line il modello di visione proposto si articola secondo la logica del *gallery tour* dove sono presentate in sequenza delle fotografie insieme a brevi descrizioni (fig. 13) o ancora si utilizza la tecnologia *street view* per permettere all'osservatore di muoversi all'interno degli spazi.

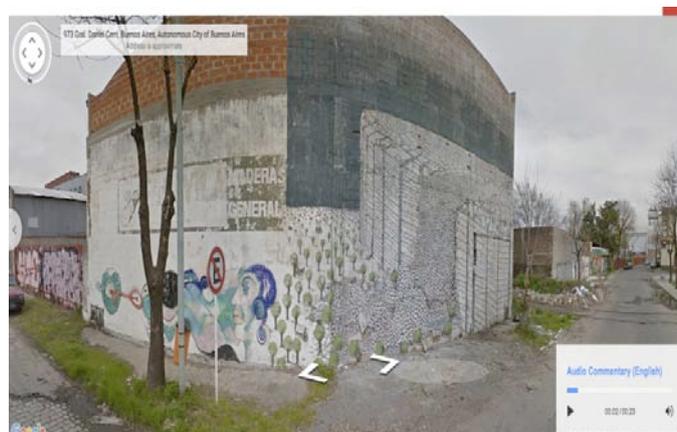


Fig. 12 Google Street art Project.



Fig. 13 Google Street art Project.

La novità che il progetto introduce è quella di mostrare anche la street art all'interno degli spazi espositivi e non semplicemente in quelli urbani (fig. 14). Inoltre alcune gallery sono dedicate alle fotografie d'autore, è il caso della mostra *Moving Murals: Henry Chalfant & Martha Cooper's All City Graffiti Archive* dove vengono rimediate, all'interno di uno spazio espositivo, le foto che hanno fatto la storia del writing (fig. 15).



Fig. 14 Google Street art Project.



Fig. 15 Google Street art Project.

Nel tentativo di costruire un progetto globale Google street art project si caratterizza ancora come un tentativo troppo debole per riuscire a rendere conto della molteplicità di voci e di azioni che anima questo movimento. L'aspetto che, ad oggi, si rivela più interessante è quello geografico: sul sito è presente una mappa che è possibile ingrandire per rintracciare i diversi interventi nei vari paesi. L'idea di mostrare le declinazioni che la street art assume in differenti parti del mondo può essere un tentativo utile per studiare somiglianze e differenze sia dal punto di vista stilistico che figurativo e per soffermarsi sugli usi degli spazi. Tuttavia mappando principalmente opere e progetti commissionati e affidandosi a curatori di festival e alle istituzioni, che tendono ad appiattire il discorso della street art facendone un linguaggio sempre più globale e meno locale, il progetto di Google corre il rischio di non riuscire a cogliere le specificità ma di costruire un grande album fotografico parziale. Si prenda il caso della Tunisia, ad esempio, dove nel periodo delle rivoluzioni arabe graffiti e street art hanno avuto un ruolo importante²³. Su Google street art Project non c'è traccia di tutto questo ma sono solo visibili gli interventi decorativi promossi dalla Galleria Itinerrance (la

²³ Sulla street art in Tunisia cfr. il libro di Lacquaniti (2015)

stessa che ha dato avvio al progetto “Tour Paris 13” e “Street art 13” analizzato nel capitolo 2) e realizzati principalmente da artisti internazionali e non locali.

4.1.8 Percorsi interattivi negli spazi urbani: Google Night Walk

Con una logica diversa nasce invece la *Google night walk*. Il progetto, attraverso la convocazione di strategie visive e mediatiche differenti, costruisce un percorso notturno interattivo all’interno di Cours Julien, una zona di Marsiglia densa di street art²⁴. Il quartiere è ricco di negozi di design, boutique di moda, supermercati biologici, librerie indipendenti, piccole gallerie d’arte e oggi si caratterizza come il centro nevralgico della creatività e della socialità cittadina. Cours Julien è un vero e proprio “luogo delle immagini” e le sue strade offrono una collezione visiva effimera in costante cambiamento. Discorso dell’arte e discorso della città si intrecciano e, proprio a partire dalla street art, è possibile comprendere alcuni aspetti che riguardano la vita di una città, di un quartiere, il modo di utilizzarla e di viverla.

L’immagine, o meglio l’identità visiva di Cours Julien è legata proprio all’immensa galleria di immagini che la caratterizzano: dalle scritte sovrapposte, agli stencil che si susseguono sulle porte, ai muri colorati, fino ad arrivare alle saracinesche dei negozi (fig. 16).



Fig. 16 Cours Julien, Marsiglia.

²⁴ <https://nightwalk.withgoogle.com/>

4.1.8.1 Esplorazioni e passeggiate notturne

Occorre partire dal presupposto che:

«carte, mappe, piante, raffigurazioni, riproposizione figurative, ma anche descrizioni verbali della città – a qualsiasi scopo comunicativo o pratico esse vengano realizzate – non sono rappresentazioni di un territorio già dato ma una sua interpretazione, anzi, di più, una riarticolazione semiotica che ne offre basiche istruzioni per l'uso» (Marrone 2013, p. 59).

Nella nostra cultura mediatica quelle che chiamiamo “rappresentazioni” agiscono, hanno un peso e provocano azioni e trasformazioni.

Discorsi della città e discorsi sulla città tendono a sovrapporsi e, come suggerisce Marrone, più che di rappresentazione sarebbe meglio parlare di interdiscorsività. Allo stesso modo la street art va presa in esame mettendo costantemente in relazione le osservazioni condotte sugli spazi con i discorsi mediali, le mappe, le fotografie e tutto quel materiale che contribuisce a costruire il fenomeno stesso.

La Google night walk permette, a questo proposito, di intraprendere una riflessione che integri il discorso della città con il discorso della street art. La rappresentazione dello spazio, che viene proposta attraverso la convocazione di media e strategie visive differenti, tende a fornire delle istruzioni di comportamento e di lettura dello spazio effettivo e lo costruisce in quanto testo, ossia caratterizzato da una narratività e discorsività di base.

La passeggiata notturna interattiva rimedia il testo urbano e lo fa attraverso l'ibridazione di linguaggi e tecnologie differenti e costruendo un percorso di natura ipertestuale basato sulla logica dell'immediatezza e dell'ipermediazione. Convergono così google maps e la tecnologia *street view*, video youtube, panoramiche fotografiche in movimento, la ricostruzione del paesaggio sonoro e ancora gli approfondimenti testuali in grado di integrare dati e informazioni contestuali estratti dalla base di dati semantici a disposizione di Google. L'ambiente interattivo riunisce così al suo interno materiali originali e altri provenienti dal web secondo il principio del *mashup*. Siamo in

presenza di un testo *multimediale* o, per riprendere il dizionario di Greimas e Courtés (1979), di un testo *sincretico* che utilizza linguaggi eterogenei in una strategia di comunicazione unitaria. Tutto il percorso è accompagnato dalla voce narrante di Christophe Perruchi, autore della passeggiata e vero e proprio *urban storyteller*, mentre l'ambiente sonoro è stato ricreato da Julie de Muer attraverso diverse sessioni di registrazione dei suoni notturni della città²⁵. Le prime osservazioni vertono sulla strutturazione dell'interfaccia. Essa si caratterizza come unità topologica che permette l'interazione con l'utente. L'ambiente visivo che fa da sfondo è quello di google *street view*, sviluppato a partire da immagini fotografiche a 360 gradi che possono essere navigate cliccando sulle frecce in corrispondenza dei percorsi accessibili. Le foto scattate a livello del suolo utilizzano una prospettiva in soggettiva. La navigazione varia a seconda del dispositivo utilizzato²⁶ (fig. 17).

La passeggiata è organizzata per tappe, e ogni freccia permette lo spostamento sequenziale all'interno quartiere. Oltre alle fotografie a 360 gradi è disponibile la Google *maps* che può essere aperta in qualsiasi momento.

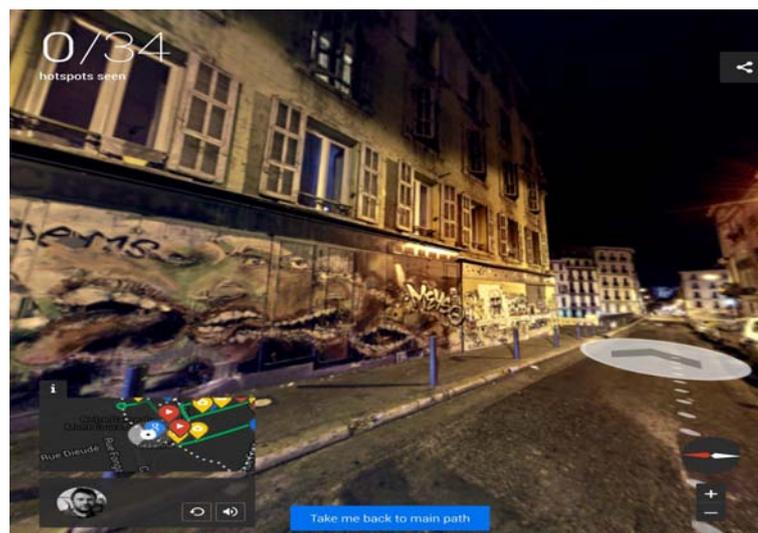


Fig. 17 Google Night Walk

²⁵ A questo proposito sono state effettuate delle registrazioni binaurali, un metodo di registrazione del suono che ha il fine di ottimizzare la registrazione per il suo ascolto in cuffia, riproducendo il più fedelmente possibile le percezioni acustiche di un ascoltatore situato nell'ambiente originario di ripresa dell'evento sonoro, mantenendone le caratteristiche direzionali a 360° sferici.

²⁶ Con il pc l'utente utilizza il mouse e le frecce della tastiera, con il tablet si muoverà attraverso la tecnologia touch, con lo smartphone invece basterà semplicemente ruotarlo per "spostarsi" virtualmente all'interno del quartiere.

La mappa segna i limiti di Cours Julien attraverso un tracciato che delimita i confini del quartiere e lo costruisce come oggetto di senso. All'interno del tracciato l'enunciatore stabilisce un secondo livello di chiusura testuale e traccia in verde il percorso guidato che sarà accompagnato da una voce narrante. Da un lato c'è il quartiere, dall'altro c'è il percorso all'interno del quartiere. In un gioco d'inscatolamenti progressivi sono poi segnati i *pin* che costruiscono una nuova marcatura all'interno del percorso stesso e una "messa in cornice" di ciò che vale la pena scoprire. Il fruitore inoltre è sollecitato, attraverso questi *hotspots*, a scoprire trentaquattro segreti che vengono indicati da un contatore posizionato in alto. Laddove c'è un percorso guidato la voce narrante sollecita costantemente l'osservatore a guardarsi intorno e a navigare liberamente (fig. 18).

La Google night walk integra al suo interno il discorso della mappa e quello del percorso. Si tratta di due modi contrari di ordinare gli elementi: mentre la prima organizza i luoghi in sistemi, i secondi danno ordine agli elementi presentando i luoghi con una logica sequenziale (Cfr. Bergamin 2011). L'utente può così o muoversi attraverso la mappa e raggiungere a piacimento parti del quartiere o seguire una logica sequenziale.

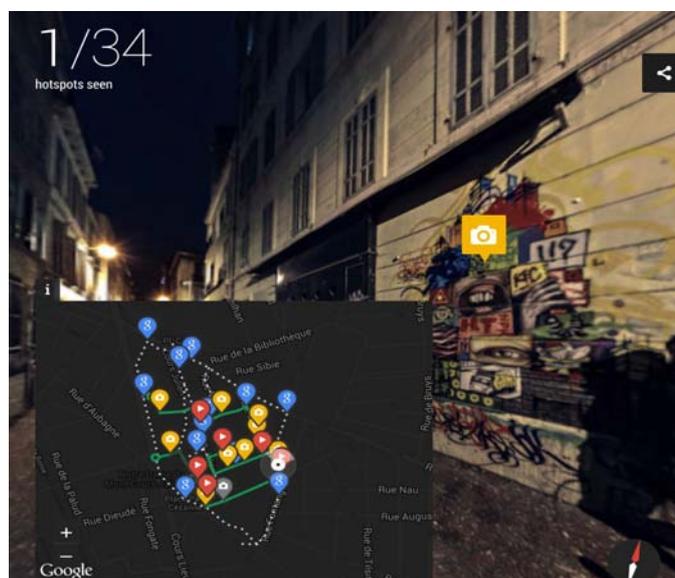


Fig.18 Google Night Walk, Percorso.

Il percorso interattivo sembra così virtualizzare la possibilità di diversi tipi di fruizione. Ciò che si marca durante tutto il percorso è l'idea della scoperta, tanto da poter parlare di *safari urbano*. La città diventa luogo dell'esplorazione e l'organizzazione della passeggiata interattiva è costruita secondo una logica della *discontinuità* fatta di continue soste (soffermarsi ad osservare i muri, cliccare sugli *hotspots* in modo da vedere i video, le *gallery* fotografiche o i rimandi a Wikipedia). Se da un lato gli *hotspots* segnalano la possibilità di approfondire, capire, vedere meglio dall'altro le istruzioni verbali della voce narrante marcano e raddoppiano questa logica. Come in un testo urbano, l'utente può utilizzare il testo virtuale in maniera differente e al contempo privilegiare una logica della *non-continuità*, soffermandosi più del necessario nelle varie tappe, uscendo dal percorso verde e attualizzando le diverse possibilità previste (entrare in un chiesa o in uno spazio pieno di graffiti) e non segnalate né dagli hotspots né dalla voce narrante. Al contrario l'utente può preferire una logica della *continuità* tendendo a sottovalutare le tappe intermedie e valorizzando semplicemente una logica del movimento²⁷.

Se si prende in esame la prima sequenza del percorso è possibile scorgere nei muri adiacenti alle scalinate diversi elementi visivi come stickers, graffiti e tag. Le scritte si caratterizzano come tracce provvisorie che subiscono l'erosione del tempo o vengono costantemente sovrascritte. In alto accanto a una finestra viene segnalato il lavoro dello street artist Mr. P. e cliccando sull'icona, oltre a una descrizione del lavoro, compaiono altre fotografie con alcuni dettagli (fig. 19). Le gallery fotografiche permettono di poter vedere meglio e passare dalla bassa all'alta definizione. Al contempo il fruitore ha la possibilità di approfondire la produzione dell'artista cercando su Google altre immagini. Google durante tutto il percorso marca così continuamente la sua presenza e, ai dati ed alle informazioni messe insieme per costruire il percorso, si sommano rimandi costanti all'immensa base di dati estraibili dal motore di ricerca. La Google night walk mostra al fruitore, ad intervalli, l'immensa produzione che Cours Julien contiene dando rilievo sia ad artisti di fama internazionale come C215 o Jef Aerosol sia ad artisti locali.

²⁷Sulla valorizzazione della *continuità* o della *discontinuità* negli spostamenti cfr. l'analisi sulla metropolitana di Parigi di J.M. FLOCH (1990). Il semiologo francese elabora una tipologia comportamentale dei viaggiatori che è stata successivamente impiegata anche nelle analisi relative agli spazi urbani e ai musei.

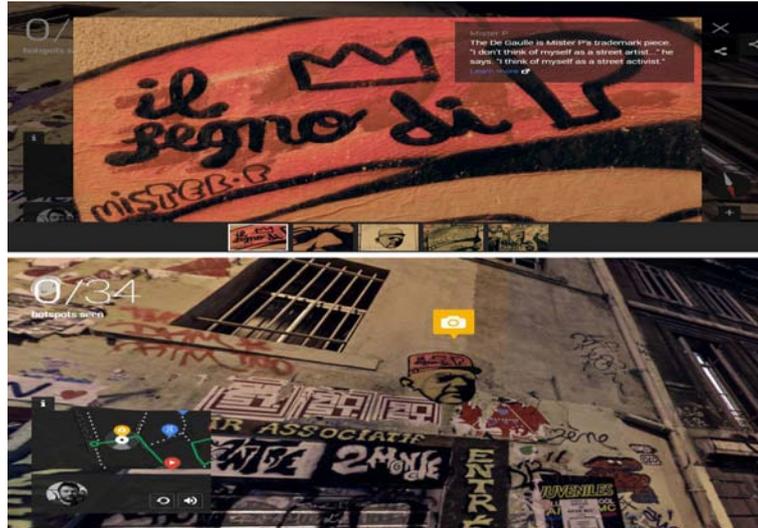


Fig.19 Google Night Walk (Ingrandimenti)

4.1.8.2 Street art: istruzioni per l'uso

Prestando attenzione al racconto della voce narrante diviene chiaro che il testo rappresenta un'occasione per riflettere su tutta una serie di temi centrali all'interno del discorso della street art. All'interno del quartiere disegni a spruzzo, tag, stencil e poster spesso si sovrappongono tra di loro e la sensazione è quella di attraversare un vero e proprio "quartiere opera" dove appare difficile tracciare dei confini tra un intervento e l'altro. La passeggiata allora fornisce brevi istruzioni per l'uso non esaustive ma utili ad orientare il fruitore. Sono dunque presenti diversi livelli di lettura. La storia del quartiere e la sua relazione con la street art può dunque essere fruibile a più stadi, dal semplice curioso all'osservatore competente. È Greimas che ci ricorda come possiamo moltiplicare il numero delle possibili letture della città:

«ad esempio, possiamo opporre, secondo la categoria *esterno vs interno*, la lettura dell'utente cittadino e quella del suo ospite di passaggio, possiamo distinguere una lettura particolare propria alla categoria sociale dei turisti, al limite costruirne una tipologia, e poi ancora esaminare gli atteggiamenti estetici delle "élites": architetti e interpreti delle loro mire estetiche» (Greimas 1976, p. 151).

Se da un lato c'è dunque il discorso della street art, fatto di enunciazioni collettive, dall'altro la Google night walk seleziona alcuni elementi e li presenta al fruitore operando dunque una scelta. L'idea su cui si basa la Google night walk è quella di porre l'attenzione sul contesto in cui le opere sono collocate, allo stesso modo del Google Art Project dove si "rimedia" l'esperienza museale dando all'utente (con tutti i limiti) la possibilità di visitare virtualmente i musei e non semplicemente le opere digitalizzate.

In strada la localizzazione diventa fondamentale e molto spesso appare utile soffermarsi non tanto sulla singola opera ma sull'insieme di queste in un determinato quartiere o zona di una città. Lo spazio urbano è esso stesso il nostro testo e non è semplicemente un "con-testo". Opere e spazi dialogano e costruiscono contestualmente il discorso della street art. Ad una riflessione relativa all'opera o alle sue caratteristiche plastiche va affiancata una lettura che tenga in considerazione la superficie d'iscrizione, la localizzazione e le strategie usate dagli artisti per permettere all'opera di funzionare, ciò che ricorrendo a Goodman (1984) possiamo dunque definire implementazione. Google night walk è uno dei primi esperimenti che riesce a mettere insieme discorso della città e discorso della street art valorizzando l'implementazione degli interventi e i sistemi di relazione fra questi. Un ulteriore aspetto su cui vale la pena soffermarsi è il racconto orale dell'accompagnatore. Mettendo insieme le diverse affermazioni emerge una piccola teoria della street art o meglio delle istruzioni per conoscere da vicino questa pratica. Il racconto proposto dalla voce narrante riflette sulla dimensione effimera delle opere: «Cours Julien è in continua trasformazione e cambiamento, domani questi graffiti che vi mostrerò saranno scomparsi e altri potrebbero trovare spazio»; sull'impossibilità della cancellazione: «chilometri di muri sono stati ridipinti, ore e ore a ridipingere facciate e i graffiti riappaiono come fantasmi. Non c'è modo di cancellarli ritornano sempre in un movimento senza fine»; sulle sovrapposizioni e sulla costituzione di opere collettive: «si è iniziato da un viso femminile, la notte seguente un nuovo pezzo, e dopo un altro, un altro ancora. Era come se ci fosse un concorso da cui la gelosia per le facciate rimaste vergini».²⁸

Cruciale è poi l'interesse per il ruolo della fotografia, intesa in questo caso come documentazione e la voce narrante a questo proposito dice: «da sei anni colleziono foto

²⁸ Sono stati tradotti alcuni interventi della voce narrante

dei graffiti come un album di figurine dei calciatori che però non sarà mai completa». Infine si articola una distinzione tra opere intatte e opere riscritte: «c'è qualche volta un'alchimia particolare per cui certe opere rimangono intatte».

