

I SAGGI DI LEXIA

I2

Direttori

Ugo VOLLI

Università degli Studi di Torino

Guido FERRARO

Università degli Studi di Torino

Massimo LEONE

Università degli Studi di Torino

Aprire una collana di libri specializzata in una disciplina che si vuole scientifica, soprattutto se essa appartiene a quella zona intermedia della nostra enciclopedia dei saperi — non radicata in teoremi o esperimenti, ma neppure costruita per opinioni soggettive — che sono le scienze umane, è un gesto ambizioso. Vi potrebbe corrispondere il debito di una definizione della disciplina, del suo oggetto, dei suoi metodi. Ciò in particolar modo per una disciplina come la nostra: essa infatti, fin dal suo nome (semiotica o semiologia) è stata intesa in modi assai diversi se non contrapposti nel secolo della sua esistenza moderna: più vicina alla linguistica o alla filosofia, alla critica culturale o alle diverse scienze sociali (sociologia, antropologia, psicologia). C'è chi, come Greimas sulla traccia di Hjelmslev, ha preteso di definirne in maniera rigorosa e perfino assiomatica (interdefinita) principi e concetti, seguendo requisiti riservati normalmente solo alle discipline logico-matematiche; chi, come in fondo lo stesso Saussure, ne ha intuito la vocazione alla ricerca empirica sulle leggi di funzionamento dei diversi fenomeni di comunicazione e significazione nella vita sociale; chi, come l'ultimo Eco sulla traccia di Peirce, l'ha pensata piuttosto come una ricerca filosofica sul senso e le sue condizioni di possibilità; altri, da Barthes in poi, ne hanno valutato la possibilità di smascheramento dell'ideologia e delle strutture di potere. . . Noi rifiutiamo un passo così ambizioso. Ci riferiremo piuttosto a un concetto espresso da Umberto Eco all'inizio del suo lavoro di ricerca: il "campo semiotico", cioè quel vastissimo ambito culturale, insieme di testi e discorsi, di attività interpretative e di pratiche codificate, di linguaggi e di generi, di fenomeni comunicativi e di effetti di senso, di tecniche espressive e inventari di contenuti, di messaggi, riscritture e deformazioni che insieme costituiscono il mondo sensato (e dunque sempre sociale anche quando è naturale) in cui viviamo, o per dirla nei termini di Lotman, la nostra semiosfera. La semiotica costituisce il tentativo paradossale (perché autoriferito) e sempre parziale, di ritrovare l'ordine (o gli ordini) che rendono leggibile, sensato, facile, quasi "naturale" per chi ci vive dentro, questo coacervo di azioni e oggetti. Di fatto, quando conversiamo, leggiamo un libro, agiamo politicamente, ci

divertiamo a uno spettacolo, noi siamo perfettamente in grado non solo di decodificare quel che accade, ma anche di connetterlo a valori, significati, gusti, altre forme espressive. Insomma siamo competenti e siamo anche capaci di confrontare la nostra competenza con quella altrui, interagendo in modo opportuno. È questa competenza condivisa o confrontabile l'oggetto della semiotica.

I suoi metodi sono di fatto diversi, certamente non riducibili oggi a una sterile assiomatica, ma in parte anche sviluppati grazie ai tentativi di formalizzazione dell'École de Paris. Essi funzionano un po' secondo la metafora wittgensteiniana della cassetta degli attrezzi: è bene che ci siano cacciavite, martello, forbici ecc.: sta alla competenza pragmatica del ricercatore selezionare caso per caso lo strumento opportuno per l'operazione da compiere.

Questa collana presenterà soprattutto ricerche empiriche, analisi di casi, lascerà volentieri spazio al nuovo, sia nelle persone degli autori che degli argomenti di studio. Questo è sempre una condizione dello sviluppo scientifico, che ha come prerequisito il cambiamento e il rinnovamento. Lo è a maggior ragione per una collana legata al mondo universitario, irrigidito da troppo tempo nel nostro Paese da un blocco sostanziale che non dà luogo ai giovani di emergere e di prendere il posto che meritano.

Ugo Volli



torinogiovani



CIRCe
Centro
Interdipartimentale
di Ricerca
sulla Comunicazione




**Southeast European Center
for Semiotic Studies**

La ricerca sul “Graffiti / writing. Scrivere la Città: graffitismo, immaginario urbano e street art” è stata finanziata e commissionata dalla Città di Torino (Settore Politiche Giovanili, Progetto “MurArte. Interventi di micro-estetica urbana” e Progetto “PicTurin”, all’interno delle manifestazioni di “Torino European Youth Capital 2010”) al C.I.R.C.e–Centro Interdipartimentale Ricerche sulla Comunicazione dell’Università degli Studi di Torino. Il convegno “Scrivere la città. Dal segno metropolitano al muralismo artistico”, organizzato dal C.I.R.C.e e svoltosi il 25 e il 26 gennaio 2011 nei locali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Torino, era la “Sessione torinese della Early Fall School in Semiotics – Progetto Cooperlink/M.I.U.R 2009-2010. La pubblicazione di questo volume è stata resa possibile grazie ad un finanziamento della Città ed è stampato con il contributo dell’Università degli Studi di Torino – Dipartimento di Filosofia e Scienze dell’Educazione.