Una delle osservazioni che merita maggiore attenzione è quella che riguarda le strategie e la competenza dell'osservatore. La voce narrante spiega che a Cours Julien le opere spesso si nascondono, si mimetizzano e la competenza dell'osservatore diventa fondamentale. Se c'è dunque un osservatore che vuole vedere, al contempo ci sono opere che si manifestano o si nascondono nello spazio. Attraverso ingrandimenti, operazioni di mimetismo o ancora rimpicciolimenti gli artisti creano una vera e propria antologia spaziale di operazioni retoriche usando gli ambienti e i supporti in tutta la loro complessità e lavorando sui regimi di visibilità. La passeggiata fornisce al fruitore delle indicazioni suggerendogli, ad esempio, di sostare su una posizione in modo da poter vedere meglio un intervento. Tuttavia non si propone come un testo esaustivo, anzi proprio in relazione alla street art fornisce un'istantanea che è a suo modo provvisoria.

La Google night walk racconta anche la vita del quartiere attraverso i suoi protagonisti e mostra i luoghi e punti di ritrovo della socialità notturna. Si gioca, ad esempio, con la logica della vetrina e con il passaggio dall'esterno all'interno e in un punto della passeggiata è possibile vedere sullo sfondo il locale e contemporaneamente attivare un video che mostra illusoriamente ciò che sta accadendo all'interno (fig. 20).



Fig. 20 Google Night Walk (interno/esterno).

Ogni atto di *debrayage* attiva testi diversi, (video, panorami, fotografie), moltiplicando l'ambiente mediale e al contempo introduce nuove isotopie utili per la

lettura del quartiere. Laddove il percorso è presentato dalla voce narrante, che svela anche alcune curiosità sul quartiere, sono presenti nel testo una pluralità di attori a cui si delega la parola con degli atti di *debrayage* a cui seguono dei successivi *embrayage*. Attraverso i video intervengono così gli abitanti del quartiere che raccontano la loro storia e il loro rapporto con Marsiglia, cuochi in procinto di preparare piatti tipici o ancora sono presenti approfondimenti sugli scrittori che hanno ambientato i loro romanzi nella città. Il percorso diventa così anche gastronomico, letterario e più strettamente “turistico”.

Passando dalla street art alla vita del quartiere, dai suoni ai suoi abitanti, dalle pareti alle viste panoramiche, l’esperienza della street art viene inquadrata all’interno di una rete complessa nella quale si parla anche di socialità, stili di vita e forme d’uso degli spazi. L’uso di diverse forme medialità e la loro progressiva integrazione all’interno di un testo sincretico e interattivo costruisce un discorso che tende a leggere il fenomeno all’interno di una rete di relazioni complesse: la passeggiata notturna parla contemporaneamente della street art e del quartiere, rafforzando la relazione inscindibile con la localizzazione. Nella Google night walk lo spazio urbano è considerato come esperienza non solo sequenziale ma anche reticolare, ricca di svolte, imprevisti e sorprese. Camminare diventa allora una vera e propria pratica estetica e ludica e ciò che si sollecita è proprio quest’attenzione alla relazione che lega la street art al movimento, alla scoperta e alle esplorazioni urbane.

Chiaramente la Google night walk può solo evidenziare alcuni aspetti. Essa si pone come condizione di possibilità di un’esplorazione che, con tutti i suoi limiti, tenta ad ogni modo di costruire un discorso sulla street art che tenga in considerazione non tanto il singolo intervento ma la relazione tra essi dando valore alla cornice in cui sono inseriti.

4.1 Progetti intermediali

Una narrazione avviata da un medium può essere continuata da un altro e reinterpretata da un altro ancora e dare vita a molteplici testi integrati all’interno di una trama narrativa complessa. Ci sono progetti di street art che partono dai muri delle strade e si espandono all’interno di cataloghi cartacei e multimediali, in video,

documentari e cortometraggi. A questo proposito il lavoro dell'artista francese JR offre molti spunti d'analisi e si inserisce all'interno di una riflessione legata all'intermedialità, alla possibilità di migrazione dell'immagine e all'espandersi della narrazione in differenti contesti mediali. In questo capitolo verrà ampliata la riflessione attraverso l'analisi di alcuni progetti che consentono di leggere il fenomeno della street art come un oggetto in cui le produzioni mediali hanno un ruolo fondamentale e fanno esse stesse parte dell'azione artistica. Come scrive Zucconi: «In un'epoca di rimediazioni, l'oggetto estetico chiede di essere ripensato, in fase di analisi, come un sistema di nessi intermediali, intertestuali e interdiscorsivi immanenti a comparto cultura» (2013 p.31). La dimensione intermediale ha sempre caratterizzato il lavoro di JR e gli ultimi progetti realizzati aggiungono nuovi spunti di riflessione. Non si tratta semplicemente di prendere in esame i differenti prodotti mediali che costruiscono l'azione artistica ma di soffermarsi sull'uso che l'artista fa dell'immagine fotografica d'archivio. Prima di considerare nel dettaglio uno dei suoi ultimi lavori legato alla relazione tra luoghi, memoria e immagine fotografica occorre ripercorrere brevemente il suo percorso artistico individuando i progetti più importanti e le strategie d'utilizzo dell'immagine fotografica negli spazi urbani.

4.2.1 JR tra street art e fotografia

Collocare la produzione di JR all'interno della corrente della street art appare riduttivo: avvalendosi del mezzo fotografico e della pratica dell'*affichage* le sue azioni rivoluzionano temporaneamente gli spazi urbani e si inseriscono all'interno di contesti territoriali sempre differenti. Nei suoi primi lavori, utilizzando un obiettivo fotografico da 28 millimetri, l'artista realizza dei ritratti fotografici che successivamente stampa in formato gigante e affigge sui muri, nei palazzi, nei ponti, replicando e riadattando il suo progetto a paesi, contesti e persone diverse e costruendo un itinerario fatto di sguardi. JR immortalata la realtà del disagio urbano e la riproduce attraverso gigantografie sui muri delle stesse città che l'hanno generata. La prima fase della sua produzione si caratterizza per la commistione di valori estetici e convinzioni politiche ma soprattutto per un uso radicale della spazialità. I primi lavori vedono protagoniste le periferie parigine: qui il fotografo ritrae e affigge i volti di personaggi più o meno noti nel mondo

underground. Il secondo progetto è *Face2Face*, realizzato sul muro di separazione tra Israele e Palestina nel 2007. I soggetti fotografati sono i volti di israeliani e palestinesi che fanno lo stesso mestiere, ritratti in espressioni buffe. In questa azione JR lavora sul tema del conflitto, dei confini, dell'identità e del dialogo. Alcune delle foto sono poste una accanto all'altra, altre affiancate verticalmente in coppia e in generale esse riescono a ricoprire in altezza quasi tutta la superficie del muro. Molte foto, oltre a ricoprire la barriera, sono state affisse anche a Tel Aviv e Ramallah e successivamente esposte in alcune città europee come Amsterdam, Parigi, Berlino e Ginevra. Le foto di *Face2Face* si concentrano esclusivamente sui volti e sulle espressioni facciali; l'obiettivo è puntato a pochi centimetri dal viso, lasciando da parte qualsiasi altro elemento del corpo. La frontalità adottata nelle foto traduce visivamente la figura retorica dell'apostrofe.

«Lo spettatore vede improvvisamente un volto offrirsi a lui, in un faccia a faccia che stabilisce nuove condizioni di fruizione, che introduce nel rapporto immagine-spettatore una reciprocità visiva. L'immagine, guardata, può diventare a sua volta guardante» (Frontisi-Ducroux 2008, p.188).

L'uso dell'apostrofe sollecita direttamente l'osservatore che viene chiamato in causa dalle fotografie. Lo scambio di sguardi è inoltre intensificato dalle dimensioni della fotografia. La gente fotografata è in posa, guarda in macchina ed è come se interpellasse lo spettatore affermando il proprio "io"²⁹.

I volti di "Face2Face" acquisiscono senso anche in relazione alle passioni che veicolano. Così che il segno visivo non è più inteso come la correlazione fissa fra tratti (significanti) e stati d'animo (significati), ma come un esito provvisorio di correlazione tra processi, cioè tra moti del viso e svolgimenti passionali (cfr. Fabbri, 1995). Le articolazioni espressive che i volti assumono acquisiscono un particolare rilievo in quanto mettono in scena atteggiamenti emozionali che si distinguono tra loro.

Il sorriso ad esempio acquisisce una particolare rilevanza in quanto espressione corporea, maniera di esprimere sulla superficie del corpo uno stato interiore.

²⁹ Il volto di profilo, distaccato dallo spettatore è come la forma grammaticale della terza persona, l'impersonale "egli" o "ella" con la forma verbale concordata e appropriata; mentre al volto rivolto all'esterno viene accreditata un'attenzione, uno sguardo potenzialmente rivolto all'osservatore, e corrisponde al ruolo dell'"io" nel discorso con il suo complementare "tu" (cfr. Shapiro 2002).

I ritratti di “Face2Face” a questo proposito mettono in campo sorrisi beffardi e ironici. Ne è un esempio, il trittico che affianca i visi di tre figure appartenenti alla sfera religiosa (figura 21).



Fig. 21 Jr, Face2Face, Muro di separazione, Betlemme, 2007.

In altre foto invece i protagonisti fanno delle vere e proprie smorfie. «La smorfia è torsione della forma, la deformità (forse originariamente della bocca) che introduce ad una lettura sfigurale del viso e delle passioni» (Fabbri 1995). Se i visi sono carichi di passione, lo stesso effetto patemico può essere generato sui fruitori: i sorrisi beffardi sono infatti quelli che hanno “scatenato maggiormente l’ira” di alcuni palestinesi che hanno rimosso e distrutto le foto mostrando come la street art sia un processo interattivo in cui i contesti sono determinanti³⁰.

L’attenzione per la rappresentazione del volto nel lavoro di JR prosegue anche con il progetto *Women are heroes*. In questa azione, che dura diversi anni, l’artista si sposta nel sud del mondo fotografando i visi delle donne in Kenya, Brasile, Liberia, India, Cambogia e Sierra Leone. Gli stessi paesi in cui JR realizza le foto diventano la cornice per le sue azioni artistiche che si differenziano per modalità, tempi e pratiche ma che hanno come denominatore comune il fatto di rendere protagonista la

³⁰ Lo studio delle passioni e della relazione tra muro, fruitori e street art è stato affrontato nella mia tesi di laurea “Tra Israele e Palestina: riscritture dello spazio” discussa presso l’Università degli Studi di Palermo nel 2009.

popolazione femminile. L'artista utilizza così le periferie del sud nella loro diversità e nella loro complessità come luogo per le sue azioni (fig. 22).

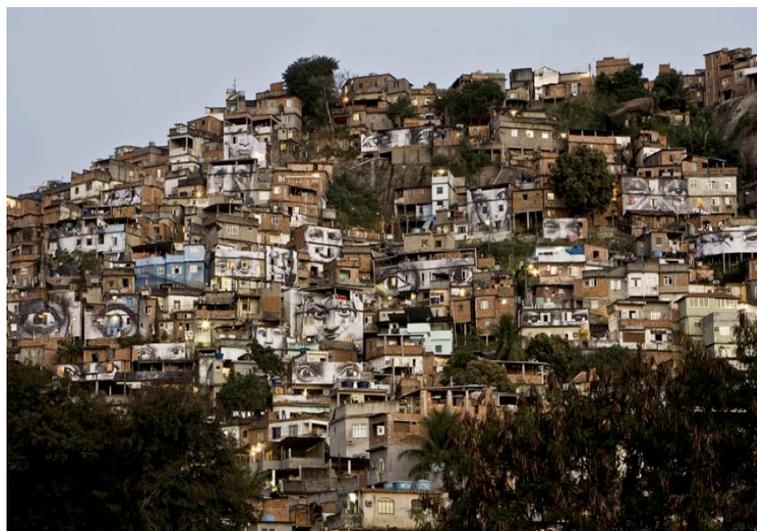


Fig. 22 Jr, *Women are Heroes*, Morro de Providencia, Brasile, 2008.

Le azioni artistiche sono poi narrate anche all'interno di altri media e un ruolo importante assume ad esempio il catalogo o ancora il documentario. Il catalogo di *Women are heroes* raccoglie le fotografie di tutte le donne che hanno partecipato al progetto. Ancora una volta va sottolineata la centralità che assume lo sguardo in questo foto. A questo proposito Shaïri e Fontanille ci ricordano come:

«la fotografia non può sfuggire alla messa in opera di una certa strategia enunciazionale, quella dello sguardo (...). Uno sguardo chiama direttamente in causa l'enunciatario nell'identico modo in cui lo sguardo del fotografo ha catturato l'immagine» (Shaïri e Fontanille, 2001 p. 217).

Durante la realizzazione del progetto, JR non si limita a fotografare le donne ma raccoglie anche le loro storie, costruendo un racconto che si manifesta su diversi livelli. Da un lato abbiamo il racconto creato dalle affissioni, poi c'è quello realizzato all'interno del sito web dell'artista, quello del film e quello del catalogo in cui si ripercorrono tutte le fasi del progetto. Siamo davanti a un'operazione artistica che si articola su più livelli e che tiene conto di diverse tipologie di osservatori. Accanto alle foto delle donne, all'interno del catalogo, JR accosta le loro storie che raccontano

spesso di condizioni difficili, di guerre e di violenza generalizzata, tuttavia le espressioni con cui il fotografo ritrae le donne sembrano contrastare profondamente con questa dimensione. L'euforia, trasmessa dal testo visivo, viene dunque negata dalla disforia del testo scritto. Il progetto *Women are heroes* opera una vera e propria inversione e ribalta i processi di rappresentazione della figura femminile all'interno della comunicazione sociale dando centralità alle singole storie e costruendo una narrazione che si oppone a una retorica della sofferenza. Dare un nome ai volti inoltre vuol dire assumere una posizione critica contro quel tipo di rappresentazioni che pur usando i volti ne annullano la soggettività in favore di una lettura che insiste sull'appartenenza etnica o sull'espressione di una condizione di disagio. Sontag scrive a questo proposito:

«Un ritratto che rifiuta di fare il nome del proprio soggetto diventa complice, sia pure inavvertitamente, di quel culto della celebrità che ha alimentato un'insaziabile fame di fotografie di genere opposto: concedere il nome solo a chi è famoso equivale, infatti, a ridurre tutti gli altri a esempi rappresentativi di un'etnica, di un'occupazione o di una condizione di disagio» (2003, p.77).

Va ricordato che le stesse foto sono state esposte anche all'interno delle città europee: distinguiamo così, da un lato, le azioni artistiche e dall'altro le esposizioni. Il lavoro di JR permette di riflettere anche sulla questione della legalità e dell'illegalità di un intervento di street art. Nel momento in cui le foto, realizzate per il progetto *Women*, trovano spazio all'interno delle città europee assistiamo a quella che potremmo definire come un'istituzionalizzazione dell'opera. L'artista utilizza ancora una volta il tessuto urbano per installare le sue fotografie ma gli vengono messi a disposizione spazi e supporti su cui poter lavorare. I ponti, le facciate degli edifici o ancora i supporti dei cartelloni pubblicitari vengono concessi a JR per portare le foto di *Women* all'interno degli spazi urbani. Parliamo dunque di esposizioni, ma è sempre la città nelle sue diverse articolazioni il luogo naturale per il fare artistico. All'interno della cornice europea l'azione di JR acquista una configurazione differente. L'artista porta con sé tutto il bagaglio delle storie che ha raccolto, prova a riflettere sulla condizione femminile e ottiene il riconoscimento come artista, che espone non solo basandosi sulla forza dell'illegalità ma piuttosto ottiene spazi e supporti dalle istituzioni. Il valore

dell'opera viene dunque riconosciuto e sanzionato positivamente. Il riconoscimento istituzionale ha dato la possibilità a JR di lavorare anche in altri contesti e a questo proposito l'artista è stato invitato anche alla Biennale d'arte dell'Avana e realizza nel 2012 con l'artista José Parlà il progetto *Le rughe della città*. I soggetti fotografati sono gli anziani abitanti dell'Avana. Le foto dei loro visi aderiscono alle pareti dando l'illusione di esservi connaturate e in certi casi si mimetizzano con il supporto e si rendono quasi invisibili (fig. 23 e 24). Utilizzando il *camouflage* Jr e José Parlá, il cui intervento si caratterizza per il gesto calligrafico che circonda o si sovrappone alle fotografie, scelgono dei supporti che permettono il raddoppiamento della ruga che si manifesta non solo sui volti ma anche attraverso pareti. L'uso del mimetismo in certe installazioni contribuisce alla «ricerca dell'invisibilità nell'ambiente» (Migliore 2008, p. 226) e instaura una tensività tra iconicità e astrazione.

Degli anziani abitanti dell'Avana il fruitore scorge in alcuni casi l'intero corpo, in altri il viso, in altri ancora, per sineddoche, soltanto l'occhio. In tutte le foto lo sguardo viene negato, gli occhi sono chiusi, orientati verso il basso o l'alto ed i volti sono ripresi di profilo. Laddove l'uso dell'apostrofe visiva in *Face2Face* sollecitava lo spettatore trascinandolo nel flusso enunciativo, in quest'ultima operazione il non volersi far vedere è raddoppiato dalla scena d'affissione. Dall'ostentazione che caratterizza il primo progetto si passa al pudore e i regimi di visibilità diventano allora determinanti per la costruzione delle narrazioni visive. In *Le rughe della città* JR celebra il quotidiano rendendo questi volti dei testimoni silenziosi della storia del luogo.



Fig. 23 Jr, José Parlá, l'Avana, 2013.



Fig. 24 Jr, l'Avana, 2013.

Da una narrazione fortemente concentrata sul presente, sulla marginalità e sui conflitti come già osservato nelle azioni artistiche *site-specific Face2Face*, *Women are heroes* e *Wrinkles of the city*, JR sposta la sua ricerca verso la dimensione della memoria, facendo interagire il racconto fotografico con quello spaziale. Con il progetto *Unframed* l'artista mette da parte le sue fotografie e fa un lavoro di ricerca delle immagini negli archivi museali e locali o ancora negli album privati dei luoghi in cui si trova ad operare. Le stesse immagini vengono come sempre ingrandite, fino a ricoprire intere facciate, e posizionate in maniera sempre differente in spazi emblematici³¹. Si tratta di un format proposto in contesti diversi che appare importante prendere in esame proprio per analizzare i modi in cui si affida all'immagine il ruolo di testimone e si costruisce al contempo un discorso all'interno dei differenti spazi che ospitano le stesse fotografie. Un progetto come *Unframed* rovista allora nelle potenzialità semiotiche che gli spazi racchiudono cercando di aprire nuove letture in grado di riportare a galla racconti che sembrano essersi inabissati e usurati con il tempo. La memoria per essere divulgata si affida così da un lato a delle foto icone, immagini che sono state emblematiche per importanti eventi storici, dall'altro rovista nell'archivio fotografico privato. A Washington l'artista trasporta sulla superficie di un edificio la fotografia di Ernest Withers scattata a Memphis nel 1968 durante uno sciopero che ha visto circa 1300 operai di colore del settore sanitario con dei cartelli che riportavano la scritta "I am a man", a Marsiglia invece nel quartiere popolare *Belle de Mai* costruisce una galleria pubblica attraverso frammenti fotografici privati (fig. 25 e 26). Le immagini che Jr utilizza sono interrogate non semplicemente per riattivare la memoria di eventi e luoghi ma per innescare meccanismi comparativi utili al rinvenimento di connessioni inedite.

³¹ La prima azione ha avuto luogo a Grottaglie, città dove si è tenuto un importante festival dedicato alle arti urbane. Qui l'artista ha utilizzato una celebre foto che ritrae alcuni lavoratori all'interno del sito in cui è avvenuta la catastrofe di Chernobyl. Ricollocata a Grottaglie la foto diventa un manifesto ambientalista e legalitario che denuncia gli scarichi di materiali tossici nei territori del sud Italia ad opera delle organizzazioni criminali di stampo mafioso. A Vevey in Svizzera Jr ha invece reinterpretato alcune fotografie di Man Ray, Robert Capa, Helene Lewitt, Mario Giacomelli ingrandendole e installandole negli spazi della città.



Fig. 25 Unframed, Marsiglia, 2013.



Fig. 26 Unframed, Marsiglia, 2013.

4.2.2 The ghosts of Ellis Island

La memoria non è un fenomeno che riguarda solamente la temporalità ma ad uno sguardo più attento rivela un rapporto costitutivo e non casuale con la spazialità³².

«non solo gli spazi recano iscritta una memoria del passato, ma la memoria stessa si dà in forme essenzialmente topologiche e spaziali. Spazio e memoria si presentano così interconnessi secondo una direzione di doppia implicazione reciproca (...). Passando a quello ‘spazio vissuto’ di cui parla Ricoeur (2000), spazio antropologico per eccellenza, i paesaggi umani dispiegano veri e propri palinsesti di successive riscritture che recano in sé la memoria degli eventi, dei soggetti, delle storie. Come ha osservato Schlögel, “la storia si svolge non solo nel tempo ma anche nello spazio” da quello quotidiano di un’impronta lasciata su un cuscino alle rovine dei palazzi che attestano antichi splendori lo spazio figurativizza la temporalità» (Violi 2014, p.83).

Interpretare e rileggere la dimensione memoriale è stato uno degli elementi che ha caratterizzato il progetto intermediale “The Ghosts of Ellis Island” che ha preso vita proprio all’interno di alcuni spazi abbandonati dell’isola. Ellis Island a partire dal 1892 è stata un punto di passaggio obbligatorio per gli oltre dodici milioni di migranti che tra fine Ottocento e la prima metà del Novecento hanno tentato di raggiungere gli Stati Uniti. L’isola si caratterizzava come «la zona di passaggio, interna e insieme esterna alla *polis*, inclusa nel “politico” precisamente nella forma escludente dello “stato di eccezione”» (Montani 2008, p.253). Una serie di controlli regolavano l’accesso e i soggetti non idonei venivano mandati indietro, altri prima di ottenere il visto venivano internati e sottoposti a cure mediche specifiche³³.

Una parte di questi spazi oggi è stata trasformata nel museo nazionale della

³² La dimensione memoriale oggi è fortemente tematizzata all’interno di una serie di pratiche culturali e sempre di più sono i luoghi, trasformati in musei, in cui si costruiscono percorsi tesi a ricordare eventi traumatici. Allo stesso tempo molti artisti hanno elaborato il discorso della memoria nelle loro opere. Sul discorso della memoria e sui luoghi della memoria si rimanda a Mazzucchelli 2010; Violi 2014; Pezzini (2011 pp. 65-87). Sulle immagini della memoria nell’audiovisivo e sulla relazione tra cinema e luoghi della memoria si rimanda anche al volume di Cati (2013).

³³ Questi spazi istituiscono una serie di restrizioni e limitazioni delle libertà personali. Si tratta di uno stato di eccezione permanente, una relazione di messa al bando che esclude il soggetto proprio nel momento in cui esso entra a far parte del diritto. Cfr. G. Agamben (1995), pp. 34-35.

migrazione tuttavia rimangono alcuni edifici che dopo l'abbandono, avvenuto nel 1954, sono rimasti allo stato di rovine, luoghi sospesi in grado di rievocare la potenza della memoria se riattivati. Nell'agosto del 2014 JR è stato invitato a lavorare nell'area che fungeva da ospedale. Pareti scrostate e oggetti desueti sono diventati supporti per l'installazione degli ingrandimenti fotografici realizzati dall'artista³⁴.

Per prendere in esame il lavoro di JR si è deciso di lavorare sia sul libro-catalogo dove fotografie, didascalie e tavole illustrate interagiscono che sul cortometraggio scritto da Eric Roth, prodotto da JR e interpretato da Robert De Niro. Ancora una volta si vuole mostrare come la dimensione intermediale sia alla base del lavoro di JR e diventi uno degli aspetti più proficui e interessanti all'interno della street art proprio per la possibilità di dare vita a narrazioni complesse e stratificate che si ibridano e si traducono in linguaggi differenti.

Ad essere installate negli spazi abbandonati di Ellis Island sono le foto dei migranti che hanno attraversato e sostato in quegli spazi e del personale medico a cui era affidato il controllo dello stato di salute di coloro che transitavano. Le foto usate da JR provengono da diversi archivi fotografici e tra queste ci sono anche quelle del sociologo e fotografo Lewis Wickes Hine che tra il 1903 e il 1915 realizzò un progetto di inchiesta e di documentazione fotografica sull'isola³⁵. Lewis Wickes Hine, definito come vero e proprio precursore della fotografia sociale e documentaria, pone al centro del suo lavoro i volti dei migranti e l'insieme delle fisionomie, degli sguardi e dei tipi umani. Il suo lavoro ci restituisce un archivio visuale in grado di mostrarci paure e illusioni dell'esperienza migratoria che ha accomunato gente di ogni nazionalità³⁶. Le

³⁴ Proprio in queste aree abbandonate di Ellis Island il fotografo Stephen Wilkes, che ha collaborato al progetto di JR, a partire dal 1998 ha avviato un progetto fotografico intento a mostrare come gli spazi abbandonati si trasformassero con il tempo divenendo insieme natura e cultura: «In 1998 I began my first exploration into the hospital. The south side was 50 percent the work of man, 50 percent the triumph of nature. The hospital had become a surreal sculptures of vines, leaves and moss, mingled with shattered plaster, curling paint and rusted iron, meandered through empty corridors and dead rooms» (Stephen Wilkes in JR 2014, p.12).

³⁵ Gli archivi fotografici utilizzati sono: National Park Service, Statue of Liberty National Monument; Library of Congress, National Archives. Le foto di Lewis Wickes Hine sono disponibili anche on-line al seguente link <http://digitalcollections.nypl.org/collections/lewis-wickes-hine-documentary-photographs-1905-1938#/?tab=navigation>

³⁶ Tra le diverse opere dedicate a Ellis Island si ricorda il documentario di Rober Bobber e lo scrittore Georges Perec *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir* prodotto nel 1979 e trasmesso su TF1 nel 1980. Perec ha anche dato alle stampe un libro pubblicato in Italia da Archinto: *Ellis Island. Storie di Erranza e di speranza*. Per una ricostruzione sul progetto di Perec si rimanda a De Bary (2009).

immagini d'archivio, riprese da JR, vengono manipolate, trasformate e sembrano ora imprimersi nel luogo divenendo un tutt'uno con esso (fig. 27 e 28).

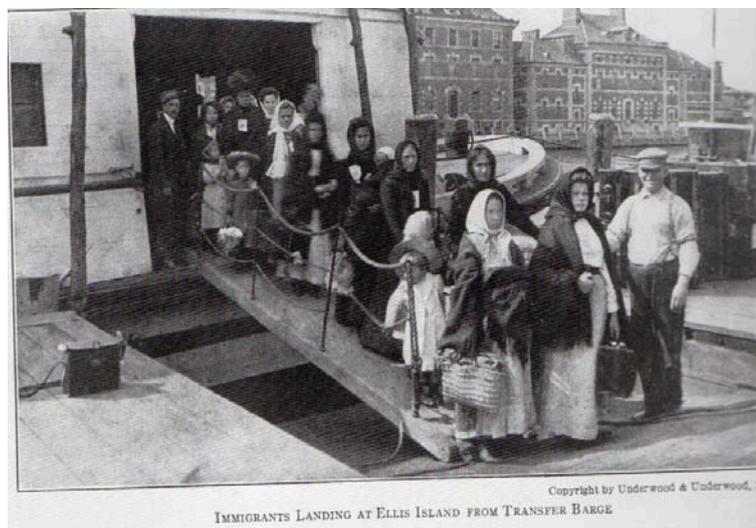


Fig. 27 The Ghosts of Ellis Island, p. 24.



Fig. 28 The Ghosts of Ellis Island, pp. 22-23.

Occorre superare la distinzione tra un semplice valore testimoniale dell'immagine e la sua manipolazione estetica e provare a riflettere, come suggerisce

Montani, sulle forme d'intreccio e d'incrocio che si instaurano tra queste due forme³⁷. Anche le immagini d'archivio infatti ritagliano una porzione di realtà:

«è evidente che nessuna registrazione fotografica di eventi reali è completamente esente da operazioni di selezione e ritaglio delle porzioni di realtà considerate significative, e che il tasso di arbitrio si innalza vistosamente quando dalla ripresa fissa si passa alla pratica del montaggio» (Montani 2009, p. 478).

Proprio nell'incontro tra la superficie dei muri di Ellis Island e l'immagine d'archivio si costruisce allora un terzo oggetto, un *luogo-immagine* in grado di evocare e riattivare forme di immaginazione e di memoria. Possiamo considerare queste fotografie costituite da sfondi di luoghi abbandonati e dettagli fotografici come uno «spazio di elaborazione memoriale» (*ibidem* p.482), all'incrocio tra testimonianza storica e riattivazione estetica.

I volti e i corpi, riprodotti a grandezza variabile, aderiscono alle superfici e mostrano la loro natura fantasmagorica, diventando presenze silenziose e allo stesso tempo ingombranti. JR lavora sull'idea del *dettaglio* ritagliando parte della fotografia originale e dall'altro sull'ingrandimento della stessa³⁸. Si nega la retorica del realismo fotografico così come la trasparenza della rappresentazione e le immagini vengono sezionate, frammentate e ancora re-inquadrate in un incessante lavoro di montaggio che rende partecipe lo spazio.

La ri-enunciazione della fotografia non ne modifica del tutto gli elementi figurativi ma catalizza l'attenzione dello spettatore su alcuni dettagli della foto stessa e sulla relazione contestuale che si attiva. La documentazione fotografica per poter tornare a parlare deve essere enunciata nuovamente, vale a dire re-incorniciata e il catalogo mostra sequenzialmente le foto originali e il lavoro fatto da JR con le stesse all'interno degli spazi abbandonati. Le didascalie presenti sotto le foto originali contribuiscono inoltre a costruire i ruoli tematici che i soggetti incarnano: ci sono i migranti in attesa, quelli respinti, quelli inseriti nel reparto di psichiatria. È rilevante

³⁷ Montani (2009; 2010) lavora soprattutto sull'audiovisivo analizzando il dialogo intermediale all'interno di alcuni testi cinematografici.

³⁸ Come ricorda Calabrese «Dettaglio viene dal francese rinascimentale (e a sua volta ovviamente dal latino) "de-tail", cioè "tagliare da". Esso presuppone pertanto un soggetto che taglia un oggetto» (1987, p.76).

soffermarsi sulle componenti presentative³⁹ dell'immagine dal momento che è proprio a partire dal modo in cui esse si presentano agli occhi dello spettatore che è possibile individuare i dispositivi di focalizzazione che orientano lo sguardo e le isotopie che stanno alla base della narrazione. Se il percorso migratorio può essere letto per tappe, dall'allontanamento dal paese d'origine all'avvicinamento e all'arrivo verso il paese di destinazione, l'azione artistica pone la sua attenzione e costruisce una memoria attorno a uno dei momenti di queste tappe, vale a dire l'ingresso nel paese d'arrivo.

Ellis Island ha rappresentato lo spazio dell'incertezza, del timore e al contempo del desiderio: era lì che il progetto migratorio poteva arrestarsi.

Il posizionamento di alcune fotografie e il gioco di sguardi che si mettono in scena traducono allora l'isotopia dell'*attesa* e trascinano lo spettatore all'interno di una narrazione che va presa in esame anche considerando la componente passionale. In alcune foto lo sguardo dei soggetti è negato allo spettatore e diretto verso l'agognata meta: è il caso di una foto che mostra una famiglia rivolta verso la Statua della Libertà. In altre fotografie invece le figure guardano direttamente lo spettatore convocandolo e allo stesso tempo si trovano nell'impossibilità di poter guardare il paesaggio esterno (fig. 29).



Fig. 29 The Ghosts of Ellis Island, pp. 48-49.

³⁹ Cfr. Marin (2001)

La particolare installazione di queste foto in alcuni punti dello stabile accrescono l'opposizione tra interno ed esterno e intensificano l'idea della sospensione della propria esistenza all'interno di uno spazio estraneo e allo stesso tempo disforico. Altre foto tematizzano l'idea del cammino e del viaggio attraverso la verticalità e l'orientamento dello sguardo.

In una fotografia che riproduce il volto di una donna anziana si dà centralità allo sguardo e si scompone la parte inferiore del busto utilizzando come supporto per l'affissione un vecchio schedario, contenitore di cartelle cliniche e riserva di storie. I particolari del volto, le rughe e il primo piano pongono lo spettatore faccia a faccia con questa figura che assume i caratteri del testimone. Altre fotografie hanno come soggetti i medici o le infermiere e l'ingrandimento così come l'installazione di alcune di esse contribuiscono a mettere in scena uno sguardo dall'alto che riproduce il sistema di potere e di controllo a cui i corpi venivano sottoposti (fig. 30).



Fig. 30 The Ghosts of Ellis Island, p.32.

Su questa linea s'inserisce anche una delle tavole realizzate da Spiegelman e inserita nel catalogo. Attraverso il ricorso all'illustrazione e all'immagine fotografica Spiegelman ci restituisce la testimonianza di una migrazione e di un ricongiungimento familiare fallito. La storia è quella di un'emigrante russa che è costretta a tornare indietro perché affetta da un'infezione agli occhi. Per restituire l'effetto di realtà

Spiegelman nella sua tavola utilizza un ingrandimento fotografico che mostra una palpebra rovesciata: si tratta di un tipo di controllo medico che veniva effettuato a tutti coloro che transitavano da Ellis Island (fig. 31). L'uso della fotografia accresce l'effetto di realtà e contribuisce alla costruzione patemica della tavola stessa. Greco (2014) sottolinea come una delle tendenze attuali del Graphic novel è sia quella di autenticare il reale attraverso il ricorso a forme testuali eterogenee come fotografie, documenti e immagini d'archivio. Spiegelman, in particolare, ricorre sovente a questo tipo di assemblaggio costruendo un discorso in cui s'intrecciano finzione, storia e autenticazione del reale⁴⁰.



Fig. 31 The Ghosts of Ellis Island, p. 38.

Nel catalogo, attraverso la ri-enunciazione delle immagini d'archivio, si dà vita a un lavoro sulla memoria. Questa infatti non «può progredire senza i mezzi della narrazione, senza archivi da perlustrare e immagini da inseguire» (Coviello, 2014, p.13). La funzione testimoniale dell'immagine è data dalla riattivazione dell'archivio e dall'incontro tra fotografie manipolate e spazi abbandonati. La successione degli scatti

⁴⁰ A questo proposito è possibile osservare come in un'altra tavola contenuta nel catalogo Spiegelman pone accanto alla sua illustrazione un articolo del New York Times del 1908

presenti nel catalogo modula l'intensità delle passioni dello spettatore e porta all'attivazione di un *dover ricordare* e di un *far sentire*. Il gioco di sguardi e il posizionamento delle sagome accentuano l'idea di sospensione della vita e dei diritti in un luogo di passaggio che non è né quello di partenza e né quello di arrivo: lo spettatore viene trascinato e sollecitato da queste figure-testimone che lo chiamano in causa coinvolgendolo in quest'attesa.

Accanto al catalogo è interessante provare a riflettere anche sul cortometraggio dove ancora una volta si costruisce un discorso sulla memoria utilizzando nuovamente gli spazi dell'ospedale, le fotografie e si ricorre alla figura del testimone interpretata da Robert De Niro. Nella parte iniziale del video si rimarca il silenzio che caratterizza questi spazi e si dà rilievo al suono del vento, a quello della mano che tocca le pareti o ancora al respiro del protagonista. In dettaglio si vede una mano affiggere su un muro scrostato la fotografia di uno di questi volti, in modo tale da ribadire sin dalle prime scene la relazione con il gesto artistico compiuto da JR. Da questo momento in poi il cortometraggio concentrerà il proprio racconto sull'esperienza migratoria non delegandolo però alle sole foto ma alla figura del protagonista, il volto noto chiamato a incarnare la figura del testimone.

Secondo Ricoeur la testimonianza trova spazio «al livello della rappresentazione del passato per mezzo di racconti, artifici retorici, messa in immagini» (2003, p.226).

L'efficacia della testimonianza si gioca allora a partire dalla sovrapposizione di eventi storici e marche che rimandano a una specifica soggettività. Nel cortometraggio accanto a uno sfondo spaziale che riassume la dimensione storica e memoriale s'installa la figura testimoniale che sembra ricorrere a quegli elementi individuati da Ricoeur:

«La specificità della testimonianza consiste in ciò: che l'asserzione di realtà è inseparabile dal suo accoppiamento con l'autodesignazione del soggetto testimone. Da questo accoppiamento procede la formula tipo della testimonianza: io c'ero. Ciò che viene attestato è indivisibilmente la realtà della cosa passata e la presenza del narratore sui luoghi dell'occorrenza. Ed è il testimone a dichiararsi, innanzitutto, come tale. Egli nomina se stesso. Un triplice deittico punteggia l'autodesignazione del testimone: la prima persona del singolare, il tempo passato del verbo e la menzione del là in rapporto al qui» (Ricoeur, 2003, pp. 229-230).

Il protagonista ripercorre la sua storia utilizzando la prima persona, tuttavia sin dall'inizio il ricordo dell'esperienza sembra offuscato: "sono arrivato qui una mattina d'inverno, o forse era primavera. Non riesco più a ricordare. La mente gioca degli scherzi". Le scene sono girate all'esterno per poi passare nuovamente all'interno degli spazi dove questa volta al silenzio si sostituisce un accompagnamento musicale. Questi spazi, dominati dal buio, vengono man mano rischiarati dalla luce naturale proveniente dalle finestre. Il protagonista riprende nuovamente la sua storia e il racconto del suo progetto migratorio costruendo un tentativo di "autenticazione" e "autodesignazione". A questo si alterna una narrazione che ripercorre la storia del luogo e le pratiche di controllo che lì vi si eseguivano.

Le foto installate inoltre si susseguono attraverso due strategie di ripresa: alcune di esse, mai messe a fuoco dall'obiettivo della videocamera, rimangono sullo sfondo; altre invece vengono zoomate fino a risultare sgranate.

Nella parte finale del cortometraggio il personaggio diventa una "figura" universale e astratta che incarna il migrante: «Non fraintendetemi, sono il fantasma di tutti quelli che non ce l'hanno fatta ad arrivare. E il fantasma di tutti quelli che non arriveranno mai». Allo stesso tempo mutano le fotografie e dai volti dei migranti di ieri si passa all'inquadratura di un'installazione in cui compaiono i volti dei migranti di oggi, i cui visi sono uno a fianco all'altro sul pavimento che viene attraversato dal protagonista. (fig. 32)

La migrazione si fa tema universale e il cortometraggio diventa un tentativo di rammemorazione che implica un *dover ricordare* a tutti i costi e allo stesso tempo un *dover riflettere* sul presente. Viene meno o comunque si attenua quella dimensione memoriale, nata dall'incontro tra foto e spazi, che attraverso la convocazione degli sguardi e una serie di strategie enunciative riuscivano a trascinare lo spettatore all'interno di quegli stessi luoghi mostrandone le criticità e accentuandone i sistemi di sorveglianza e sanzione che stavano alla base. Il cortometraggio, benché accresca le potenzialità comunicative del progetto, toglie forza al racconto che l'immagine d'archivio nella sua nuova collocazione riusciva ad evocare e a dispiegare e si assesta su un dovere di memoria universale e generico⁴¹. La dimensione intermediale porta così

⁴¹ Seguendo la migrazione di oggi JR torna a riflettere su altri luoghi emblematici attraverso dei post condivisi sui suoi profili social. Nei post del 29 e il 30 novembre 2014 pubblica una serie di foto scattate in Sicilia e in particolare a Lampedusa con l'*hashtag* #EllisIsland_of_or_days rimarcando questa

alla costruzione di forme di ri-narrazione che traducendosi da un testo all'altro contubuiscono ad estendere la portata comunicativa dell'azione artistica e modificano anche le strategie di narrazione della memoria.



Fig. 32 The Ghost of Ellis Island, screenshot, 2015.

4.3 La città come schermo: dalle affissioni alle proiezioni

Se negli interventi precedenti il lavoro di JR si era limitato all'uso dell'affissione, con il progetto "The Standing March", realizzato nel 2015 in occasione della conferenza delle Nazioni Unite sul cambiamento climatico, l'artista ripensa radicalmente i supporti urbani e li trasforma in veri e propri schermi dove vengono proiettate delle sequenze video. Durante quest'azione, realizzata con il regista Darren Aronofsky, JR proietta sul palazzo dell'Assemblea Nazionale di Parigi una marcia immaginaria (proprio nel momento in cui le marce sono vietate per ragioni di sicurezza dopo i fatti del tredici novembre 2015) in cui compaiono 500 persone, tra cui lo stesso artista, in cammino (fig. 33). I volti si moltiplicano ma dal punto di vista plastico JR mantiene una continuità con i suoi interventi precedenti attraverso l'uso del bianco e nero. I volti inoltre si animano, attraverso brevi movimenti, e il loro sguardo è sempre puntato verso lo spettatore, costruendo un'interpellazione diretta. Attraverso degli zoom

relazione tra passato e presente e assumendo Ellis Island come spazio emblematico da cui far partire una riflessione sulle migrazioni di ieri e di oggi. Il progetto assume i caratteri di una campagna di comunicazione sociale.

la visione si modifica e dalla rappresentazione di una totalità in marcia si passa gradualmente all'inquadratura dei singoli volti che occupano tutta la superficie, queste operazioni d'ingrandimento istituiscono un dialogo con le gigantografie fotografiche realizzate in passato mediante l'affissione.



Fig. 33 Jr, Darren Aronofsky, The Standing March, Parigi, 2015.