Writing the city

Scrivere la città
Graffitiismo, immaginario urbano
e Street Art

a cura di

Roberto Mastroianni

Prefazione di

Piero Rodolfo Fassino

Introduzione di

Roberto Mastroianni

Contributi di

Roberto Mastroianni

Ugo Volli

Omar Calabrese

Roberto Salizzoni

Gaetano Chiurazzi

Massimo Leone

Martina Corgnati

Federica Martini

Cecilia Santambrogio

Simona Stano

Elsa Soro

Marco Mondino

Emiliano Battistini

Renato Galbusera

Federica Turco

Francesco Poli

Clara Cibrario Assereto

Nayden Yotov



Copyright © MMXIII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-6369-9

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: ottobre 2013

Indice

- 13 Prefazione
Piero Rodolfo Fassino

- 15 Introduzione
Roberto Mastroianni

Parte I Scrivere la città

- 25 Dal segno metropolitano al muralismo artistico
Roberto Mastroianni

Parte II Scrivere la città Graffiti-writing, immaginario urbano e Street Art Prospettive teoriche

- 67 Per una semiotica dei graffiti?
Ugo Volli
- 73 Il graffitismo come nuova estetica di massa
Omar Calabrese
- 79 Graffiti e Murales. Un tentativo di comprendere
Roberto Salizzoni
- 87 I graffiti: un esempio di comprensione radicale
Gaetano Chiurazzi
- 99 Il graffito di Dio
Massimo Leone

Parte III
Scrivere la città
Immaginario urbano e Street Art
Prospettive internazionali

- 123 Graffiti da viaggio. Archeologia del contemporaneo. I graffiti malinconici di Nadia Kaabi Linke
Martina Corgnati
- 133 «Kings, heroes and the street». Tag, anonimato e (auto)biografie
Federica Martini
- 143 Graffiti e pratiche di ri-scrittura murale. La East Side Gallery di Berlino
Simona Stano
- 165 Da cartolina. Percorsi turistici nell'arte urbana
Elsa Soro
- 181 Nuovi volti alle periferie. L'azione di JR tra *Street Art* e fotografia
Marco Mondino
- 193 Forever and ever. . . Nei secoli dei secoli. Il graffito entra in chiesa
Emiliano Battistini

Parte IV
Il Laboratorio torinese
Da MurArte a PicTurin
Graffiti-writing e rigenerazione urbana

- 211 Da MurArte a PicTurin. Andata e ritorno
Cecilia Santambrogio
- 219 Pittura e scena urbana. Materiali per un percorso
Renato Galbusera
- 225 Mascotte olimpiche e riscritture urbane
Federica Turco

- 235 Strada facendo. Una mostra di Street Art
 Francesco Poli

Appendici

- 241 Appendice 1
 Graffiti Writing — Street Art. Illegalità e inclusione
 Clara Cibrario Assereto
- 255 Appendice 2
 Bulgarian graffiti through the lens of visual semiotics
 Nayden Yotov
- 261 Appendice 3
 Delibere dell'Amministrazione di Torino
- 271 Note sugli autori

Prefazione

PIERO RODOLFO FASSINO

Molte amministrazioni pubbliche, sia in Italia che all'estero, hanno avviato azioni di repressione nei confronti di graffiti vergati sui muri delle città. Una strategia che non ha dato i risultati sperati. La Città di Torino, con il progetto "MurArte" ha attuato una politica di inclusione coniugando i bisogni di tipo artistico ed espressivo dei giovani con la necessità di contrastare il danno derivante da azioni illegali e deturpanti, salvaguardando il decoro urbano.

La sola repressione dei writers non funziona: quando si è tentato di attuarla, i murales sono in ogni caso comparsi, magari conditi da scritte e altri segni che con l'arte non hanno nulla a che fare, concorrendo ad aumentare il degrado delle superfici murarie.

Il carattere innovativo del progetto "MurArte" costituisce un'esperienza pilota adottata via via anche da altre Amministrazioni. E con il tempo, inoltre, è apparso chiaro i graffiti possono assumere anche il significato di comunicazione sociale: i murales come veicolo di messaggi, di suggestioni, di valori, di rigenerazione urbana.