La video installazione, accompagnata dal sottofondo dei Massive Attack,⁴² è stata proposta in diversi punti della città coinvolgendo di volta in volta palazzi ed edifici storici. L'uso delle superfici architettoniche come veri e propri schermi apre a nuove considerazioni relative alla smaterializzazione dell'immagine da un lato e dall'altro alla possibilità di estendere e di considerare come supporti per il fare artistico le pareti esterne di strutture che hanno una funzione museale o monumentale⁴³. Come scrive Arcagni:

«Il principio delle proiezioni architettoniche è che ogni edificio (ma anche oggetto) può essere temporaneamente uno schermo su cui proiettare video, film, comunicazioni, spettacoli audiovisivi (...). Il mondo diviene uno schermo

⁴² Il leader dei Massive Attack è 3D uno dei più famosi graffitari di Bristol. Il gruppo ha anche collaborato con Banksy.

⁴³ Un'altra video installazione è stata realizzata al Louvre.

potenziale e una potenziale interfaccia senza le più rigide limitazioni delle cornici dello schermo e della pesantezza dei materiali» (2012, p.87).

L'iniziativa va ad inserirsi all'interno di quella tendenza alla monumentalizzazione e artificiazione che investe le facciate degli edifici simbolo delle nostre città, tendenza che si manifesta tramite il video mapping e l'uso di altre tecniche di proiezione statica o in movimento (cfr. Fimiani 2014, p.121).

“The Standing March”, oltre a mostrare le potenzialità e la continua sperimentazione a cui la street art può andare incontro, va inoltre letta anche nella stretta relazione tra intervento artistico urbano e comunicazione *social*. Ogni azione che si svolge all'interno del centro parigino viene comunicata all'interno dei profili social dell'artista coinvolgendo lo spettatore che, a partire dagli indizi e dalle informazioni ricevute attraverso i social network, si sposta all'interno della città per assistere alla proiezione su un supporto sempre diverso. Allo stesso tempo un'azione di questo tipo sanziona positivamente un artista come JR che ha la possibilità di esporre e proiettare sulle pareti esterne delle grandi istituzioni culturali e museali veicolando un'idea di arte urbana che rimane effimera ma attinge alle nuove tecnologie.

Se il lavoro di JR ha saputo ritradursi e sfruttare al massimo le possibilità offerte dal video mapping e dalla comunicazione *social* va ricordato come anche nell'ambito del writing sono state sperimentate diverse operazioni che si basano sull'utilizzo delle proiezioni. Su questa scia si inseriscono, ad esempio, le *laser tag* dove i supporti urbani diventano schermi in cui i graffiti sono disegnati e proiettati attraverso il ricorso a dei sensori di movimento e a software in grado di analizzare la gestualità del movimento nella realizzazione delle tag⁴⁴. Alcuni esempi in questo senso sono offerti dalle produzioni di Evan Roth, Verbo, Asker o ancora dal collettivo Graffiti Research Lab.

4.4 Espansione: coinvolgimento e comunità di fan

La rete è luogo di mobilitazione e di dialogo, spazio di condivisione e punto di raccolta di materiale fotografico e video che viene messo a disposizione degli utenti. Come già ribadito, la street art ha saputo sin da subito sfruttare a proprio vantaggio l'interattività promossa dalle tecnologie social. Se fino ad ora ci si è soffermati sui

⁴⁴ Sulla relazione tra graffiti e visual mapping si rimanda a Pellicari (2014 pp. 151-164).

differenti modi in cui i progetti di street art si riconfigurano in forme testuali differenti occorre prendere in considerazione anche il ruolo degli utenti che partecipano, interagiscono, commentano e danno vita a vere e proprie comunità di fan. Accanto a un'etnografia urbana, fatta di attraversamenti, scoperte e individuazione di percorsi di senso, andrebbe affiancata una *netnografia* in grado di approfondire come il discorso sulla street art circoli e si costruisca in rete considerando sia le strategie adottate dagli artisti sia il racconto collettivo scritto e condiviso dagli appassionati. Come scrive Irvine:

«Street art since the late 1990s is the first truly post-Internet art movement, equally at home in real and digital spaces as an ongoing continuum, inter-implicated, inter-referenced, the real and the virtual mutually presupposed. This phenomenon is partly generational and partly a function of ubiquitous and accessible technology in cities. Inexpensive digital cameras and laptops join the Web's architecture for do-it-yourself publishing and social networking in a highly compatible way. Street art as a global movement has grown unconstrained through Web image-sharing and multiple ways of capturing and archiving ephemeral art» (2012 p.26)

La street art si “espande” attraverso una serie di testi che la mettono in discorso, la commentano, la condividono. Blog e siti specializzati non sono ad esempio semplicemente luoghi in cui si esprime una cultura legata alla street art ma sono accumulatori di discorsi che partecipano alla costruzione di questa pratica.

Allo stesso tempo circolano sul web contenuti fotografici e video legati alla street art che sono spesso opera di fan e appassionati proprio perché come ricorda Jenkins il fan contemporaneo non è un semplice consumatore ma un vero e proprio produttore di contenuti. Con il digitale si ripensa la gerarchia di ruoli tra produttori e consumatori e il fruitore assume alcune funzioni di autorialità e co-autorialità contribuendo alla distribuzione di materiali mediali. Si definisce con il termine *prosumer* questa figura ibrida che sta a metà tra *producer* e *consumer*. Eugeni (2015) nel ricostruire le interazioni tra fruitori e media e la distribuzione dei contenuti alla logica del *prosuming* aggiunge anche quella *social* dove il fruitore interagisce (tendenzialmente in tempo reale) con altri fruitori, scambiando materiali e commenti. La street art va presa dunque in esame anche a partire da una prospettiva che si integri con i

media studies proprio perché il suo principale canale di distribuzione, oltre all'ambiente urbano, è il web.

4.4.1 Narrazioni Seriali: Banksy a New York

Uno degli artisti che meglio ha saputo sfruttare la comunicazione sul web è Banksy, lo street artist più famoso al mondo con ogni suo intervento riesce a catalizzare l'attenzione di tutti i principali organi di informazione, mai indifferenti a nessuno dei suoi progetti. Banksy è lo street artist su cui si è scritto di più, finito ormai nei manuali di storia dell'arte e sempre al centro dell'arena mediatica. Nato e cresciuto a Bristol, Banksy diviene ben presto famoso per la sua capacità di "invadere" i musei più famosi del mondo inserendo le sue opere tra quelle già presenti oltre che per i numerosi graffiti realizzati a Londra mediante la tecnica dello stencil⁴⁵.

Banksy ammette di essere passato agli stencil, dopo anni di *writing*, per ridurre il profilo di rischio e il tempo di realizzazione delle sue opere. Nel corso degli anni molti suoi stencil sono diventati vere e proprie icone: si pensi ai due poliziotti che si baciano, all'amante nudo appeso alla finestra o ancora alla bambina che con i palloncini vola sul muro di separazione tra Israele e Palestina⁴⁶. Uno dei soggetti maggiormente utilizzati dall'artista è il ratto anarchico e ribelle, ritratto in pose umane e presente nei diversi angoli di Londra, ma altri soggetti frequenti sono le scimmie e i bambini. Nel dipingere i propri ratti Banksy si è ispirato a Blek le Rat, il pioniere francese degli stencil (cfr. par. 2.9.1), e ancora oggi pur nelle differenti forme e variazioni il ratto infestante e ribelle, come lo sono i graffiti, si caratterizza come uno degli *urban characters* più famosi⁴⁷. Il ratto compare anche dal vivo: nel 2004 attraverso una delle sue famose "sostituzioni" Banksy espone al museo di storia naturale di Londra un ratto imbalsamato travestito da street artist, con zainetto, torcia e bomboletta mentre qualche anno più tardi, per l'inaugurazione di una sua mostra, decide di liberare all'interno della galleria 164 ratti

⁴⁵ Sullo stencil vedi nota 7, cap. 3. Tra le sostituzioni più famose si ricordano quella alla Tate Gallery di Londra, al Moma, al Brooklyn Museum.

⁴⁶ Il muro tra Israele e Territori Palestinesi diventa tela ideale per porre stimoli e riflessioni chiamando in causa tutte le parti sociali che giocano un ruolo attivo nel contesto in cui esso è inserito: alcune opere rinviano al concetto di superamento della barriera, altre la infrangono attraverso il trompe l'oeil, altre ancora rappresentano in maniera ironica e dissacrante i paradossi e le situazioni che si determinano in quei territori.

⁴⁷ Si tratta di personaggi che si ripetono e caratterizzano anche la produzione di un'artista. Diversi esempi di *urban characters* sono stati raccolti da Tristan Manco (2004, p.68).

vivi. Negli anni molteplici sono le azioni che compie: stampa e distribuisce banconote da dieci sterline con il volto di Lady Diana anziché quello della Regina Elisabetta e con la dicitura Banksy of England; distribuisce 500 copie dell'album di Paris Hilton nei negozi di musica cambiando la fotografia e sostituendo il volto della cantante con quello del suo Chihuahua. Banksy insomma va oltre la semplice idea di street art e dà vita a molteplici azioni anche di natura performativa⁴⁸.

Uno dei progetti dell'artista che si caratterizza per la sua natura transmediale è la residenza newyorkese *Better out than in*. A fianco alle performance urbane, gli stencil e le installazioni, c'è il racconto dello stesso Banksy sul suo sito web che arricchisce l'operazione rendendola sempre più stratificata e ibrida. Banksy dall'1 al 31 ottobre del 2013 ha realizzato ogni giorno un'opera e contestualmente ha pubblicato sul suo sito web la fotografia, piccole didascalie, video, audio guide che potevano essere ascoltate anche telefonicamente quando all'opera veniva associato un numero di telefono a cui chiamare per ascoltare un messaggio registrato. Il progetto sin dall'inizio è strettamente legato al sito web sul quale l'artista ha dato il via ad una vera e propria caccia interattiva all'opera. Una volta postata l'immagine dell'intervento, è stato compito degli utenti riconoscerne la localizzazione a partire da alcuni piccoli dettagli contestuali. Come scrive Arnaldi: «Il collezionista ideale di Banksy non è quello che acquista i suoi lavori, imprigionandoli in salotto, ma quello che compra un biglietto aereo e parte per seguire i suoi segni e le sue impronte» (p. 31, 2014).

A questo racconto dobbiamo affiancare anche quello dei seguaci di Banksy, dei passanti che scattano e condividono, dei fotografi professionisti alla ricerca dell'opera, dei fan disposti a spostarsi rapidamente da un lato all'altro della città pur di condividere la foto del nuovo pezzo o dei giornalisti che in quel mese hanno costantemente pubblicato un articolo su Banksy⁴⁹. In trenta giorni si è dato vita a un fenomeno urbano e mediatico, una vera e propria "serie" in trenta episodi con gruppi d'ascolto, fan e commentatori che, anche se non presenti fisicamente a New York, hanno seguito da lontano lo sviluppo della narrazione. Si riconosce nel progetto di Banksy la ripresa di

⁴⁸ Per una ricostruzione sui lavori di Banksy si rimanda a: Will Ellsworth-Jones (2013); Steve Wright (2014); De Gregori (2013); Arnaldi (2014); e Patrick Potter, Gary Shove (2013)

⁴⁹ Anche la stampa Italiana non è rimasta indifferente, quotidiani come «la Repubblica» hanno seguito costantemente il tour di Banksy altri come «Il foglio» hanno utilizzato Banksy come pretesto per schierarsi contro l'arte di strada. I giornali diventano così il termometro passionale per studiare il fenomeno.

una serialità che affonda le sue origini nel *feuilleton* e nella costruzione di un ritmo narrativo fatto di attese e colpi di scena in grado di scatenare le passioni dei lettori pronti a seguire gli sviluppi e allo stesso tempo a diventare parte attiva della storia. Il racconto diventa più complesso se si considera, ancora una volta, il ruolo giocato dai fruitori-manipolatori: ovvero coloro che cancellano parte del pezzo o ci scrivono a fianco praticando lo *spot jock* o ancora coloro che riconoscono il valore economico del graffito e fanno di tutto per rimuoverlo senza danni e rivenderlo. Si tratta degli avversari, anche questi previsti all'interno del gioco. Banksy sa benissimo di attirare folle di fan e al contempo di contestatori: quella che dunque all'apparenza sembra una riscrittura 'imprevedibile' fa essa stessa parte del gioco e la sfida consiste proprio nel riuscire a trovare il graffito prima dell'avversario, prima che questo non sia più visibile.

Ad oggi delle opere di Banksy realizzate a New York non è rimasto nulla ma permangono comunque le tracce sul web, le migliaia di foto condivise sui social network durante la residenza artistica, le GIF animate che hanno ridato nuova vita ai graffiti, i video su Youtube realizzati da appassionati, gli articoli pubblicati su quotidiani e blog e ancora i servizi usciti per i più importanti network televisivi.

Un progetto come questo mostra innanzitutto la messa in valore di determinate aree della città: andare alla ricerca del graffito implica una presa di contatto con lo spazio d'intervento e Banksy ha agito anche all'interno di spazi per lo più periferici ed estranei per molti newyorkesi⁵⁰. A questo proposito i cofondatori di «Brooklinstreetart» e curatori di una rubrica settimanale su «The Huffington Post» dedicata alla street art scrivono:

«Malgrado la metropoli si faccia un vanto dei suoi valori liberal, in realtà vi regna ancora una segregazione decretata dalla razza, il reddito, il ceto e la cultura – eppure, per qualche arcano motivo, molti non se n'erano accorti finché Banksy non li ha spinti ad avventurarsi negli altri quartieri prendendo il treno, l'autobus, l'automobile o andandoci a piedi» (S. Harrington e J. Rojo in Mock 2015, p.9).

⁵⁰ Si ribadisce l'idea già sostenuta nel capitolo 3 che la street art diventa strumento per riattraversare e mettere in valore precise zone della città.

In un mese Banksy dà spazio alla sua dissacrante creatività e non realizza semplicemente graffiti e stencil ma vere e proprie performance urbane. Il 5 ottobre all'interno di un furgone, le cui facciate sono state abilmente ricoperte di tag illeggibili, ricostruisce uno scenario kitsch con alberi, cascate e paesaggio lunare; l'11 ottobre fa viaggiare per la città un camion pieno di peluche animati e imprigionati e lo fa sostare davanti a una macelleria; il 13 ottobre mette in vendita in una bancarella di Central Park una serie di stencil che riproducono su tela alcuni dei suoi motivi figurativi più famosi per sessanta dollari; il 16 ottobre al Bronx inscena una performance con un attore scalzo e vestito di stracci che pulisce le grosse scarpe rosse di un clown McDonald, proprio davanti l'ingresso del fast food; il 23 ottobre pubblica sul suo sito la dicitura "Today's art has been cancelled due to policy activity" mettendo in scena un *non poter-fare* e ribadendo la natura illegale della sua residenza; il 29 ottobre mette all'asta una sua opera che riproduce un nazista di spalle intento ad osservare un paesaggio presso l'Housing Works, un'organizzazione che assiste i senzatetto e i malati di HIV/AIDS. In altre giornate Banksy usa semplicemente il suo sito per diffondere video dissacranti e ironici. Dal punto di vista figurativo Banksy riprende alcune figure classiche del suo repertorio come i bambini, i palloncini, i ratti, guarda ai graffiti newyorkesi e strizza l'occhio alla storia dell'arte riproponendo una riscrittura della Guernica di Picasso. Dal punto di vista tematico diverse sono le declinazioni: c'è il discorso della memoria nello *skyline* con le torri gemelle e un fiore vero sovrapposto, tributo alle vittime dell'11 settembre, una critica feroce agli interventi in Iraq in una riscrittura della Guernica, l'animalismo e ancora il tema dell'illegalità dell'atto di disegnare sui muri. Il romanzo a puntate, come scrive Eco, «impone una tecnica di iterazione ritmica, di ridondanze calcolate, di appelli alla memoria del lettore» (1972, p.9), allo stesso tempo Banksy convoca le competenze del lettore sollecitandolo a un rinvio intertestuale all'interno della sua produzione. Il racconto inoltre si fa sempre più appassionante e tende a costruire una fidelizzazione costante con il lettore/fruitori pronto a trovare conferme e colpi di scena e ad immergersi in una effettiva *detective story* che viene presa in carico non più dall'artista ma dagli utenti. Si costruisce così per ogni operazione un racconto ricostruibile attraverso altre fonti e si innesca un meccanismo in cui entrano in gioco tracce, indizi, fughe di notizie e suspense.

Il lavoro di Banksy può essere analizzato da diversi punti di vista e ricorrendo a una molteplicità di testi. Se in una prima fase si è seguito giorno per giorno il progetto attraverso il sito ufficiale dell'artista e al contempo si sono individuati, sulle diverse piattaforme social, gli scatti dei passanti e i differenti modi di relazionarsi con le opere, successivamente l'attenzione si è spostata sul libro "Banksy a New York" realizzato dal fotografo Ray Mock⁵¹ e sul film documentario "Banksy does New York" prodotto dall'HBO⁵². Entrambi i prodotti, non autorizzati dall'artista, assumono un punto di vista preciso sull'intera vicenda e permettono di affrontare una serie di questioni attinenti alla produzione e diffusione di contenuti sul web.⁵³

Il libro *Banksy a New York* si caratterizza come un vero e proprio diario di viaggio che attraverso testo e fotografie racconta la residenza artistica di Banksy soffermandosi soprattutto sulla "vita" dell'opera, sui processi di cancellazione e sulle reazioni che si susseguono. Nelle prime pagine l'autore scrive: «mi è venuta la compulsione di fotografare ogni nuovo pezzo di Banksy prima che fosse deturpato, coperto di sassi, ritagliato o rubato» (p.21). La narrazione, in prima persona, gioca sull'effetto della presa diretta dell'evento e ogni pagina si chiude sempre con la descrizione della scomparsa del pezzo. Con una struttura classica ogni azione di Banksy diventa sempre anche uno scontro con un *antisoggetto* che interviene e cancella, asporta l'opera o chiede un compenso per fotografarla:

«Non c'è voluto molto perché tutti e tre i primi stencil *Musical* finissero sfregiati o biffati (...); a causa del luogo in cui si trovava e del tema, il confessionale è stato deturpato, riparato e arricchito da diverse aggiunte praticamene nell'arco di una notte (...); ed ecco che, come un fulmine a ciel sereno, un autoproclamato giustiziere mascherato contro la street art si avvicina al pezzo e lo copre di vernice nera spruzzandola da una bomboletta» (*ibidem*).

Proprio per contrastare queste azioni continue sulle opere, fan, ammiratori e

⁵¹ Ray Mock da più di dieci anni documenta la scena della street art e dei graffiti e ha fondato la casa editrice *Carnage* che pubblica fanzine di graffiti in edizione limitata.

⁵² HBO è una delle più popolari emittenti televisive via cavo. Le produzioni originali includono serialità televisiva e documentari.

⁵³ Gli unici prodotti ufficiali di Banksy sono il libro *Wall and Piece* (ma ci sono anche altri libri, ormai difficilmente reperibili, pubblicati quando Banksy non aveva raggiunto una grande notorietà) e il film *Exit Through the Shop*. Tutti gli altri libri usciti su Banksy non contengono interviste o dichiarazioni ufficiali dell'artista.

residenti si dotano allora della giusta competenza per proteggere il graffito: «i giorni seguenti c'è stato ancora qualche blando tentativo di deturpare lo stencil, ma ormai era già stato protetto da una lastra di plexiglas» (*ibidem*). Nella narrazione vengono poi inserite informazioni e aneddoti che riguardano il trascorso artistico di Banksy e il libro dota il lettore di una competenza per comprendere le autocitazioni che Banksy utilizza all'interno della sua residenza, per ricostruire anche le *querelle* disputate negli anni contro i propri rivali (soprattutto writer). Allo stesso tempo figure della narrazione diventano i tanti “cacciatori” alla ricerca di un nuovo lavoro di Banksy:

«per la prima volta ho riconosciuto gli *habitué*. Il tizio magrolino che scattava foto per *Ghotamist*. L'uomo dalla pelle scura con i capelli lunghi, la sua ragazza e il loro cagnolino, il giovane con la bicicletta monomarca color argento che stava per trasformarsi in una piccola celebrità su Instagram per aver indovinato l'ubicazione di diversi pezzi prima di chiunque altro. La bionda che si faceva i selfie davanti a ogni pezzo col suo furetto impagliato (...). Per tutti i restanti giorni del mese, questi personaggi sono diventati parte dell'esperienza quotidiana» (*ibidem*).

L'idea di questa fan community e del ruolo giocato dai social network, vero e proprio terreno di ricerca e di scontro a colpi di Instagram e tweet, è rimarcato anche dal documentario *Banksy Does New York* dove la dimensione della sfida, della ricerca e al contempo l'intensificazione passionale emerge in tutte le sue sfaccettature tra risse, rappresaglie e scontri verbali e fisici finalizzati a cancellare o salvare le opere. Quello su cui vale la pena soffermarsi è la costruzione del documentario: esso diventa un vero e proprio oggetto teorico utile per analizzare le strategie di rappresentazione della street art e sottolineare lo stretto connubio tra graffiti e diffusione delle immagini⁵⁴. L'audiovisivo diventa dunque un oggetto in grado di far emergere una serie di considerazioni su come oggi la street art venga diffusa e fruita.

Il documentario HBO è costituito da un montaggio di contenuti video preesistenti, ricavati da altre piattaforme medial, e di contenuti originali: si tratta soprattutto di interviste a curatori d'arte, giornalisti, esperti di street art, fotografi, critici

⁵⁴ All'interno dell'oggetto è implicato il rinvio a una teoria. Tale aspetto in ambito pittorico è stato preso in esame da Calabrese (1985) e in generale da studiosi come Louis Marin e Daniel Arasse.

o semplici fan di Banksy. Le immagini scorrono velocemente e si susseguono filmati amatoriali, servizi giornalistici di diverse testate, proprio per mostrare l'impatto mediatico che si è scatenato nel mese della residenza, immagini d'archivio che mostrano vecchi lavori di Banksy realizzati in altri contesti e ancora video tratti da youtube. La disposizione delle immagini sullo schermo segue la logica dell'ipermediazione: alcuni video vengono incorniciati all'interno delle finestre youtube, altri all'interno delle finestre Instagram. In un frammento si mostra ad esempio un filmato tratto da un servizio televisivo che a sua volta mostra un'immagine diffusa su Instagram con i relativi commenti (fig. 34).



Fig. 34 Banksy does New York (HBO)

Si costruisce dunque un montaggio in cui le piattaforme di condivisione di contenuti acquistano centralità e l'effetto di senso è quello di un documentario che “parla” attraverso la voce degli utenti che in quelle settimane hanno seguito Banksy. L'enunciatore raccoglie e monta contenuti differenti e, attraverso l'uso di *debrayage* attoriali e spaziali, delega la parola proprio per marcare l'effetto di una narrazione corale ed eterogenea costruita attraverso la sequenza di punti di vista differenti. Non esiste un testimone unico proprio perché il discorso della street art si costruisce nell'intersezione tra gesti artistici, fotografie, prese di posizione di critici e curatori, blogger, giornalisti e soprattutto comunità di fan.

Dal punto di vista topologico sulla schermata interviene spesso “l'effetto bacheca” realizzato attraverso l'uso di finestre differenti che appaiono e scompaiono. In

alcuni passaggi sullo sfondo compaiono, in sequenza, le fotografie di Banksy provenienti dal suo sito web e in primo piano delle finestre Instagram in cui scorrono filmati amatoriali (fig. 35). In altri passaggi si susseguono invece finestre che mostrano i tweet di coloro che hanno commentato l'opera dopo la sua esecuzione (fig. 36).

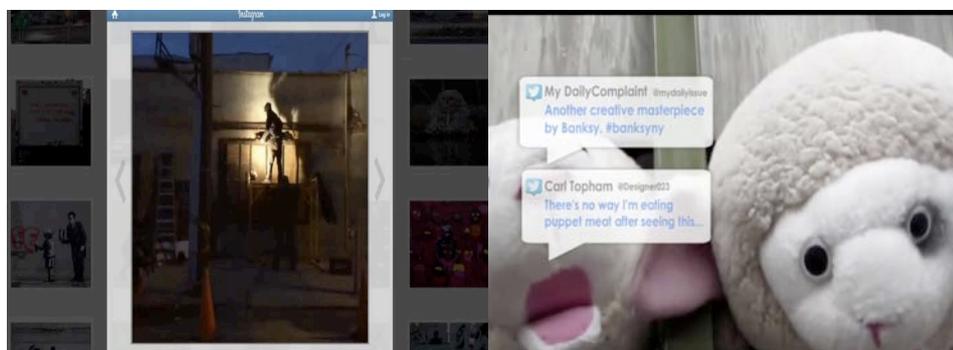


Fig. 35 Banksy does New York (HBO)

Fig. 36 Banksy does New York (HBO)

Il documentario tende a costruire un effetto *live* e nel farlo ricorre alla moltiplicazione di documenti, immagini e opinioni prelevate dai differenti social network. Ciò che si mostra è la «spalmabilità» dei contenuti su più *device* (una *spreadability*), l'interconnessione dei punti di ricezione tra di loro (un *networking*) e ancora la riattivazione delle esperienze in più ambienti (una rilocazione) (Casetti 2014, p.108). Il documentario racchiude una teoria della visione: i display sono dunque i protagonisti della narrazione, come del resto lo sono oramai nella vita di milioni di utenti e soprattutto nel caso di chi fruisce la street art.

Lo schermo e la sua frammentazione diventa il dispositivo eletto della nostra contemporaneità così come la finestra lo era per la modernità.⁵⁵

Seguendo il percorso giornaliero del lavoro di Banksy nel documentario non solo si costruisce una sorta di diario che segue le reazioni giorno per giorno ma si mostrano costantemente mani che con uno smartphone fotografano gli stencil e le installazioni urbane dell'artista. Banksy costruisce un vero e proprio gioco in cui i fruitori diventano *prosumer* vale a dire consumatori, produttori ma soprattutto distributori di immagini. I fruitori interagiscono costantemente con altri fruitori, si scambiano foto, video, messaggi e costruiscono narrazioni live. Altra figura presente all'interno del documentario è quella di Stephan Keszle gallerista newyorkese che

⁵⁵ A questo proposito Cfr. Manovich (2001); Casetti (2015; pp. 241- 275); Carbone (2014).

vende i pezzi originali di Banksy prelevati dall'ambiente urbano. Il documentario segue gli accordi tra il gallerista e alcuni ladri d'opere e mostra la rimozione e la successiva ricollocazione dell'opera all'interno di una fiera d'arte contemporanea. In una delle scene del documentario, la sfinge di pietra realizzata il 22 ottobre da Banksy in una zona periferica che versa in condizioni di forte incuria e degrado compare come la regina indiscussa all'interno del vernissage di una fiera d'arte tra luci, bicchieri di champagne e collezionisti milionari⁵⁶.

Una riproduzione 3D di New York viene inoltre utilizzata all'interno del documentario per identificare le zone della città in cui i graffiti e le performance urbane di Banksy trovano spazio. Allo stesso tempo la storia di Banksy s'intreccia con quella dei luoghi del graffitismo newyorkese e una parte del documentario viene dedicata in particolare a Five Pointz, vecchio complesso industriale situato a Long Island City, la parte del quartiere Queens di New York diventata nel corso degli anni una vera e propria mecca per tutti gli appassionati di graffiti e di street art⁵⁷. Proprio a Novembre del 2013, quindici giorni dopo la residenza di Banksy, lo storico edificio è stato imbiancato per volere dei proprietari nonostante fossero sorte proteste di ogni tipo per salvare uno di quei luoghi simbolo della città, uno di quegli spazi continuamente utilizzati e riscritto. Il documentario si apre e si chiude con l'ultimo intervento di Banksy realizzato proprio nel quartiere Queens, sei lettere gonfiabili che formano il nome Banksy. Sul sito l'artista a conclusione del suo progetto ha scritto: "And that's it. Thanks for your patience. It's been fun. Save 5pointz. Bye". Tuttavia come ben mostra il documentario neanche le sollecitazioni di un testimonial come Banksy sono riuscite a salvare questo luogo che, proprio nelle scene finali, si mostra completamente imbiancato. La cancellazione diventa una delle isotopie del racconto: tutto il documentario segue dunque il percorso delle opere e le successive rimozioni e allo stesso tempo segue anche la cancellazione di 5Pointz, una delle opere collettive che più hanno segnato l'immaginario del mondo del graffitismo. L'opera in strada rivela tutto il suo carattere effimero e appare condannata alla sparizione.

⁵⁶ Dalla lista presente nel sito della galleria tutte le opere di Banksy prelevate a New York ad oggi non risultano vendute. <http://www.keszlergallery.com/index.html?page=inventory&artist=Banksy>

⁵⁷ Dal 1993 è uno dei luoghi di ritrovo per gli artisti di tutto il mondo, dove è possibile disegnare graffiti legalmente. Il nome "5 Pointz" viene dai cinque distretti amministrativi della città.

4.4.2 Riscritture e cancellazioni

4.4.2.1 Immagini che fanno fare

Occuparsi della street art significa prendere in esame anche la componente processuale e soffermarsi sui tipi d'interazione che si generano nello spazio urbano dopo la loro installazione. Le opere nel contesto urbano generano prese di posizione anche da parte dei fruitori che possono riscriverle o cancellarle dando vita a processi di enunciazione collettiva. Si tocca qui la questione relativa alla "risposta" all'immagine da parte del fruitore e ci si accosta al problema della pragmatica delle immagini, vale a dire del loro potere di provocare passioni e indurre dunque all'azione. Tale questione è stata più volte affrontata da diversi studiosi ed è sicuramente un tema centrale all'interno dei *visual culture studies*⁵⁸. Debray scrive che le «immagini fanno agire e reagire» (1992, p.14) a prescindere dal loro statuto artistico, dal loro essere a colori o in bianco e nero o ancora mute o parlanti. In un volume molto importante per gli studi visuali Freedberg invece si sofferma sulle interrelazioni fra uomo e immagine accogliendo «*tutte* le immagini, senza limitarsi a quelle cosiddette artistiche» (1989, p.3). Nelle prime pagine del libro *Il potere delle immagini* scrive: «Ci sono persone cui le pitture e le sculture provocano uno stato di eccitazione sessuale; c'è chi le mutila e chi le bacia, chi piange in loro presenza e chi si mette in viaggio per vederle, chi ne viene lenito, chi ne è commosso e chi se ne sente incitato alla rivolta» (ivi p.13). Su questa scia altri studi si sono occupati della reazioni alle immagini. Elkins ad esempio si sofferma sulle persone che piangono davanti a un quadro mentre Latour si interessa ai casi di *Iconoclash* chiedendosi perché le immagini scatenino tanta passione⁵⁹. All'interno del dibattito antropologico la questione è stata affrontata da Alfred Gell che ha invece introdotto la nozione di *agency* vale a dire l'attribuzione di una soggettività a

⁵⁸ La cultura visuale è un termine che circoscrive un'area di ricerca che al suo interno contiene oggetti iconici, di natura non necessariamente artistica, variamente prodotti e supportati da media, dispositivi e pratiche della visione e dello sguardo. Come scrive Pinotti «i *visual culture studies* nascono dall'esigenza di allargare l'estensione della classe "immagine" dalle immagini artistiche alle immagini *tout court*» (2014, p.227). Per una ricognizione si rimanda a Pinotti (2014); Pinotti, Somaini (2009); Coglitore (2008).

⁵⁹ Vanno poi annoverati gli studi di Mitchell sul potere delle immagini (2006) e sulle biopictures e quelli di Bredekamp sulla teoria dell'atto iconico (2010)

un'immagine o ad un artefatto⁶⁰. Interrogarsi sul potere delle immagini significa dare rilievo agli investimenti valoriali degli osservatori nel momento in cui questi si pongono a loro cospetto. È proprio a partire da questi investimenti che esse si rendono attive e mettono in moto un *far-fare*.

Seguendo Bruno Latour è possibile considerare le immagini come terreno di scontro dal momento che queste, con tutta la loro carica semantica, diventano oggetti in grado di scatenare passioni contrastanti e innescare nei soggetti veri e propri programmi d'azione che si traducono in gesti con declinazioni e gradi d'intensità differenti⁶¹. Analizzando i casi di distruzione dell'immagine Latour tenta una classificazione e propone di considerare in prima istanza: gli scopi di reconditi di coloro che distruggono le icone, il ruolo che si assegnano alle immagini distrutte, gli effetti che questa distruzione produce su coloro che hanno a cuore queste immagini, come questa reazione venga interpretata dagli iconoclasti e gli effetti della distruzione sui sentimenti degli stessi iconoclasti. Latour tenta dunque di proporre una categorizzazione che prevede cinque gruppi e ricorda come al momento della distruzione delle immagini segua spesso quella della ricostruzione o della ricomposizione dei frammenti e dei pezzi rimasti.

4.4.2.2 Interazioni nella street art

Lo studio delle interazioni nell'arte urbana può diventare un terreno di prova utile ad analizzare i differenti modi di relazionarsi e intervenire sull'immagine. Il racconto della street art non si arresta dunque con l'installazione dell'intervento ma può essere utile prendere in esame le prassi d'uso che negano l'operazione artistica e che si articolano attraverso procedure di cancellazione o riscrittura dell'opera. La ricostruzione del progetto *Banksy a New York* ha messo in evidenza come quasi tutte le opere nel giro di poche ore o comunque di qualche giorno fossero state rimosse, riscritte, rubate. Il lavoro di Banksy ha scatenato una vera e propria intensificazione passionale e un accanimento anche violento verso alcune opere dell'artista. Nel suo studio sulla

⁶⁰ Tale nozione è stata ripresa anche da Schacter (2014) nella sua analisi delle tag.

⁶¹ Latour ha curato insieme a Peter Weibel nel 2002 la mostra *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*. Latour distingue tra Iconoclastia e Iconoclash, nel primo caso sappiamo cosa sta succedendo nel momento in cui si distrugge qualcosa e conosciamo le motivazioni che sono dietro nel secondo caso invece o non si conoscono le motivazioni o si esita di fronte a un'azione per la quale non c'è modo di sapere se sia distruttiva o costruttiva.

cancellazione verbo-visiva Tiziana Migliore (2013) riprende la definizione di Greimas e Courtés e ricorda come essa venga assimilata all'ellissi. «Con la cancellazione si ha la prova tangibile che i linguaggi sono stratificati. Il suo studio come semiotica di una pratica – manipolazione di testi – conta solo *à rebours*, a partire da testualità che la registrano» (Migliore 2013, p.6). Un termine come “cancellazione” appare generico dato che si assiste a fenomeni di soppressione o a casi di aggiunta. Si manifestano così diversi livelli d'interazione che vanno da una cassazione o rimozione totale e che generano l'impossibilità di vedere a casi di aggiunzioni che si possono manifestare con diversi gradi d'invasività. Quest'interazione osservabile nella sua stratificazione porta inoltre alla possibilità di costruire logiche diverse basate su una forma di dialogo e partecipazione o su forme di scontro. Allo stesso tempo l'interazione si può costruire non tanto attraverso la sovrapposizione ma anche nello spazio circostante non aggredendo dunque l'immagine ma utilizzandolo. Durante la residenza newyorkese di Banksy, sui social network, si è mostrato costantemente lo stato dei graffiti dopo l'esecuzione rendendo evidente come la cancellazione costituisca una vera e propria isotopia del racconto, sia nel libro che nel documentario dell'HBO *Banksy a New York*. Si determinano a questo proposito differenti tipi di cancellazione: l'immagine può essere cassata totalmente e dunque non essere più visibile oppure sfregiata o biffata, dove è ancora possibile vedere, seppur parzialmente, l'immagine iniziale. La soppressione dell'immagine può dunque essere totale o parziale e nel caso in cui sia parziale si può determinare anche una certa gradualità che si costruisce attraverso un cambiamento che si stratifica con il tempo.

L'avvio della residenza newyorkese di Banksy si caratterizza a questo proposito come un terreno utile per verificare queste riflessioni. L'1 ottobre lo street artist dipinge due bambini ripresi nell'atto di prendere una bomboletta spray da un cartello che instituisce un'interdizione con la dicitura “Graffiti is a crime”. L'artista da un lato ricorre alle figure dei bambini, che da sempre costruiscono il suo repertorio figurativo, e dall'altro attinge al proprio repertorio tematico in cui si raffigura la violazione di un'interdizione e si costruisce un metadiscorso sull'illegalità dell'atto stesso di dipingere sui muri.

La comparazione delle fotografie mostra lo stato del primo intervento di Banksy dopo alcune ore sottolineando un cambiamento graduale che si articola con un primo

movimento di sostituzione di uno degli elementi dell'opera, ovvero il cartello “Graffiti is a crime” con quello “Street art is a crime”, ed una successiva cancellazione della figura dei due bambini, di cui rimane comunque una traccia (fig. 37).



Fig. 37 Sostituzioni e cancellazioni a un intervento di Banksy a New York, 2013.

Si determina prima una sostituzione che innesca una forma di riscrittura e la costruzione di una polemica con l'artista per poi passare a una rimozione totale. La prima mossa enunciativa dichiara uno scontro tra mondo del writing e mondo della street art: il cartello è stato infatti sostituito da una crew di New York attiva dal 1997 che ha inserito al posto della bomboletta il logo stesso della crew e modificato la scritta. La crew “sfida” Banksy in strada e si dichiara ponendo il suo logo che sostituisce la scritta graffiti a quella street art e convocando dunque due pratiche a cui si attribuiscono valori differenti. La street art è dunque Banksy, che ne è uno dei massimi rappresentanti, dal punto di vista della crew diventa vero e proprio *antisoggetto*⁶². Molti altri interventi di Banksy, nel corso della residenza newyorkese, saranno costantemente biffati da altri

⁶² Assumere una prospettiva narrativa porta dunque ad interrogarsi e a mettere in gioco valori e antivalori e a considerare ogni Soggetto sempre in funzione del suo Antisoggetto. «L'identità del soggetto è allora duplice: da un lato si costituisce nel percorso narrativo (individuazione del valore, iscrizione del valore nell'Oggetto, desiderio dell'Oggetto, ricerca, congiungimento), dall'altro si afferma nello scontro dialettico con l'Antisoggetto, con tutto quello che questo sconto comporta in termini – vedremo – di pensiero strategico» (Marrone, 2011 p.70).

poi ricollocarla in un nuovo contesto trasformando così l'opera di strada in arte da esporre all'interno. Come si è visto, il documentario Banksy a New York ha mostrato diverse declinazioni di questo tipo e il tema è entrato recentemente all'interno del dibattito mediatico e di quello accademico (cfr. cap 1). L'operazione Banksy a New York mette in scena allora differenti tipi di interazione con l'immagine di street art, interazioni che possono far nascere nuovi testi e configurazioni di senso. Non secondaria è poi l'assimilazione della strada a un luogo di lotta dove lo street artist entra in polemica con i writers, i vandali, i ladri, le autorità o i semplici fruitori. Entrano in gioco allora configurazioni polemiche che chiamano in causa l'attribuzione di valori differenti nei confronti della street art. L'autorità la rimuove perché considera il graffito dannoso al decoro urbano e lo legge quindi come un atto di vandalismo laddove invece il ladro ne riconosce il valore economico e artistico. Allo stesso tempo lo scontro con i writers mette in gioco una vera e propria sfida per la visibilità mentre l'atto del vandalo resta fine a se stesso.

La risposta all'immagine può assumere allora diverse declinazioni e gradi d'intensità e l'intervento di street art spesso può generare forme di risposta, di dialogo chiamando in causa anche fruitori spinti dalla passione⁶⁴.

4.4.3 Banksy a Gaza

La stretta relazione tra Banksy e prodotti mediali può essere ampliata prendendo in considerazione uno dei suoi ultimi progetti realizzati a Gaza. A fine febbraio del 2014 Banksy esegue quattro interventi a Gaza a sei mesi esatti dal cessate il fuoco tra Hamas e Israele. Con quest'operazione Banksy torna a porre l'attenzione sul conflitto israeliano-palestinese dopo l'operazione militare *Protective Edge* che ha ridotto in macerie il territorio di Gaza e causato la morte di oltre 2200 civili e la distruzione di diciottomila abitazioni. I graffiti vengono fotografati e diffusi sul suo sito web e allo stesso tempo viene lanciato un video che ricostruisce in meno di due minuti il contesto d'intervento e in sequenza le opere realizzate. Dopo qualche ora la notizia viene ripresa da tutti i principali siti d'informazione e la discussione si anima anche sui social

⁶⁴ Si vedano le analisi sulle risposte ai graffiti di Banksy in Palestina in Ferrara, Mondino, Stano (2012).

network, in particolare su twitter, a dimostrazione che ogni singola azione dell'artista diventa un vero e proprio evento mediatico.