A distanza di dieci anni dalla nascita del progetto, l'Amministrazione di Torino prosegue e rafforza il proprio impegno nell'offrire ai giovani torinesi spazi ed opportunità di intervento legale in condizioni di sicurezza, attraverso un sistema organizzato di procedure interne innovative e trasversali alla pubblica amministrazione.

Non secondario è l'aspetto della promozione della crescita artistica dei giovani writers anche quale risposta al degrado urbano e tale da favorire il naturale passaggio dalla pura manifestazione identitaria (la cosiddetta *tag* o scritta) all'espressione artistica vera e propria, sviluppando sempre più la consapevolezza della distinzione tra graffitismo selvaggio e muralismo come espressione artistica.

A dimostrazione della maturità del progetto e della conseguente crescita civica ed artistica dei writers torinesi, nel 2010 la Città e le as-

sociazioni locali attive in quest'ambito hanno organizzato "PicTurin", il festival dell'arte muraria. Con "PicTurin" il muralismo trova in città la definitiva consacrazione trasformando grandi facciate — in centro come in periferia — in tele urbane e Torino in un grande museo a cielo aperto. Il coinvolgimento di artisti da tutta Europa, in occasione di Torino 2010 European Youth Capital, ha reso la nostra una città all'avanguardia in tema di arte urbana.

I *writer* passano dall'illegalità alla creazione di una rete, che pur nelle rispettive autonomie, entra in contatto con l'amministrazione pubblica; superfici degradate sono recuperate (affidandone ai *writers* stessi la manutenzione); gli atti di vandalismo sui murales sono pressoché assenti.

Dimostrazione che una politica inclusiva ed attenta ai nuovi linguaggi coinvolge i giovani e consegna ai cittadini luoghi più belli, gioiosi, allegri, puliti e, sempre più spesso, trasformati in opere d'arte.

Piero Rodolfo Fassino
Sindaco di Torino

Introduzione

ROBERTO MASTROIANNI

Ogni città riceve la sua forma dal deserto cui si oppone.

I. CALVINO

La muraille est le papier de la canaille.

P. VALERY

Il muro, si sa, attira la scrittura.

R. BARTHES

Questo è un libro strano, a suo modo ambizioso, e lo è per almeno tre motivi: è un libro che ne contiene almeno due (una ricerca e gli atti di un convegno internazionale); è un punto di arrivo e di partenza, che mette assieme prospettive disciplinari e istituzionali differenti; e soprattutto è un libro di filosofia nato da una sollecitazione istituzionale (una ricerca commissionata dal Settore Politiche Giovanili della Città di Torino, sulla decennale esperienza del Progetto “MurArte”). La scelta da parte di un ente pubblico di commissionare ad un filosofo e non, ad esempio, ad un sociologo o ad un economista una ricerca sul *graffiti-writing* potrebbe sembrare a prima vista bizzarra. Gli enti pubblici sono, infatti, spesso ossessionati dalle ricerche quantitative e dalle argomentazioni sociologiche che possono rendere meglio, apparentemente, costi e benefici e ricadute dei loro interventi istituzionali, in special modo se l’ente pubblico è un Comune importante che deve rendere ragione delle proprie politiche ad un pubblico vasto di amministratori, addetti ai lavori o semplici cittadini. In verità, la scelta di privilegiare una ricerca filosofico-semiotica e non puramente sociologica in questo caso si è dimostrata vincente, vista la natura sperimentale e pionieristica del progetto “MurArte” (un progetto di istituzionalizzazione del *writing* nato a fine degli anni novanta del secolo appena passato) e la valenza linguistico-artistica di quel fenomeno di senso

e significazione dai caratteri globali, che ormai viene comunemente chiamato “graffitismo”, nonché le sue relazioni con la macchina semiotica “città”, con la sfera degli affari umani e con le pratiche di riscrittura urbana. Si deve infatti alla lungimiranza degli operatori e dei politici aver compreso che una semplice restituzione sociologico-economica del progetto “MurArte” avrebbe sminuito la complessità del fenomeno e mortificato la forza innovatrice delle politiche e delle buone pratiche che hanno portato ad un processo di istituzionalizzazione del *writing*, prima a Torino e poi nell’area metropolitana, grazie ad un intervento amministrativo innovativo, primo nel suo genere sul territorio nazionale, che ormai va verso i 15 anni di vita. Questo volume è pertanto il risultato di alcune relazioni virtuose, sviluppate nel tempo, tra un ente di ricerca (il C.I.R.Ce–Centro Interdipartimentale Ricerche sulla Comunicazione dell’Università di Torino) e un Settore dell’amministrazione pubblica (Settore Politiche Giovanili della Città di Torino), che hanno saputo incontrarsi sul terreno comune dell’interesse per la contemporaneità e per le sue espressioni culturali.

Nello stesso tempo, questo è un libro di filosofia del linguaggio, potremmo dire di tipo continentale e post-strutturalista, che si colloca in quella zona intermedia della nostra enciclopedia dei saperi, tra le scienze umane (non tra le “scienze dure” radicate in teoremi ed esperimenti, ma neppure costruita per opinioni), e si ascrive a quella particolare teoria o disciplina chiamata semiotica o semiologia. Una metodologia, questa, che spesso è stata definita in modo contrastante e conflittuale, e che è tale proprio perché poggia le sue analisi e le sue riflessioni su discipline diverse (la storia dell’arte, la critica culturale, la filosofia, l’antropologia. . .), integrandole attraverso quel particolare sguardo sui sistemi di significazione e senso che ha maturato nella sua storia novecentesca.

Lo sguardo del filosofo del linguaggio è, in questo caso, uno sguardo semiotico proprio perché (sulla scia di Eco e Peirce e di un filosofo come Sloterdijk) indaga filosoficamente le condizioni di possibilità e la natura di fenomeni di senso e significazione, pensando (con Sausurre) come elementi comunicativi e significanti integrati e costitutivi della vita sociale, e usando la propria “cassetta degli attrezzi” (seguendo l’esempio di Barthes) per produrre critica culturale, capace di smascherare e destrutturare il rapporto tra soggettività–istituzioni–potere–linguaggio.

Il fenomeno del *graffiti-writing* viene infatti analizzato, sia come pratica onto-antropologica, capace di dare forma allo spazio antropico e ai soggetti/agenti che lo popolano, sia come parte integrante di quello che Umberto Eco definirebbe “campo semiotico”, cioè di quel vasto spazio significante “produttore di” e “prodotto da” significazioni, che ne fanno un insieme culturale interconnesso di testi, discorsi, pratiche comunicative ed interpretative, codificazioni e decodificazioni, scritture e riscritture, e che rendono il nostro mondo un mondo sensato (dotato di senso e significato), in quanto socialmente costruito, anche quando sembra naturale.

Il *graffitismo*, al contempo espressione artistica tardo-novecentesca e pratica di ri-scrittura metropolitana, si presta bene infatti ad essere analizzato con strumenti filosofico-semiotici, al fine di analizzare i rapporti antropologici e comunicativi che si instaurano tra quella macchina complessa che è la città, le istituzioni, il potere e le soggettività subalterne. Il *writing* diventa, in questa prospettiva, il caso esemplare, in quanto materialmente scritturale, di un fenomeno di significazione e scrittura/ri-scrittura urbana, teso alla riappropriazione dello spazio pubblico da parte di soggetti, inizialmente marginali e successivamente integrati nel mercato dell'arte, che attraverso una pratica di cittadinanza agita “artisticamente orientata” producono una riscrittura estetica, un'appropriazione dello spazio urbano e una rigenerazione delle periferie degradate delle città contemporanee.

Il *graffitismo* e il *muralismo urbano* si presentano, infatti, come elementi spesso anticipatori, anche se inizialmente antagonisti e marginali, di una volontà di ri-appropriazione della metropoli da parte dei suoi abitanti: sia in funzione di rigenerazione urbana (riqualificazione delle periferie o di spazi degradati con il consenso dell'autorità pubblica), sia in funzione di appropriazione politica ed esistenziale delle anonime periferie industriali e post-industriali, da parte di fasce giovanili legate a fenomeni di sottocultura e controultura novecentesca.

È innegabile che le forme più disparate di iscrizione murale siano parte integrante del panorama cognitivo e materiale delle metropoli contemporanee, diventando uno degli elementi principali della “te-stualità urbana”, che si presenta come proiezione delle pratiche e dei posizionamenti discorsivi, che formano la spazialità urbana, intesa come spazio comunicativo e antropologico specifico.

Per questi motivi, si è deciso di affrontare in questo libro, con riferi-

mento all'esperienza torinese, il portato socio-culturale, i linguaggi e le evoluzioni di quel fenomeno largo e complesso che la letteratura definisce "*street culture*": uno stile di vita *sub* e *contro-culturale* basato su appartenenze determinate da pratiche come il *writing* e da una fenomenologia del gusto, che va dalla musica (*hip hop*), al vestiario, all'adozione di un immaginario *pop* ri-articolato in modo ironico-provocatorio.

La *street culture* e, in special modo, la *graffiti culture* possono essere assunte come paradigma di una cultura metropolitana capace di porre mano alla ri-scrittura estetica dello spazio metropolitano, attraverso la creazione di linguaggi specifici e di uno stile di vita che si basa sull'etica del "*do it yourself*", facendo dei processi di iscrizione materiale un gesto eminentemente politico, teso alla riappropriazione di un ambiente vissuto come escludente e produttore di marginalizzazione.