Il video, realizzato montando immagini amatoriali, pone l'attenzione su Gaza ibridando i generi e ricorrendo alla forma del documentario. Allo stesso tempo il breve video è anche il racconto dell'azione artistica dello stesso Banksy. La prima parte ricostruisce così il contesto, la seconda invece si sofferma sulle opere mostrandole in sequenza e inserendo alcune dichiarazioni degli abitanti. Il video inizia con l'immagine di un aereo in volo e con la frase: "Make this the year you discover a new destination". Al cielo limpido della prima scena segue un cielo offuscato e la scritta "Welcome to Gaza" e dall'aereo si passa a una macchina in movimento e all'apertura di una porta che conduce a un tunnel. Qui compare per la prima volta l'artista, ripreso con una felpa nera e un cappuccio. Per accedere a Gaza occorre attraversare illegalmente un tunnel, dato che l'accesso regolare è gestito dall'esercito israeliano e non è facile ottenere il visto d'ingresso. Le immagini mostrano la discesa dell'artista, la successiva risalita e infine una porta che una volta aperta mostra il paesaggio fatto di macerie. Seguono una serie di immagini che mostrano la quotidianità in uno scenario post-bombardamenti e una serie di descrizioni che si avvalgono di un'ironia feroce e amara. Alle immagini che scorrono vengono sovrapposte delle frasi che sembrano costruire una sorta di parodia di uno spot promozionale turistico: si invita ironicamente a visitare il paese e si mostra la vita degli abitanti e gli scorci paesaggistici di un territorio martoriato dagli attacchi militari israeliani. La strategia ironica all'interno del video viene utilizzata per poi essere negata subito dopo. Al testo in scorrimento: "The locals like it so much they never leave" segue un secondo dopo una frase inserita tra parentesi che spiega meglio: "Because they're not allowed to"; o ancora "Nestled in an exclusive setting" a cui segue immediatamente il chiarimento "surrounded by a wall on three sides and a line of gun boats on the other".

Le immagini che seguono mostrano il territorio con una prospettiva dal basso, mostrando barriere, torri e dispositivi di controllo e ancora immagini dall'alto che riprendono un paesaggio sventrato. La dimensione del controllo viene ribadita dalle descrizioni e il modello identificato da Banksy è quello del *panopticon* esercitato attraverso strumentazioni tecnologiche avanzate che permettono una visione e un controllo costante del territorio.

Il video mostra anche le prove che l'artista deve superare per arrivare a Gaza e per qualificarsi dunque come soggetto competente che sa che c'è qualcosa da far sapere. Per costruire l'effetto di verità e rendere dunque il testo accreditabile anche dal punto di vista informativo si ricorre a strategie che vanno oltre la semplice idea del racconto di un'azione artistica e convocano dati e immagini in grado di costruire il patto di *veridizione*⁶⁵. In un frammento vengono ricordati in termini numerici i danni causati dai bombardamenti israeliani durante l'operazione militare del 2014 e si utilizza un filmato che mostra un attacco aereo. L'artista ricorre dunque a uno strumento di visualizzazione bellica inserendolo all'interno del breve testo audiovisivo⁶⁶ (fig. 39).



Fig. 39 Video di Banksy, screenshot.

Il tipo di inquadratura rimanda al *first person shot* che come scrive Eugeni: «è caratterizzato da due aspetti: il costituire la trascrizione immediata di una esperienza soggettiva di prensione incorporata del mondo, e l'implicare una relazione di simbiosi e ibridazione tra un soggetto umano e una macchina di ripresa» (2015, p.52).

Benché si tratti soltanto di una manciata di secondi il frammento è molto interessante perché tematizza uno dei modi a cui si ricorre oggi per “far vedere la

⁶⁵ Il contratto di veridizione mira a stabilire una convenzione fiduciaria fra l'enunciatore e l'enunciatario, poiché verte sullo statuto veridittivo (sul dire-vero) del discorso enunciato. Cfr. Greimas e Corutes alla voce Contratto.

⁶⁶ Per un'analisi sul montaggio intermediale e sulle procedure di autenticazione che si realizzano tra le immagini o meglio tra le diverse componenti medialità e i formati tecnici delle immagini all'interno dell'audiovisivo si rimanda a Montani (2010 pp. 23-24); Zucconi (2013 pp. 26-28) e Coviello (2015 pp. 65-68).

guerra” e allo stesso tempo ricorda il massiccio uso di droni impiegati dall’esercito israeliano durante le operazioni d’attacco.

Il video alterna a una narrazione in cui emerge una soggettività forte, che commenta in maniera ironica le immagini, la costruzione di un *realismo oggettivo* reso attraverso l’uso di dati, informazioni e strategie di visualizzazione bellica. Come scrive Greimas: «Il soggetto dell’enunciazione non è più tenuto a produrre un discorso vero, ma si può limitare a un discorso che produca l’effetto di senso ‘verità’» (1983, p. 107). La comunicazione ironica non sembra essere sufficiente e risultano necessari chiarimenti, spiegazioni, dati, autenticazione di immagini di guerra, elementi a cui l’enunciatore ricorre per mettere in atto il suo fare persuasivo e fare in modo di conquistare l’adesione del destinatario che è il solo in grado di sanzionare il contratto di veridizione.

Nella seconda parte del video Banksy torna ad essere protagonista: l’artista esce da un tunnel con una scatola di bombolette in mano e viene ripreso da dietro mentre esegue una reinterpretazione del Pensatore di August Rodin. L’opera, dipinta sulla superficie di una porta e dotata di una vera e propria cornice che la circonda, è il primo degli interventi che verranno mostrati in sequenza a cui seguono spesso delle scene di osservatori ripresi nell’atto di guardare gli interventi. La narrazione adesso è delegata alle opere che continuano il racconto iniziato nella prima parte del video. Il secondo graffito raffigura una torretta militare di controllo trasformata in un’altalena, il terzo intervento è invece un gatto dipinto su un muro che sembra giocare con un cumulo di ferri rotti che figurativamente rimandano a un gomito. Le immagini mostrano in sequenza dei bambini che giocano davanti al graffito e degli abitanti che commentano “This cat tells the whole world that she is missing joy in her life. The cat found something to play with. What about our children?”. Banksy ha sempre disegnato ratti ribelli dotati di fionde e il gatto innocuo con il fiocco rosa sembrerebbe rimandare a un’immagine “stereotipata” anche un po’ kitsch. A differenza del ratto che costruisce la dimensione della lotta, l’immagine del gatto sembra fondarsi sulla rassicurazione, tuttavia si costruisce un contrasto tra lo sfondo che mostra le macerie e il primo piano in cui si vedono dei bambini intenti a fare il girotondo davanti all’immagine del gatto. Se i ratti dipinti da Banksy in passato puntavano la fionda contro la torretta di controllo israeliana rappresentando un *fare* pragmatico attraverso forme di lotta e di resistenza, il

gatto dipinto tra le macerie sei mesi dopo gli ultimi attacchi diventa un'immagine che l'artista dipinge sferrando una ferocia ironia a quegli utenti dei *social network* che condividono costantemente immagini di gatti. All'immagine del gatto, potenzialmente diffondibile sul web, viene delegato allora un *dover far sapere* e un *non dover dimenticare*. I progetti di Banksy si concentrano allora anche sui modi d'uso e sulle pratiche contemporanee che caratterizzano l'uso dei social network e sfidano e mettono in discussione i *trend* che li vi si determinano.

L'ultimo graffito presentato nel video diventa emblematico e si costituisce come una sorta di manifesto e ammonimento finale che non ricorre a nessun tipo di figurazione: "Se ci disinteressiamo del conflitto tra i forti e i deboli, ci mettiamo dalla parte dei forti, non siamo neutrali". Dal *dover sapere* si passa dunque al dover prendere posizione.

Va sottolineato anche il ruolo della musica nel video che richiama lo stile musicale dell'hip hop e si lega all'idea del ghetto (almeno nelle sue origini). La base musicale utilizza, oltre al classico *beat hip hop*, degli stilemi mediorientali e dal punto di vista timbrico il frammento melodico ripetuto in *loop* richiama il suono di uno strumento a corda diffuso nei paesi arabi. Allo stesso tempo, in linea con lo stile hip hop, la base musicale utilizza suoni concreti del contesto ambientale che sono inseriti in momenti precisi della narrazione audiovisiva. Il suono di apertura della porta che segna l'ingresso dell'artista a Gaza attraverso il tunnel innesca l'avvio del *beat hip hop*; il frammento che mostra il bombardamento su un obiettivo si accompagna invece al suono dell'esplosione preceduto da un secondo di silenzio e dall'arresto del *beat hip hop* che riparte subito dopo. Sul piano sonoro tale strategia contribuisce a sottolineare l'importanza del breve frammento che si pone a metà del video e come già sottolineato è fondamentale per la costruzione del contratto di *veridizione*. Anche alla fine il video si chiude con il fermarsi del *beat hip hop* e con un silenzio che contribuisce a portare l'attenzione verso il graffito dipinto da Banksy.

4.5 Contaminazioni: format televisivi, editoria, moda e social advertising

Gli street artist hanno ormai acquisito una forte riconoscibilità e i loro lavori si inseriscono anche all'interno del tradizionale mercato dell'arte, come ben dimostra il

numero crescente di gallerie che si occupano principalmente di promuovere le loro opere⁶⁷. Allo stesso tempo sono sempre più diffuse mostre ed esposizioni che si propongono di esporre in modo articolato le differenti declinazioni di questo movimento.

Al di là del sistema dell'arte tradizionale la street art è riuscita a dialogare anche con altri ambiti mostrando la sua natura poliedrica e il suo essere un fenomeno di comunicazione in grado di tradursi costantemente in differenti ambiti discorsivi.

La diffusione delle immagini della street art non è delegata al solo web ma anche un *old media* come la televisione, nel corso di questi ultimi anni, si è focalizzato sul fenomeno investendo produzioni che ne hanno messo in discorso i differenti generi. Ci sono programmi reportage che restituiscono le articolazioni del fenomeno all'interno di diverse città internazionali e italiane⁶⁸ ed è stato recentemente prodotto anche il talent show *Street art master* che, combinando i classici elementi che caratterizzano questo genere televisivo, vede sfidarsi di settimana in settimana dieci giovani artisti che devono mettersi alla prova con le diverse tecniche della street art e passare sotto l'occhio critico dei giudici. Da pratica sotterranea e underground la street art finisce in prima serata in uno dei principali canali satellitari italiani. Il legame con i prodotti televisivi ha coinvolto anche un'artista come Banksy che ha realizzato la sigla di una puntata dei Simpson inserendovi temi e figure della sua poetica urbana.

Nell'ambito del giornalismo JR ha invece realizzato per il supplemento del *New York Times* una copertina. La foto usata dal settimanale è quella di un intervento eseguito da JR a Plaza Flatiron a New York: è la foto di un migrante di oggi riprodotto

⁶⁷ Per conoscere le principali gallerie presenti nel mondo e gli artisti urbani che si impongono all'interno del mercato dell'arte si rimanda a *Le guide guide de l'art contemporain urbain* pubblicata ogni anno in Francia.

⁶⁸ Sky arte ha all'attivo due produzioni italiane: *Street art* e *Muro*. La prima, condotta dal rapper Frankie hrg indaga la diffusione del fenomeno in varie città italiane.

Comparando le prime puntate emerge subito il differente rapporto che le città intrattengono con questo fenomeno artistico. La trasmissione mostra non solo le opere e il racconto di alcuni artisti che le hanno realizzate ma il discorso dell'arte si incrocia inevitabilmente con quello della città. Si passa da situazioni di illegalità, come nel caso di Napoli, dove si seguono gli artisti nel loro lavoro quotidiano ad altre città come Torino in cui la street art appare come un fenomeno ampiamente legalizzato e dove ad essere intervistati sono i curatori delle mostre d'arte urbana. Emerge invece un regime misto di legalità e illegalità in città come Milano o Bologna, due dei comuni che ogni anno spendono più soldi per ridipingere i prospetti.

La trasmissione *Muro* invece attraverso delle lunghe interviste a degli street artist internazionali che hanno lavorato in delle città italiane (su commissione) mostra la relazione tra street art e territorio e indaga di volta in volta le produzioni dei singoli protagonisti della puntata. Sempre su Sky e su Rai5 è invece stata distribuita la serie francese *Streetsphere*. Ogni puntata è dedicata a una differente città e mostra il lavoro di alcuni artisti locali.

in gigantografia e affisso in orizzontale sulla strada. Da quest'immagine ha preso vita anche un progetto fotografico sulla migrazione attraverso nuove installazioni eseguite in giro per la città. Si costruisce un dialogo intertestuale e intermediale con la produzione dell'artista, dato che il progetto segue temporalmente quello di Ellis Island, e ancora una volta emerge come il racconto della street art riesca ad espandersi e ad arricchirsi accrescendo le sue potenzialità comunicative.

Un altro ambito d'osservazione è l'editoria, dove si è ricorso al contributo di alcuni artisti urbani per ripensare la grafica delle copertine di alcuni romanzi. L'idea è stata sperimentata dalla Penguin che, da sempre attenta alle tendenze contemporanee, ha lanciato la serie "Penguin street art"⁶⁹. Le copertine della collana "Penguin Street art" non solo forniscono un repertorio di stili e tecniche diverse ma chiamano a raccolta alcuni tra gli artisti più importanti e costruiscono un vero e proprio micro-racconto sul fare artistico e sull'importanza dei supporti e degli strumenti utilizzati dagli street artist. Molte delle copertine riprendono gli interventi all'interno degli ambienti urbani: sui muri, sulle porte o sulle vetrine e gli stessi muri, supporti prediletti, appaiono in tutta la loro eterogeneità. Il pinguino è il logo che da sempre accompagna l'identità visiva della casa editrice: posto in alto, in basso, ingrandito o rimpicciolito. Se il logo nella sua forma canonica trova quasi sempre spazio nella parte bassa della copertina, nel dorso e nel retro, vediamo che un'evoluzione del logo creato ad hoc per "Penguin street art" si trova all'interno del libro e nel risvolto. Il pinguino si trasforma in uno street artist e impugna un rullo inserendosi pienamente all'interno del progetto visivo della collana e richiamando anche gli *urban characters* creati all'interno della street art, si pensi, ad esempio, al ratto di Banksy raffigurato nell'atto di dipingere. Se si prende in considerazione la copertina del romanzo di Joshua Ferris *The we come to the end*, realizzata da 45rpm, la fotografia mostra non solo il muro sul quale è stato "spruzzato" il titolo del libro e il nome dell'autore ma anche la strada, sporca di colore e ancora le bombolette che sono state utilizzate (fig. 40). La foto ricostruisce così la dimensione del fare artistico mostrandoci quelli che sono gli strumenti principali utilizzati da uno street artist per la scrittura. L'idea della scrittura viene però evocata visivamente non solo attraverso le bombolette poste sulla strada dopo essere state utilizzate ma anche dalla matita, elemento figurativo che si accosta al titolo.

⁶⁹ La grafica dei libri Penguin ha sicuramente fatto la storia, con l'uso della tripartizione della copertina e i differenti colori che caratterizzavano i diversi generi letterari.



Fig. 40 Copertina collana “Penguin street art”

Il racconto visivo non si arresta nella copertina ma continua sul retro e nei risvolti. Il retro mostra una scala sporca di colore e una bomboletta spray ripresa da vicino e puntata verso l’osservatore. La bandella laterale chiude il racconto mostrandoci due foto dello street artist: una in cui viene ripreso di spalle nell’atto di spruzzare e una frontale dove appare con il viso nascosto da una maschera. L’artista non si fa vedere e le due fotografie contribuiscono a costruire lo stereotipo dello street artist che non vuole farsi riconoscere e rifugge dagli scatti fotografici e dalle videocamere. Accanto alle due fotografie sono disposti i 10 nomi degli artisti che hanno partecipato al progetto e l’arancione funziona da attivatore segnalandoci l’artista che ha realizzato la copertina. A partire dalla copertina e proseguendo nei dettagli posti negli altri elementi peritestuali⁷⁰ si costruisce un discorso sulla dimensione performativa della street art mettendo in risalto gli strumenti usati dagli street artist e i supporti di scrittura.

Questa idea tuttavia non è nuova in casa Penguin: la casa editrice prima del lancio di questa nuova collana con un logo, un sito e una campagna di comunicazione ad hoc aveva affidato ad artisti come D*Face o ancora Shepard Fairey la realizzazione di altre copertine e nel 2010 aveva contribuito alla realizzazione di una mostra presso la galleria StolenSpace dove erano stati esposti i progetti grafici delle copertine di alcuni

⁷⁰ Genette definisce peritesto quella parte del paratesto che si situa «intorno al testo, nello spazio del volume del testo, come il titolo o la prefazione, e qualche volta inserito negli interstizi del testo» (1987, p.6).

dei romanzi più famosi create da diversi artisti della scena street e urban. Le copertine di Penguin Street Art provano allora a raccontarci il mix di stili che caratterizza oggi la street art.

La contaminazione riguarda anche altri settori come la moda: i grandi brand negli ultimi anni hanno spesso chiesto l'intervento di alcune firme note del graffitismo e della street art per alcune serie di prodotti. Se appare naturale un'associazione tra marche sportive e street art può sorprendere invece il fatto che un marchio dell'alta moda come Louis Vuitton abbia lanciato la collezione *Foulards d'artistes* affidandone il design a diversi street artist. La casa di moda ha lanciato diverse serie coinvolgendo gli Os Gemeos, Retna, Aiko, Eko Nugroho, Eine, El Seed, Kenny Scharf, André Saraiva e Inti (fig. 41).



Fig. 41 *Foulards D'artistes*

Le trame impresse sui tessuti giocano sulla varietà figurativa, cromatica ed eidetica o sul mix calligrafico dato dai differenti modi di disegnare e intrecciare le lettere. Il legame tra alcuni street artist e Luois Vuitton si è esteso anche per altri prodotti, è il caso di El Seed che ha disegnato anche una collezione di valigie sulle quali ha impresso i propri motivi calligrafici sulla trama di base che caratterizza gli oggetti del brand. Altri street artist sono stati chiamati a collaborare nel mondo della moda: Lee Quinones ha illustrato delle scarpe per Adidas, Miss Tic delle borse per Lamarthe, Crash una serie limitata di valigie per Tumi e Kongo un foulard per Hermès attraverso

un design ispirato alle tag urbane⁷¹. Quello che si costruisce a livello visivo è un insieme di segni e di motivi ripetuti che prendono ispirazione dai colori e dalle forme che gli artisti eseguono sulle strade ma che inevitabilmente si trasformano in altro. A questo proposito Christophe Genin scrive: «L'enjeu est bien une kitschisation, c'est-à-dire une appropriation de prédicats, déconnectés de leur substrat original qui en donnait le sens, et réinvestis par de valeurs opposées avec des changements de format, de matériau, de finalité, de fonction» (2013, p. 242). La moda recepisce il lato ludico e creativo della street art, chiede di rielaborare e trasformare elementi figurativi e plastici, trasforma e traduce quell'insieme di segni tipografici e figurativi impressi sui muri in motivi ornamentali e trame e costruendo prodotti ad hoc⁷². Ancora una volta vanno considerati i valori diversi che caratterizzano la street art e va osservato come altri ambiti discorsivi ne prelevino alcuni aspetti. Il social advertising, ossia quel tipo di pubblicità che si caratterizza per la «capacità di dare forma in modo innovativo e talvolta controverso a temi drammatici di rilevanza sociale» (Peverini 2014, p.7), attinge alla street art non tanto per il suo aspetto figurativo ma per il modello d'intervento nello spazio urbano. Molte campagne di comunicazione sociale definite di *social guerrilla* adottano le strategie proprie della street art cercando di sorprendere il proprio target con azioni mirate all'interno degli spazi urbani o utilizzando tecniche quali stencil, stickers e installazioni urbane. Si costruisce un interscambio continuo tra i due discorsi dato che anche la street art ha fatto propri alcuni degli elementi che caratterizzano la comunicazione pubblicitaria: si pensi alla ripetitività tipica degli stencil o ancora all'uso dei loghi da parte degli artisti come elemento di riconoscibilità e di costruzione dell'identità visiva.

All'interno delle campagne di comunicazione sociale si determina non solo uno scambio dal punto di vista delle tecniche e delle strategie ma si coinvolgono anche gli stessi artisti nella realizzazione delle campagne: è il caso ad esempio di Amnesty e del suo progetto "Makes the invisible" che ha visto la collaborazione del collettivo tedesco

⁷¹ Nel 2009 il fotografo Mario Sorrenti ha realizzato per l'edizione francese di Vogue il servizio di moda *Graffiti Couture* che vede protagonista Lady Gaga fotografata tra muri dipinti e tag selvagge dipinte per l'occasione da Kaws

⁷² Allo stesso tempo accanto a queste forme di collaborazione convivono le azioni contro i brand ed emerge anche il lato antagonista della street art rappresentato, ad esempio, da Kidult che ha vandalizzato diverse vetrine parigine dei brand d'alta moda tra cui quella di Louis Vuitton. A seconda del punto di vista e del modo in cui si valorizza la stessa pratica della street art il brand può assumere il ruolo attanziale di destinante o essere antisoggetto.