La politicità estetica del graffitismo, il suo essere fenomeno antropologico, pervasivo, planetario e, almeno inizialmente, *contro-culturale* e antiartistico hanno storicamente rappresentato elementi controversi per la fruizione civica ed estetica del fenomeno: producendo atteggiamenti di condanna, ascrivendo il *writing* al vandalismo, o valorizzazione, integrando il graffitismo nel mercato dell'arte. Il muralismo metropolitano, forma di arte illegale ed abusiva per eccellenza, ha rappresentato infatti una sfida per il gusto e la percezione degli abitanti delle città statunitensi ed europee, sin dalla sua nascita, e in questo momento è sottoposta a forme differenti di istituzionalizzazione basate prevalentemente sul valore artistico-espressivo di un fenomeno che, ormai planetario, vede nella sua versione di *post-graffitismo* un riconoscimento da parte del sistema dell'arte e delle istituzioni.

Così non era però nel 1999, quando la Città di Torino istituì il progetto "MurArte", la realtà italiana era infatti divisa tra chi, la maggioranza, osteggiava il graffitismo come espressione di vandalismo e illegalità, sfregio al decoro urbano e alla proprietà privata e chi, una minoranza di addetti ai lavori, coglieva il valore espressivo ed artistico del fenomeno.

L'amministrazione municipale torinese, a differenza di altre (ad es. Milano), decise allora di aprire ad un percorso di partecipazione rivolto alla popolazione giovanile e di istituzionalizzazione, che prediligeva la dissuasione e la valorizzazione del gesto espressivo alla repressione.

Gli amministratori subalpini partivano dal presupposto che Torino

vivesse un fermento culturale, incarnato dalle nuove generazioni e che la Città non potesse prescindere dal «porsi in ascolto delle sensibilità e dalle risorse della società civile, nelle sue molteplici articolazioni» e per questo motivo istituiva il progetto: “MurArte’–Giovani Writer–Graffiti Urbani: da una libera espressione ad interventi di estetica urbana» (cfr. App. 3).

L’obiettivo del progetto era di offrire:

la possibilità di intervenire su alcune superfici murarie urbane pubbliche e private, individuate dall’Amministrazione, attraverso interventi artistici che partano dalle attività dei giovani *writer* e che si sviluppino in futuro in opportunità di espressione più allargata. Il “muro”, spesso degradato, può diventare una sorta di “tela urbana” dove si possano confrontare interventi di diverso stile: dalle opere di *aerosol art* al murales, dagli interventi di accreditati artisti alla posatura di mosaici (cfr. App. 3).

“MurArte” nasceva infatti dall’esigenza di affrontare due diverse tematiche:

da una parte, offrire la possibilità di espressione creativa a realtà giovanili che hanno chiesto di agire legalmente, entrando quindi in rapporto con la Città; dall’altra, l’opportunità di attivare nuove iniziative a basso costo per modificare il degrado fisico di alcune parti della città, sperimentando nel contempo nuove forme di estetica urbana (cfr. App. 3).

È importante sottolineare che la scelta dell’amministrazione pubblica fu quella di intervenire non in modo repressivo, ma dissuasivo aprendo un dialogo con le *crew* presenti sul territorio e proponendo loro un patto istituzionale, che limitasse l’impatto “vandalico” del *writing*, valorizzandone il valore artistico–espressivo e la funzione di rigenerazione urbana. Questo intervento si inseriva in una cornice più ampia di politiche, indirizzate a favorire la partecipazione e la cittadinanza attiva di ampi settori della società civile e fu facilitato dal fatto che la richiesta di avere dei muri su cui realizzare in modo legale i “pezzi” venne proprio dal mondo dei giovani *writer*. Fu infatti un giovane “graffitaro” a recapitare una lettera all’allora Assessore alla Politiche Giovanili della Città di Torino, chiedendo all’amministrazione di poter avere degli spazi, in cui sviluppare azioni non illegali e non abusive. Bisogna ammettere che la scelta di sviluppare un progetto a basso costo (poche migliaia di euro l’anno) di carattere dissuasivo e

non repressivo sia stato un merito della Città di Torino, che nell'ultimo quindicennio ha adottato una linea d'azione legata alla valorizzazione estetica, sociale e civica del fenomeno, presentandosi come un vero e proprio "laboratorio" capace di fare del graffitismo metropolitano un esercizio di "cittadinanza agita e democratica". In quest'ottica, è stata fondamentale la cooperazione e il dialogo tra l'amministrazione, i suoi operatori e i *writer*, dialogo che ha spinto le differenti *crew* presenti sul territorio a formare associazioni, come "Il cerchio e le gocce" o "*Monkeys evolution*", "*Style orange*" o "Artefatti" che hanno fatto del *writing* una pratica di cittadinanza attiva, finalizzata alla riqualificazione urbana, alla formazione o al recupero del disagio giovanile (ad es. con corsi di *street culture* nelle scuole della Città). Sicuramente la continuità politico-amministrativa ha facilitato il perseguimento di interventi unitari e di lungo periodo, ma la peculiarità torinese è rappresentata soprattutto dall'aver inserito il percorso di contenimento del *writing* illegale in una cornice di legalità e rigenerazione urbana, caratterizzata da interventi costanti ("MurArte") capaci di seguire l'onda evolutiva del fenomeno (dal *segno metropolitano* al *muralismo artistico*), per arrivare alla realizzazione di un Festival internazionale del *writing* e del *muralismo artistico* ("PicTurin"). Un evento, ormai alla sua terza edizione, caratterizzato dall'alta qualità estetica, risonanza internazionale e forte legittimazione nel sistema dell'arte e presso le comunità sub-culturali di riferimento. La lungimiranza delle amministrazioni torinesi è stata, infatti, quella di saper cogliere il potenziale civico e artistico di una pratica sub-culturale, nata e cresciuta nell'illegalità, in modo da accompagnarla verso l'emersione, l'istituzionalizzazione e la legittimazione: una politica molto differente da quella repressiva o schizoide portata avanti da molte municipalità italiane negli ultimi decenni (in merito alla particolarità del "Laboratorio torinese" si vedano gli interventi di Roberto Mastroianni, Francesco Poli, Renato Galbusera, Cecilia Santambrogio).

Questo volume si presenta in modo unitario, ma contiene al suo interno almeno due libri, che si giustappongono e dialogano organicamente. Nella Parte Prima il saggio di Roberto Mastroianni ("Scrivere la città. Dal Segno metropolitano al muralismo artistico") cerca di rendere ragione dal punto di vista teorico di un fenomeno globale e tardo-novecentesco (*il graffiti-writing*), a partire da un'esperienza e un contesto locale (il progetto "MurArte" della Città di Torino e

“PicTurin”, il festival internazionale di muralismo urbano da esso gemmato), mettendo in relazione il fenomeno con una riflessione sulla città, come “macchina semiotica”, e il *writing* come forma di cittadinanza attiva “artisticamente orientata” e affrontando i temi del rapporto tra vandalismo, istituzionalizzazione, legalità e illegalità e valore artistico del *writing*.

Nella seconda sezione del libro (Parte Seconda, Parte Terza e Parte Quarta) si trovano gli interventi di studiosi di differenti generazioni ed estrazioni disciplinari che hanno partecipato al Congresso Internazionale “Scrivere la città. Dal segno metropolitano al muralismo artistico” (25–26 gennaio 2011)¹, in cui sono stati restituiti i risultati della ricerca commissionata dal Comune di Torino. Questi interventi non sono da pensare come semplici atti del convegno, ma vere e proprie riflessioni teoriche sollecitate dall’attività di ricerca del C.I.R.C.e sul tema del graffitismo, della sua evoluzione e del suo valore artistico in relazione a fenomeni di riscrittura urbana e alla dimensione metropolitana contemporanea. Nella Parte Seconda (“*Graffiti-writing*”, *immaginario urbano e Street Art. Prospettive teoriche*) gli interventi di Ugo Volli, Omar Calabrese², Roberto Salizzoni, Gaetano Chiurazzi e Massimo Leone delineano una teoria generale semio-filosofica del graffitismo, dal punto di vista epistemologico, storico-strutturale ed estetico in relazione alla presenza ed alle pratiche scritturali e all’immaginario antropologico contemporaneo.

Nella Parte Terza (“*Immaginario urbano e Street Art. Prospettive internazionali*”) gli interventi di Martina Corgnati, Federica Martini, Cecilia Santambrogio, Simona Stano, Elsa Soro, Marco Mondino ed Emiliano Battistini analizzano le evoluzioni del *writing* come fenomeno artistico e la loro ri-articolazione e influenza sul sistema dell’arte internazionale a partire dalla nascita del fenomeno, fino al tema dell’autorialità o della ricezione.

1. Il Congresso internazionale, svoltosi a Torino il 25–26 gennaio 2011, ha visto la partecipazione di studiosi europei di differenti discipline ed è stato possibile grazie alla collaborazione tra il C.I.R.C.e, la Città di Torino e la New Bulgarian University di Sofia, presentandosi come sessione torinese della “Early Fall School in Semiotics” (Progetto Coperlink–Miur 2009–2010).

2. Il testo nel volume è uno degli ultimi scritti di Omar Calabrese. Durante la stesura di questo libro, Omar è infatti deceduto inaspettatamente, lasciando un vuoto incolmabile nella nostra/sua comunità scientifica di riferimento e nel cuore di amici e colleghi.