Mentalgassi che si è sempre distinto per le operazioni ironiche e per l'uso di differenti oggetti supporto per le installazioni dei propri lavori, dalle campane di raccolta della spazzatura, alle macchinette obliterate dei biglietti del treno. Nell'intervento realizzato per Amnesty gli artisti hanno utilizzato dei posters lenticolari raffiguranti i volti dei soggetti i cui diritti umani sono stati abusati⁷³. I volti degli "invisibili" sembrano così nascondersi nello spazio urbano e sono visibili solo da una certa angolatura (fig. 42).



Fig. 42 Mentalgassi per Amnesty

Anche il branding⁷⁴ guarda con attenzione alla street art come dimostra l'interesse crescente verso questa pratica e il coinvolgimento costante di differenti personalità chiamate a collaborare per i packaging dei prodotti o ancora per le campagne pubblicitarie. Coca Cola, Perrier, Ikea, Peugeot, Citroen, Hyundai sono solo alcuni dei marchi che recentemente hanno inserito figure e stili propri della street art all'interno delle loro campagne o nei loro prodotti convocandone l'universo valoriale e cogliendone il semplice lato estetico e ludico.

⁷³ Tra queste ci sono Fatima Hussein Badi, condannata alla pena di morte nello Yemen dopo un processo iniquo, Jabbar Savalan, arrestato in Azerbaigian per il suo pacifico attivismo contro il governo e Natalia Estemirova, attivista russa per i diritti umani uccisa nel 2009 il cui omicida non è stato ancora assicurato alla giustizia

⁷⁴ Si considera la componente discorsiva della marca in quanto effetto di senso che è esito di una serie di meccanismi sottostanti di significazione. Il discorso entra in relazione con altri discorsi all'interno della cultura di riferimento, si incrocia e si ibrida pertanto piuttosto che di brand si parla di branding considerandolo come processo, come un evento dinamico. Sui modelli semiotici per il branding si rimanda Marrone (2007).

Gli street artist appaiono insomma come i designer e gli illustratori di oggi in grado di contaminare ed estendere il loro linguaggio a differenti forme discorsive. Non è tanto o almeno non è solo il mercato dell'arte il punto di approdo ma è proprio il dialogo incessante con ambiti differenti della cultura e della comunicazione a rendere la street art un movimento che si estende oltre la cornice urbana attraverso un ampliamento del concetto stesso che si riposiziona anche in settori differenti ibridandosi e dando vita a forme di comunicazione eterogenee.

Conclusioni

Nel presente lavoro il fenomeno della street art è stato analizzato a partire da due prospettive. La prima ha approfondito gli effetti di senso che si determinano negli spazi investiti da questa pratica e la seconda si è concentrata sulla diffusione delle immagini di street art al di là dello spazio urbano, considerando dunque il loro riposizionamento all'interno della galassia mediale. Come più volte evidenziato, è all'interno di testi e media differenti che la street art si riconfigura facendo emergere tutto il suo potenziale e caratterizzandosi come una delle forme artistiche che ha saputo al meglio sfruttare e interagire con il mondo digitale. L'azione nello spazio e il ruolo della fotografia, del video, così come le pratiche di interazione che si stabiliscono tra fan, commentatori e ancora detrattori, sono tutti elementi che contribuiscono a costruire il *discorso* stesso della street art. Si supera quindi la semplice idea di *documentazione* e la narrazione diviene sempre più complessa e interattiva. Dall'analisi dei singoli casi studio è emerso come le descrizioni delle aree urbane dense di street art o i progetti *site-specific* ("The Ghosts of Ellis Islands" di JR o le operazioni di Banksy a Gaza e a New York) si costituiscano come frammenti testuali che inducono a riflettere su una serie di questioni teoriche che un oggetto come la street art oggi convoca. Tra queste, essa permette di approfondire una serie di tematiche legate alla *diffondibilità* delle immagini sulle piattaforme digitali o ancora la questione *dell'efficacia* delle immagini che si manifesta nei casi di censura, cancellazione, riscrittura e interazione con l'immagine nello spazio urbano che, come più volte sottolineato, sono parte integrante della pratica stessa.

La ricostruzione dei lavori dell'artista francese JR ha messo in luce la dimensione intermediale della street art e le strategie legate alla rappresentazione della memoria all'interno della sua produzione artistica che diventa strumento per interrogarsi sulle trasmissioni medialità dell'immagine documentaria attraverso il dialogo che si determina tra spazi, memoria e media.

Un progetto come quello di Banksy realizzato a New York ha invece consentito di focalizzarsi sulla dimensione seriale della street art. L'artista ha costruito una narrazione ad "episodi" attraverso il suo sito web caricando quotidianamente le immagini e le audio guide delle operazioni realizzate all'interno della città. A questo racconto si aggiungono le micro narrazioni degli utenti, dei fan, dei giornalisti che

fotografano, commentano e diffondono le immagini dando vita a forme di interazione e di scontro con il progetto artistico. Un'analisi della street art non può allora prescindere dal prendere in considerazione i differenti prodotti mediali e le strategie discorsive messe in campo dagli artisti in quanto esse stesse contribuiscono alla costruzione dell'azione artistica.

Allo stesso tempo la ricerca ha evidenziato come non sia solo il mercato dell'arte il punto di approdo per chi pratica la street art ma come l'interazione costante con ambiti differenti della cultura e della comunicazione faccia della street art un oggetto ibrido che con le sue forme, i suoi stili e le sue strategie d'intervento dialoga anche con la grafica, l'editoria, la moda e in generale i brand.

Per quanto concerne la relazione tra street art e spazialità le considerazioni si sono articolate su più livelli. Piuttosto che soffermarsi sui singoli interventi di street art si è rivelato utile leggere le relazioni che si istituiscono tra questi nella misura in cui è proprio l'insieme a dare vita a precisi effetti di senso e a riconfigurare le aree urbane come luoghi della street art, catalizzatori di segni visivi che costruiscono nuove forme di percezione dello spazio mettendo in valore determinate aree.

Le pratiche di street art prese in considerazione attivano allora non solo molteplici forme d'uso degli spazi ma aprono contestualmente a nuove percezioni sull'urbano influenzando sull'immaginario di una città. Un intervento di street art può portare, ad esempio, lo spettatore ad osservare porzioni e angoli di una città che prima apparivano invisibili. Molti interventi posti nel centro storico o in aree periferiche di Palermo, scelta come caso studio emblematico, costituiscono un tentativo di raccontare gli scarti, le fratture sociali, la precarietà edilizia e l'abusivismo. La street art diventa anche una *riflessione critica sulla città*, uno strumento in grado di attivare forme di sguardo che si estendono progressivamente da un singolo muro a un intero quartiere.

Il caso Parigi, e in particolare i progetti di muralismo artistico realizzati nel tredicesimo *arrondissement*, hanno mostrato come all'azione degli street artist si aggiungano una serie di pratiche che ne determinano, orientano e approfondiscono il valore. Così la disposizione degli interventi, la loro *messa in cornice*, l'attivazione di precisi percorsi, il loro carattere monumentale e la loro tutela costruisce l'idea di una musealizzazione della street art. Attraverso il ricorso a una progettazione si tenta di ridefinire l'identità di un'area urbana e valorizzarla a livello turistico.

A queste forme però se ne contrappongono delle altre: ci sono spazi in cui la street art è esposta per periodi limitati. È il caso del progetto “M.U.R.” o della “Tour Paris 13”, spazi che assumono il ruolo di vere e proprie mostre temporanee regolate. All’interno della street art istituzionale il presente lavoro ha evidenziato una differenza tra progetti dal carattere monumentale e permanente e altri che ricorrono al modello della galleria e in generale valorizzano la dimensione effimera della pratica.

Accanto a queste forme regolate lo studio ha preso in considerazione anche quell’insieme di azioni artistiche spontanee che agiscono puntando sull’imprevedibilità attraverso una serie di mosse enunciative strategiche e ricorrono a una pluralità di tecniche e forme espressive.

Leggere le forme di confluenza è stato utile per provare ad estendere lo sguardo andando oltre i singoli graffiti, stencil, collage o opere murali e considerare come questi interagiscano con il discorso della città, con quell’insieme di architettura e socialità.

Oggi una parte della street art rigenera e riqualifica laddove invece un’altra parte rimane estranea a questo mondo e agisce al buio o ancora si muove nel *limen* tra i due mondi. Lo studio ha messo in luce ognuno di questi aspetti ed ha inoltre considerato la dimensione processuale della street art leggendone i cambiamenti in atto e studiando le interazioni non solo con gli spazi ma anche con i fruitori. Partendo dagli assunti fin qui esposti appare chiaro come le possibili linee di ricerca future riguarderanno la sempre più stretta relazione tra street art e media digitali, la dimensione interattiva della pratica, l’ibridazione con altri settori della comunicazione, al di là della cornice artistica, e le differenti forme di istituzionalizzazione del fenomeno. Tuttavia, laddove la street art oggi tende ad imporsi all’interno dell’immaginario urbano e mediatico secondo un’ottica sempre più consensuale, va ricordato come l’imprevedibilità e lo sviluppo di nuove pratiche siano elementi caratterizzanti del fenomeno e possano pertanto intervenire capovolgendo i sistemi di attese.

Bibliografia

Agamben, G.,

1995, *Homosacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino.

Akai, R.,

2014, *Getting caught. Storie di writer in fuga*, Whole Train Press, Roma.

Alinovi, F.,

1982, *Arte di frontiera*, «Flash Art», n. 107, 1982, pp.22-26.

1983, *Lo slang del duemila* «Flash Art», n. 114, 1983, pp. 20-31.

Arcagni, S.,

2012, *Screen city*, Bulzoni, Roma.

Arnaldi, V.,

2014, *Chi è Banksy?*, Mondo Bizarro Press, Roma.

Atton, C.,

2002, *Alternative media*, Sage publications, London.

Austin, J.,

2001, *Taking the train: How graffiti art became an urban crisis in New York*, Columbia University Press, New York.

Bachelard, G.,

1957, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris; [trad. it. *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1975].

Banksy

2005, *Wall and Piece*, Random House, London.

Barthes, R.,

1967, *Sémiologie et urbanisme*, ora in Barthes 1985.

1968, *L'effet de réel*, in «Communications» 11; [trad. it., *L'effetto di reale*, in *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988].

1970, *L'empire des signes*, Éditions d'Art Albert Skira, Paris; [trad. it., *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino 1984].

1982, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Paris; [trad. it., *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985].

1985, *L'aventure sémiologique*, Seuil, Paris; [trad. it., *L'avventura semiologica*, Einaudi, Torino 1991].

1994, *Variations sur l'écriture*, in *Œuvres complete II*, Seuil, Paris; [trad. it., *Variazioni sulla scrittura*, Graphos, Genova 1996].

Basilico, G.,

2007, *Architetture, città, visioni*, Bruno Mondadori, Milano.

- Basso Fossali, P., Dondero, M.,
2006, *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Guaraldi, Rimini.
- Baudrillard, J.,
1976, *L'échange symbolique et la mort*, Éditions Gallimard, Paris; [trad. it., *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 2007].
- Bellavita, A.,
2008, *(In)contro lo spazio. L'installazione di arte contemporanea nel tessuto urbano*, in Codeluppi, E., Dusi, N., Granelli, T., (a cura di) [2008].
- Belting, H.,
2011, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink, Paderborn; [trad. it., *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma 2011].
2013, *Faces*, Verlag C.H. Beck oHG, München; [trad. it., *Facce*, Carocci, Roma 2014].
- Bengsten, P.,
2014, *The street art world*, Almendros de Granada Press, Lund.
- Benjamin, W.,
1963, *Städtebilder*, Shurkamp Verlag, Frankfurt; [trad. it., *Immagini di città*, Einaudi, Torino 2007].
1982, *Das Passagenwerk*, Shurkamp Verlag, Frankfurt am Main; [trad. it., *I «Passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2010].
2012, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino.
- Benveniste E.,
2008, *Essere di parola*, Bruno Mondadori, Milano.
- Bergamin, E.,
2011, *Mappe sul web. Un discorso geografico collettivo*, «E/C Serie Speciale», anno V, n. 9, pp. 101-109.
- Bertrand, D.,
2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Édition Nathan HER, Paris; [trad. it. a cura di G. Marrone e A. Perri, *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Roma 2002].
- Blanché, H.,
2015 *Street Art and related terms – discussion and attempt of a definition*, «Street art & urban creativity Scientific Jurlan» Vol.1 N.1., pp. 32-39.
- Bolter, J., Grusin, D.,
1999, *Remediation. Understanding new media*, The Mit Press, Cambridge-London; [trad. it., *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano 2002].

- Brassaï,
1999, *Conversations with Picasso*, University Press of Chicago, Chicago.
- Bredenkamp, H.,
2010, *Theorie des Bildakts*, Shurkamp Verlag, Berlin; [trad. it., *Immagini che ci guardano*, Raffaello Cortina, Milano 2015].
- Brighenti, A.,
2009, (a cura di), *Il muro e la città*, Professionaldreamers, Trento.
- Brighenti, A., Reghellin, M.,
2007, *Writing. Etnografia di una pratica interstiziale*, «Polis», n. 21, 2007.
- Brunel-Lafargue, K.,
2013, *L'art se rue V. 2*, H'artpon les éditions, Paris.
- Bruno, G.,
2006, *Atlante delle emozioni*, Bruno Mondadori, Milano.
- Burini, S.,
1998, *Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative*, in Lotman [1998].
- Calabrese, O.
1985, *La macchina della pittura*, Laterza, Bari.
1987, *L'età neobarocca*, Laterza, Bari.
2011a, *La fotografia illegale. Osservazioni su alcune pratiche sociali contemporanee*, in Del Marco V., Pezzini, I., (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, pp. 35-53.
2011b, *Il trompe-l'oeil: è corretto parlare di inganno degli occhi?*, «Carte Semiotiche», n. 12.
2013, *Il graffitismo come nuova estetica di massa*, in Mastroianni (a cura di) [2013].
- Canzoneri, M.,
1997, (a cura di), *Studio D'autore*, Nuova Graphicadue, Palermo.
- Caputo, A.,
2009, *All city Writers: The graffiti Diaspora*, Kitchen 9, Bagnolet.
- Carbone, M.,
2014, *Lo schermo, la tela, la finestra (e altre superfici quadrangolari normalmente verticali)*, «Rivista di estetica», n.s. 55 (1/2014).
- Careri, F.,
2006, *Walkscapes*, Einaudi, Torino.
- Casetti, F.,

2011, *I media nella condizione post-mediale*, in R. Diodato, A. Somaini (a cura di), *Estetica dei media e della comunicazione*, Il Mulino, Bologna.

2015, *La galassia Lumière: Sette parole chiave per il nuovo cinema*, Bompiani, Milano.

Castelman, G.,

1982, *Getting Up: Subway graffiti in New York*, The Mit Press, Cambridge.

Cati, A.,

2013, *Immagini della memoria*, Mimesis, Milano-Udine.

Cavicchioli, S.,

2002, *I sensi, lo spazio, gli umori*, Bompiani, Milano.

Cervelli, P.,

2014, *Spazio urbano e identità culturale. Note sul pensiero di J.M. Lotman*, in I. Tani (a cura di) [2014].

Cervelli, P., Sedda, F.,

2006, *Zone, frontiere, confini: la città come spazio culturale*, in G. Marrone e I. Pezzini (a cura di) [2006].

Cervelli, P., Pezzini, I.,

2006, (a cura di), *Scene del consumo: dallo shopping al museo*, Meltemi, Roma.

Chalfant, H., Prigoff, J.,

1987, *Spraycan art*, Thames and Hudson, London.

Coccia, E.,

2014, *Il bene nelle cose*, Il Mulino, Bologna.

Codeluppi, E., Dusi, N., Granelli, T.,

2008, (a cura di) *Riscrivere lo spazio pratiche e performance urbane*, «E/C», Rivista online dell'Associazione Italiana Studi Semiotici, anno II, n. 2.

Coglitore, R.,

2008, (a cura di), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, :duepunti, Palermo.

Collura, P.,

1977, *Santa Rosalia nella storia e nell'arte*, Flaccovio, Palermo.

Cometa, M.,

2004, (a cura di), *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma.

Cooper, M., Chalfant, H.,

1984, *Subway Art*, Themes & Hudson, London.

Coviello, M.,

2015, *Testimoni di guerra: cinema, memoria, archivio*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia.

- Crapanzano, F.,
2015, *Street art et graffiti L'invasion des sphères publiques et privées par l'art urbain*, Éditions l'Harmattan, Paris.
- Crary, J.,
1990, *Techniques of the observer: On vision and modernity in the Nineteenth Century*, The Mit Press, Cambridge; [trad. it. a cura di Luca Acquarelli, *Le tecniche dell'osservatore: visioni e modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino].
- D'Angelo, P.,
2001, *Estetica della natura*, Laterza, Roma-Bari.
- Dal Lago, A., Giordano, S.,
2008, *Fuori cornice. L'arte oltre l'arte*, Einaudi, Torino.
- De Amicis, E.,
1879, *Ricordi di Parigi*, versione Kindle.
- De Bary, C.,
2009, *Récits d'Ellis Island (Georges Perec). Des récits contestés*, in «Cahiers de Narratologie» En ligne, n. 16.
- Debray, R.,
1992, *Vie et mort de l'image*, Éditions Gallimard, Paris; [trad. it., *Vita e morte dell'immagine*, Il Castoro, Milano 1999].
- De Certeau, M.,
1980, *L'invention du quotidien. I Arts de faire*, Éditions Gallimard, Paris; [trad. it., *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001].
- De Gregori, S.,
2010, *Banksy. Il terrorista dell'arte. Vita segreta del writer più famoso di tutti i tempi*, Castelvechi, Roma.
- Di Gesaro, D.,
2009, *Street art village. Rigenerazione estetica*, Skira, Ginevra-Milano.
- Dogheria, D.,
2014, *Street art. Arte Dossier*, Giunti, Firenze-Milano.
- DeLillo, D.,
1999, *Underworld*, Einaudi, Torino.
- Eco, U.,
1968, *La struttura assente*, Bompiani, Milano.
1972, *L'industria Aristotelica*, «Almanacco Letterario Bompiani», 1972, pp. 5-11.

1978, *Il superuomo di massa*, Bompiani, Milano.

1979, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.

Eco, U., Augé, M., Didi-Huberman, G.,

2011, *L'expérience des images*, INA Éditions, Bry-sur-Marne; [trad. it, *La forza delle immagini*, Franco Angeli, Milano 2015].

Elkins, J.,

1999, *The domain of images*, Cornell University Press, New York.

Elkins, J., McGuire, K.,

2013, (a cura di), *Theorizing Visual Studies: Writing Through the Discipline*, Routledge, New York.

Ellsworth-Jones, W.,

2012, *Banksy: The Man Behind the Wall*, St. Martin's Press, London.

Eugeni, R.,

2015, *La condizione postmediale*, Editrice La Scuola, Brescia.

Fabbri, P.,

1995, *Difformità del viso*, in AA.VV., *Identità-Alterità figure del corpo*, Biennale di Venezia, Esposizione internazionale d'arte, Marsilio, Venezia.

1998, *La svolta semiotica*, Laterza, Roma-Bari.

2010, *La riconcezione semiotica*, in Goodman [1984].

Fabbri, P., Marrone, G.,

2001, (a cura di), *Semiotica in nuce. Volume II. Teorie del discorso*, Meltemi, Roma.

Faletta, M.,

2015, *Graffiti. Poetiche della rivolta*, Postmedia books, Milano.

Ferrara, L., Mondino, M., Stano, S.,

2013, *I graffi della protesta. Street art, barriere artificiali e forme di espressione del dissenso*, «Lexia», n. 13-14, Aracne, Torino.

Filoni, M.,

2014, *Lo spazio inquieto*, Edizioni di passaggio, Palermo.

Fimiani, F.,

2014, *If you can't leave your mark give up. Su arte pubblica, street art e politiche della memoria*, «Studi di estetica», anno XLII, IV, serie, 1-2, pp. 105-134.

Floch, J-M.,

1986, *Les Formes de l'empreinte*, Fanlac, Périgueux; [trad. it 2003, *Forme dell'impronta*, Meltemi, Roma].

1990, *Sémiotique, marketing et communication*, Presses Universitaires de France; [trad. it., *Semiotica, Marketing e comunicazione*, Franco Angeli, Milano].

1995, *Identités visuelles*, PUF, Paris; [trad. it., *Identità visive. Costruire l'identità a partire dai segni*, FrancoAngeli, Milano 2005].
2013, *Bricolage*, FrancoAngeli, Milano.

Fontanille, J.,
2008, *Pratique sémiotiques*, PUF, Paris; [trad. it., *Pratiche semiotiche*, Edizioni ETS, Pisa 2010].

Fontanille, J., Shaïri, H.,
2001, *Approche sémiotique du regard photographique: deux empreintes de l'Iran contemporain*, «Nouveaux Actes Sémiotique, Dynamique visuelles» Pulim, Limoges, n. 73-75; [trad. it. "Un approccio semiotico dello sguardo fotografico" in Dondero, Basso Fossali 2006].