Nella Parte Quarta (“‘Il Laboratorio torinese’. Da ‘MurArte’ a ‘PicTurin’. Graffiti-writing e rigenerazione urbana”), invece gli articoli di Francesco Poli, Cecilia Santambrogio, Federica Turco, Renato Galbusera affrontano l’esperienza torinese come caso di istituzionalizzazione del fenomeno, finalizzata alla valorizzazione dell’espressione di una “cittadinanza attiva artisticamente orientata”, che fa del Progetto “MurArte” e di “PicTurin” un caso esemplare di politiche dissuasive, in grado di superare in modo virtuoso la contrapposizione legale vs illegale, artistico vs vandalico.

Infine, nell’Appendice, Clara Cibrario Assereto propone uno sguardo giuridico-sociologico sulle politiche e l’immaginario di repressione e inclusione che accompagnano il *writing* a livello internazionale, Nayden Yotov fornisce, invece, una prospettiva sulla diffusione del fenomeno in un contesto post-sovietico (la Bulgaria) attraverso una riflessione di *visual semiotic*, mentre le Delibere dell’Amministrazione torinese si presentano come utile strumento documentale per inquadrare l’esperienza torinese.

PARTE I

SCRIVERE LA CITTÀ

Dal segno metropolitano al muralismo artistico

ROBERTO MASTROIANNI

Ogni città riceve la sua forma dal deserto cui si oppone.

I. CALVINO

ABSTRACT: *Writing the city. From metropolitan sign to artistic muralism.*

This research proposes a semio-philosophical reflection on the “conditions of possibility” of graffiti-writing, street art, and street culture as phenomena of urban writing and re-writing. It also discusses the relationship between sense, meaning, and urban text, as well as the discursive spheres as onto-anthropological spaces. Based on the experience of the “MurArte” project in Turin and the “PicTurin” festival, this study analyzes graffiti-writing as semio-anthropological practice and artistic phenomenon. The proposed examples explain how graffiti-writing can be considered as a practice of active citizenship.

KEYWORDS: semiotics; street culture; street art; metropolis; sense and meaning of urban text; urban writing; graffiti-writing; discourse and discursive spheres.

I. Prospettive teoriche

I.1. *Senso e metropoli*

La città è molte cose: luogo del commercio, della vita associata, dell’abitare, del lavoro, del produrre e del trasformare (materialmente e simbolicamente) elementi fisici in strutture complesse, dense di significato e valore per la vita associata, quindi eminentemente politica, degli uomini.

La città è molte cose, ma soprattutto è uno “spazio” dotato di una “spazialità specifica”, che fa della città stessa una macchina intelligente, capace di costruire relazioni tra gli esseri umani, disciplinandole in

forme e funzioni sociali, culturali e produttive che si presentano come stabili, che si vorrebbero come imperiture e statiche e che, invece, proprio nella mutazione trovano identità e fisionomia, presentandosi come il risultato di tensioni temporali, territoriali, architettoniche e sociali.

La città è il territorio della sincronia: un meccanismo che si oppone al tempo; un luogo di incontri e scontri di spazialità che raccontano di tempi e forme socio-politiche differenti, che si presentano come strati architettonici e urbanistici sovrapposti che convivono e si scontrano, amalgamandosi in infinite “tensioni urbane” (Volli 2005: 5–7).

La città è, infatti, il risultato di una moltitudine di sovrapposizioni materiali e, nello stesso tempo, di linguaggi e pratiche antropiche che fanno di essa una *macchina semiotica*: uno spazio eminentemente culturale e politico-sociale, che usa porzioni di territorio e luoghi dell’abitare, del produrre e dell’incontrarsi come protesi estetico-comunicative, utili a proiettare/iscrivere identità e differenze condivise e/o conflittuali.

Per questi motivi, lo spazio urbano è uno spazio del senso che dà forma ai luoghi del vivere associato, che nella loro eterogeneità si presentano sempre come spazi plurali, conflittuali, complessi ed indefiniti, dotati di una spazialità strategicamente orientata e dotata di senso.

La relazione tra senso e metropoli è infatti costitutiva dello spazio urbano, che è tale proprio in quanto dotato di “senso e significato” per coloro che nelle città vivono, producono, pensano e lavorano.

Ma, parafrasando un vecchio adagio spesso usato dai cultori della semiotica, “per parlare di senso in modo sensato” occorre utilizzare strumenti cognitivi che rendano la complessità del fenomeno, integrando presupposti filosofici, linguistici, sociologici, comunicativi e morfologici, al fine di rendere la complessità dell’oggetto d’analisi (Marrone e Pezzini 2008). Facciamo nostra quindi questa prospettiva e la utilizziamo per restituire i risultati di una ricerca commissionata dall’ente pubblico, la quale, partendo dal fenomeno del *graffiti-writing* in relazione alla storia decennale del Progetto “MurArte” del Comune di Torino, si è interrogata sul rapporto tra città, senso e scritture e ri-scritture urbane.