Fontanille, J., Zilbirberg, C.,
1998, *Tension et signification*, Mardaga, Liège.

Foucault, M.,
1969, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris; [trad. it., *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1971].
1975, *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Gallimard, Paris; [trad. it., *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1976].

Frontisi-Ducroux, F.,
2008, *L'apostrofe o lo sguardo dell'immagine*, in T. Migliore (a cura di) [2008].

Freedberg D.,
1989, *The power of images*, University Press of Chicago, Chicago; [trad. it. *Il potere delle immagini*, Einaudi, Torino, 1993].

Fusaro, E.,
2015, *Censura e street creativity*, «Between», V.9, <http://www.betweenjournal.it/>.

Ganz, N., Manco, T.,
2005, (a cura di), *Graffiti world. Street art dai cinque continenti*, L'Ippocampo, Genova.

Gargiulo, M.,
2011, *Street Art Diary. La storia dell'arte italiana che viene dalla strada*, Castelvevchi, Roma.

Genette, G.,
1987, *Seuils*, Édition du Seuil, Paris; [trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino, 1989].

Genin, C.,
2013, *La street art au Tournant*, Les Impressions Nouvelles, Paris.

- Giannitrapani, A.,
2013, *Introduzione alla semiotica dello spazio*, Carocci, Roma.
- Ginzburg, C.,
2015, *Paura Reverenza terrore*, Adelphi, Milano.
- Goodman, N.,
1968, *Languages of Art*, The Bobbs-Merril, Inc., Indianapolis-New York; [trad. it., *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 2013].
1978, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Co., Inc., Indianapolis-Cambridge; [trad. it., *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma-Bari 2008].
1984, "Art in Theory e Art in Action", in *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press; [trad. it., *Arte in teoria arte in azione*, et al./edizioni, Milano 2010].
- Gré, C.,
2014, *Street art et droit d'auteur*, L'Harmattan, Paris.
- Greco, C.,
2014, *Graphic Novel. Confini e forme inedite nel sistema attuale dei generi*, Edizioni Nuova Cultura, Roma.
- Greimas, A.-J.,
1976, *Sémiotique et science sociales*, Seuil, Paris; [trad. it., *Semiotica e scienze sociali*, Centro Scientifico editore, Torino].
1983, *Du sens II - Essai sémiotiques*, Seuil, Paris; [trad. it., *Del senso II. Narrativa, modalità, passioni*, Bompiani, Milano 1984].
1984, *Sémiotique figurative e sémiotique plastique*, Actes sémiotiques. Documents, 60; [trad. it., *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in Fabbri, Marrone 2001].
1987, *De l'imperfection*, P. Fanlac, Paris; [trad. it. *Dell'imperfezione*, Sellerio Editore, Palermo, 1988].
- Greimas, A.-J., Courtés, J.,
1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris; [trad. it., *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Mondadori, Milano 2007].
- Gruppo μ
1992, *Traité du segn visuel*, Seuil, Paris; [trad. it., *Trattato del segno visivo*, Bruno Mondadori, Milano 2007].
- Guttilla, L.,
2013, *Il muro tra controllo, interdizione e riscrittura urbana: il caso Berlino*, Tesi di dottorato, Istituto Italiano di Scienze Umane, Università di Bologna.
- Hamdy, B., Karl, D.,
2014, *Walls of Freedom: Street Art of the Egyptian Revolution*, From Here to Fame, Berlin.

- Hammad, M.,
 2003, *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*, Meltemi, Roma.
 2006, *Il museo della centrale Montemartini a Roma. Un'analisi semiotica* in P. Cervelli e I. Pezzini (a cura di), [2006].
 2012, *La sémiotisation de l'espace. Equisse d'une manière de faire*, in «Actes Sémiotiques», n. 116.
- Hamon, F.,
 2001, *Imageries*, José Corti, Paris.
- Irvine, M.,
 2012, *The Work on the Street: Street Art and Visual Culture*, in *The Handbook of Visual Culture*, ed. Barry Sandywell and Ian Heywood, Berg-London-New York.
- Jenkins. H.,
 1992, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory culture*, Routledge, New York.
 2006, *Convergence culture: Where old and new media collide*, New York University press, New York; [trad. it., *Cultura convergente. Dove collidono i vecchi e i nuovi media*, Apogeo, Milano 2007].
- Jenkins, H., Ford, S., Green, J.,
 2013, *Spreadable Media*, New York University Press, New York-London; [trad. it, *Spreadable Media*, Apogeo Education, San Marino].
- Judy, H.,
 2014, *Street art Collages de Philippe Hérard*, Châtelet-Voltaire, Cirey-sur-Blaise.
- JR
 2015, *Can art change the world?*, Phaidon Press, London.
 2013, *Unframed Marseille*, Éditions Alternatives, Paris.
 2012, *The Wrinkles of the City: Havana Cuba*, Damiani, Bologna.
 2009, *28 Millimètres: Women are Heroes*, Éditions Alternatives, Paris.
- JR, Berrebi, M.,
 2007, *Face2Face*, Éditions Alternatives, Paris.
- JR, Spiegelman, A.,
 2015, *The ghosts of Ellis Island*, Damiani, Bologna.
- Kimvall, J.,
 2014, *The G-Word*, Dokument Press, Årsta.
 2014, *Mapping an Istitutional story of graffiti and street art*, in Soares Neves, De Freitas Simões (a cura di) (2015).
- Krauss, R.,
 2005, *L'arte nell'era post-mediale: Marcel Broodtharers*, Postmedia, Milano.

- Lacquaniti, L.,
2015, *I muri di Tunisi*, Exòrma, Roma.
- Landowski, E.,
2005, *Les interactions risquées*, Pulim, Limoges; [trad. it., *Rischiare nelle interazioni*, Franco Angeli, Milano 2010].
- Latour, B.,
2009, *Che cos'è iconoclash?*, in A. Pinotti e A. Somani (a cura di) [2009].
- Lemoine, S.,
2012, *L'art urbain. Du graffiti au street art*, Gallimard, Paris.
- Lévi- Strauss, C.,
1962, *Le pensée sauvage*, Plon, Paris; [trad. it., *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 1968].
1964, *Antropologia strutturale*, Plon, Paris; [trad. it., *Antropologia Strutturale*, Il Saggiatore, Milano 1967].
- Lewisohn, C.,
2008, *Street art. The graffiti Revolution*, Tate Publishing, London.
- Longhi S., Maître B.,
2011 *Paris pochoirs*, Édition Alternatives, Paris.
- Lorusso, A.,
2010, *Semiotica della cultura*, Laterza, Roma-Bari.
- Lotman, J.M.,
1980, *Testo e contesto*, Laterza, Roma-Bari.
1985, *La semiosfera*, Marsilio, Venezia.
1993, *La cultura e l'esplosione*, Feltrinelli, Milano.
1994, *Cercare la strada*, Marsilio, Venezia.
1998, *Il girotondo delle Muse*, Moretti e Vitali, Bergamo.
2006, *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di F. Sedda, Meltemi, Roma
- Lotman, J., Uspenskij, B.,
1975, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano.
- Lucchetti, D.,
1999, *Writing: storia, linguaggi, significati, tecniche e protagonisti in Italia*, Castelvechi, Milano.
- Macdonald, N.,
2001, *The graffiti Subculture: youth, masculinity and identity in London and New York*, Palgrave, Basingstoke.
- Mailer, N., Naar, J.,

1974, *The Faith of Graffiti*, Harper Collins Publisher, New York (2009).

Magrelli, V.,
1999, *Didascalie per la lettura di un giornale*, Einaudi, Torino.

Manco, T.,
2002, *Stencil Graffiti*, Thames & Hudson, New York.
2004, *Street Logos*, Thames & Hudson, New York.
2007, *Street Sketchbook: Journeys*, Chronicle Books, San Francisco.

Manovich, L.,
2001, *The language of the New Media*, MIT Press Cambridge, Massachusetts / London, England; [trad. it., *Il linguaggio dei nuovi media*, Edizioni Olivares, Milano 2002].

Marin, L.,
2001, *Della rappresentazione*, Meltemi, Roma.

Marrone, G.,
2001, *Corpi Sociali, processi comunicativi e semiotica del testo*, Einaudi, Torino.
2007, *Il discorso di marca*, Laterza, Bari.
2010a, *L'invenzione del testo*, Laterza, Roma-Bari.
2010b, (a cura di), *Palermo ipotesi di semiotica urbana*, Carocci, Roma.
2011, *Introduzione alla semiotica del testo*, Laterza, Roma-Bari.
2013, *Figure di città*, Mimesis, Milano.
2015, *Immagini in lotta, simulacri in azione*. Postfazione a Eco, U., Augé, M., Didi Huberman, G., [2011]

Marrone, G., Pezzini, I.,
2006, (a cura di), *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Meltemi, Roma.
2008, (a cura di), *Linguaggi della città. Senso e metropoli II. Modelli e proposte di analisi*, Meltemi, Roma.

Mastroianni, R.,
2013, (a cura di), *Writing the city. Scrivere la città. Graffitismo, immaginario urbano e street art*, Aracne, Roma.

Mazzucchelli, F.,
2010, *Urbicidio. Il senso dei luoghi tra distruzioni e ricostruzioni in ex Jugoslavia*, Bononia University Press, Bologna.

McCormick, C., Schiller, M., Schiller, S.,
2010, *Trespass: A History of Uncommissioned Urban Art*, Taschen, Köln.

Migliore, T.,
2008, (a cura di), *Argomentare il visibile*, Esculapio, Bologna.
2011, (a cura di), *Retorica del visibile. Vol. 2*, Aracne, Roma.
2013, *La cancellazione verbo-visiva*, «il Verri», n.53.

- Miller, I.,
2002, *Aerosol Kingdom: Subway Painters of New York city*, University Press of Mississippi, Jackson.
- Mininno, A.,
2008, *Graffiti Writing. Origini, Significati, Tecniche e Protagonisti in Italia*, Mondadori, Milano.
- Mitchell, W.J.T.,
1994, *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation*, University Press of Chicago, Chicago.
2005, *What do Pictures want? The lives and Loves of Images*, University Press of Chicago, Chicago.
2009, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, :duepunti, Palermo.
- Mitchell, W.J.T., Hansen, M.,
2010, (a cura di), *Critical Terms for Media Studies*, University Press of Chicago, Chicago.
- Mock, R.,
2015, *Banksy a New York*, L'Ippocampo, Milano.
- Montani, P.,
2008, *La vita e le forme. Il cinema e l'immaginario biopolitico*, in L. Venzi (a cura di), *Incontro al Neorealismo. Luoghi e visioni di un cinema pensato al presente*, Edizioni Fondazione Entro dello Spettacolo, Roma.
2009, *La funzione testimoniale dell'immagine*, in T. Gregory (a cura di), *XXI secolo: Comunicare e rappresentare*, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma.
2010, *L'immaginazione intermediale*, Laterza, Roma-Bari.
- Nelli, A.,
1978, *Graffiti a New York*, Whole Train Press, Roma.
- Omodeo, C.,
2014, *Crossboarding. An Italian Paper History of Graffiti Writing and Street art*, Lo/A edition, Paris.
- Parise, G.,
2001, *New York*, Rizzoli, Milano
- Pellicari, G.,
2014, *Scrivere di Writing*, Cleup, Padova.
- Pennac, D.,
2006, *Nemo par Pennac*, hoëbeke, Paris.
- Perec, G.,
1974, *Espèces d'espaces*, Editions Galilée, Paris ; [trad. it., *Specie di spazi*, Bollati

Boringhieri, Torino, 1989].

Petrarca, V.,
1988, *Di Santa Rosalia vergine Palermitana*, Sellerio, Palermo.

Pezzini, I.,
2007, *Il testo galeotto*, Meltemi, Roma.
2008, *Immagini quotidiane*, Laterza, Roma-Bari.
2011, *Semiotica dei nuovi musei*, Laterza, Roma-Bari.
2013, *I nuovi musei immaginari. A partire da Google Art Project*, «Reti, saperi, linguaggi», anno 4 2(2), pp. 40-43.
2014, *Modelli semiotici e spazi urbani*, in I. Tani (a cura di), [2014].

Pinotti, A.,
2014, *Estetica, visual culture studies, Bildwissenschaft*, «Studi di estetica», anno XLII, IV serie, 1-2.

Pinotti, A., Somani, A.,
2009, (a cura di), *Teorie dell'immagine*, Raffaello Cortina, Milano.
2012, *Introduzione in Benjamin* [2012].

Polacci, F.,
2009, *In limine. Ovvero sulla firma in cornice*, in S. Jacoviello, T. Lancioni, A. Menongoni, F. Polacci (a cura di), *Testure*, Protagon Editori, Siena.
2012, *Sui collages di Picasso*, Il Mulino, Bologna.
2015, *L'accès aux collections d'art avec le Google Art Project: démocratisation de l'art ou idéologie de la transparence?*, «THEMA. La revue des Musées de la civilisation», 2, pp. 60-72.

Potter, P., Shove, G.,
2013, *Banksy. Siete una minaccia di livello accettabile se non lo foste lo sapreste*, L'Ippocampo, Milano.

Rahn, J.,
2002, *Painting without permission: hip-hop graffiti subculture*, Bergin & Garvey, Westport.

Ricoeur, P.,
2000, *La mémoire, l'histoire, l'oublie*, Seuil, Paris; [trad. it., *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano 2003].
2013, *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricoeur*, Castelvecchi, Roma 2013.

Riout D.,
1985, *Le Livre du graffiti*, Édition Alternatives, Paris.

Riva, M.,

2007, *Street Art Sweet Art. Dalla cultura hip hop alla generazione pop up*, Skira, Milano.

Scalabroni, L.,
2010, (a cura di), *Falso e Falsi*, Edizioni ETS, Pisa.

Schacter, R.,
2013, *A World Atlas of Street Art and Graffiti*, Aurum Press, London.
2014, *Ornament and Order. Graffiti, Street art and the Parergon*, Ashgate, London.

Schapiro, M.,
2002, *Per una semiotica delle arti visive*, Meltemi, Roma.

Schlögel, K.,
2003, *Im Raume Lesen wiv die Zeit*, Carl Hauser Verlag, München; [trad. it, *Leggere il tempo nello spazio. Saggi di storia e geopolitica*, Bruno Mondadori, Milano].

Sedda, F.,
2008, *Intersezione di linguaggi, esplosione di mondi. Una rima fondativa fra l'ultimo Lotman e il primo Greimas*, «E/C» Rivista online dell'Associazione Italiana Studi Semiotici.

Soares Neves, P., De Freitas Simões, D.,
2014, (a cura di), *Lisbon street art & Urban Creativity*, Urbancreativity.org, Lisbona.

Solaroli, M.,
2009, *Illegal business? La costruzione dell'identità culturale dei graffiti writers nella pubblicità visuale: il caso Montana* in Brighenti (a cura di) [2009].

Sontag, S.,
2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano.

Sorrentino, F.,
2010, (a cura di), *Il senso dello spazio*, Armando Editore, Roma.

Stevanin, F.,
2013, *La fotografia, il film e il video nella Land Art tra documentazione e sperimentazione*, Tesi di dottorato in Storia dell'arte, Università degli Studi di Bologna.

Stewart, J.,
2007, *M.T.A. – Mass Transit Art*, in *American Graffiti*, Electa, Napoli 1997, pp. 21-31.
2009, *Graffiti Kings: New York city Mass Transit Art of 1970s*, Melcher Media/Abrams, New York.

Stoichita, V.,
1993, *L'instauration du tableau*, Méridiens Klincksieck, Paris; [trad. it, *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano 1998].

- Talamoni, R.,
2014, *Les stratégies de mise en visibilité du «street art» dans le 13ème arrondissement*,
Tesi di laurea discussa all'Università Paris-Est Créteil.
- Tani, I.,
2014, (a cura di), *Paesaggi metropolitani*, Quodlibet, Macerata.
- Tessier, Y., Lemoine, S.,
2015, *Les murs révoltés*, Gallimard, Paris.
- Thürlemann, F.,
2011, *Dall'immagine all'iperimmagine*, «Carte Semiotiche», 12, pp. 43-64.
- Vaccari, F.,
1966, *Le tracce*, Sampietro, Bologna.
1969, *Streep street*, Agenzia, Paris.
- Violi, P.,
2008, *Il senso del luogo – Qualche riflessione di metodo a partire da un caso specifico*,
«Lexia» nuova serie, n. 1-2, pp. 113-128.
2014, *Paesaggi della memoria*, Bompiani, Milano.
- Volli, U.,
2008, *Il testo della città – problemi metodologici e teorici*, «Lexia» nuova serie, n. 1-2,
pp. 9-21.
- Waclawek, A.,
2011, *Graffiti and Street art*, Tahmes & Hudson, London.
- Ward, J.,
2001, *Weimar surfaces. Urban visual culture in 1920s Germany*, University of
California Press, Berkeley-Los Angeles.
- Westphal, B.,
2007, *La géocritique: réel, fiction, espace*, Éditions de Minuit, Paris; [trad. it.
Geocritica: reale, finzione, spazio, Armando Editore, Roma 2009].
- Wölfflin, H.,
1915, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Bruckmann, München; [trad. it., *Concetti
fondamentali della storia dell'arte*, Tea, Milano 1994].
- Wright, S.,
2014, *Banksy. Home sweet home, gli anni di Bristol*, L'Ippocampo, Milano.
- Young, A.,
2014, *Street art, public city*, Routledge, New York.

Zanini, P.,
2000, *Significati del confine*, Mondadori, Milano.

Zucconi, F.,
2013, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema*, Mimesis, Milano.

Zunzunegui, S.,
2003, *Metamorfosi de la mirada. Museo y semiotica*, Catédra, Madrid; [trad. it., *Metamorfosi dello sguardo. Museo e semiotica*, Nuova Culura, Roma 2011].

Cataloghi e libri fotografici

AA.VV.,
2015, *Hip Hop, du Bronx aux rues Arabes*, Istituto del mondo arabo – Snoek, Paris

Aérosol J.,
2007, *VIP: very important pochoirs*, Édition Alternatives, Paris.

Albin M., Ben Cheikh M.,
2014, *Tour Paris 13: l'événement street art*, Galerie Itinérance, Paris.

Ara Gamazo, E.,
1992, *Pochoirs politiques: chronique d'une décennie*, Éd. de l'Aube, La Tour d'Aigues.
1996, *Pochoirs érotiques*, Éd. de l'Aube, La Tour d'Aigues.

Boukercha K.,
2014, *Graffiti général*, Carré éditeur, Paris.

Catz J.,
2013, *Street art mode d'emploi*, Flammarion, Paris.

Chenus N. Longhi S.
2011, *Paris de la rue à la galerie*, Pyramid, Paris.

Christian M.
2015, *La street art et Charlie, la Mémoire des murs*, Omniscience, Montreuil.

Clément, C., Verlomme M.,
2013, *Tag (Paris, New York, Sao Paul)*, Éditions Alternatives, Paris.

Danysz, M., Mondot V., Neveux, C.,
2012, *Au-delà du street art*, Critères éditions, Grenoble.

Deville, N., Masse P., Pine J.,
1986, *Vite Fait, Bien Fait: pochoirs*, Édition Alternatives, Paris.

Fakso, A.,

2006, *Heavy Metal*, Damiani, Bologna.
2011, *Fast or Die*, Damiani, Bologna.

Genin C.,
2014, *Miss. Tic femme de l'être*, Les Impressions Nouvelles, Paris.

Kuittinen, R.,
2015, *Street Craft*, Pyramyd, Paris.

Lemoine, S., Ouard S.,
2010, *Artivisme* (Art, action politique et résistance culturelle), Édition Alternatives, Paris.

Lemoine S., Terral J.,
2005, *In situ un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*, Édition Alternatives, Paris.

Lenot M., Meffre, J., Villeglé J.,
2014, *Rero, Erreur dans le titre*, Édition Alternatives, Paris.

Lykkeberg T.,
2014, *Zevs: l'exécution d'une image*, Édition Alternatives, Paris.

Restellini, Marc.,
2015, (a cura di), *Le pressionisme, Les chefs du graffiti sur toile de Basquiat à Bando, 1970- 1990*, Pinacoteque de Paris, Paris.

Ruiz, M.,
2011, *Nuevo Mundo Latin American Street art*, Gestalten, Berlin.

Silvestre, V.,
2015, (a cura di), *Art Liberté, du mur de Berlin au Street Art*, Editions Paradox, Paris.

Sowat e Lek
2012, *Mausolée: résidence artistique sauvage*, Édition Alternatives, Paris.

Tessier, Y.,
2010, *Paris Art libre dans la ville*, Éditions Herscher, Paris.

Velter, A.,
2014, *Ernest Pignon Ernest*, Gallimard, Paris.