L’analisi della relazione tra un fenomeno di “esplicita” ri-scrittura

urbana, come il *graffiti-writing*, e lo spazio urbano ha messo in evidenza il legame tra le scritture “implicite” ed “esplicite” delle metropoli contemporanee (i piani regolatori, il riciclo e riuso in architettura, il consumo e la pubblicità...) e le pratiche di cittadinanza messe in campo da soggetti più o meno subalterni, mostrando come il *writing* e il muralismo contemporaneo siano elementi spesso anticipatori, anche se inizialmente antagonisti e marginali, di una volontà di ri-appropriazione della metropoli da parte dei suoi abitanti: sia in funzione di rigenerazione urbana (riqualificazione delle periferie o di spazi degradati con il consenso dell'autorità pubblica), sia in funzione di appropriazione politica ed esistenziale delle anonime periferie industriali e post-industriali, da parte di fasce giovanili legate a fenomeni di sottocultura e controultura novecentesca.

È questa una relazione tra senso e metropoli che porta alla luce temi squisitamente semiotici come: la rappresentazione della città; i suoi confini come elementi fondativi di uno spazio eminentemente culturale; l'uso dei luoghi e delle pratiche urbane; la relazione tra spazi pubblici e privati (Marrone e Pezzini 2008). Tutti temi che il *graffiti-writing* pone e fa propri, presentandosi in questo modo come un caso-studio esemplare, capace di mettere in luce le modalità e le possibilità con cui elementi subalterni e marginali pongono mano alla riscrittura del tessuto urbano: prima, in modo antagonista e inconsapevole e, successivamente, in modo esplicito ed istituzionalizzato.

Da questo punto di vista, il *writing* rientra perfettamente in quelle azioni strategicamente orientate che popolano l'eterogeneità dello spazio urbano in modo conflittuale, rendendo le città il campo di “tensioni urbane” (Volli 2005) antagoniste e concorrenziali: dove la cattedrale rivaleggia con i palazzi del potere ed entrambi si pongono in relazione alla viabilità o agli spazi del consumo; dove la cartellonistica pubblicitaria, la segnaletica stradale o il muralismo metropolitano si presentano come alcuni degli elementi con cui i differenti attori sociali, soggetti e poteri, attraverso differenti pratiche scrivono e riscrivono il testo urbano, al fine di appropriarsene e dare ad esso forma e valore.

Questi elementi del testo urbano sono, infatti, sempre il frutto del gioco di strategie antagoniste e plurali, che la città cerca di stabilizzare e immobilizzare in una dimensione spaziale, in quel “tessuto urbano”, che si presenta sempre come: «miracolo di equilibrio spaziale di tensioni prodotte soprattutto dal tempo» (Volli 2005: 6).

1.2. *La città come testo e come discorso*

La città è molte, cose dicevamo, e può essere raccontata in molti modi (Volli 2009: 9–21): può essere considerata una «macchina per l'abitare», secondo una dilatazione della metafora funzionalista di Le Corbusier, oppure come un «organismo» (Lucarelli 2006), un fatto etologico, una «concentrazione ecologica» (Guccione e Paolinelli 1996), un fenomeno economico, una macchina per produrre, ma sicuramente è uno spazio della trasformazione materiale e simbolica e del vivere associato.

Dal punto di vista semiotico, una realtà significante che, come la città, si rinnova continuamente può essere analizzata come un *discorso* ed è da considerarsi come una serie di pratiche di senso che proiettano continuamente alle loro spalle un *testo* (Volli 2005: 6). La città è infatti un fenomeno mutante, che cambia continuamente nel suo sostrato materiale e nei processi di significazione, che essa genera, incorpora o proietta al di fuori di sé. In ogni momento lo spazio urbano è infatti leggibile come un testo vivente, mutevole, ma stabile e in qualche modo dotato di una sua identità specifica. La città, in poche parole, è una complessa *macchina comunicativa*: oggetto di linguaggi e forme, che parlano di lei, “la parlano”, la analizzano e interpretano, conferendole consistenza e personalità e, nello stesso tempo, essa è anche soggetto di linguaggi, produttrice di una cultura e identità specifiche.

Esiste infatti una “città enunciata”, una città oggetto di *discorsi*, da cui essa emerge come un «*effetto unitario di senso*, come concetto, come nome, come palinsesto e centro di potere, ma anche come luogo irradiante a partire da cui si innestano una serie di usi e pratiche di rituali e di esperienze, tutti a loro modo “esplosivi” rispetto al nucleo di senso (sempre arbitrariamente) posto come originario» (Marrone e Pezzini 2008: 8–9). Torino, ad esempio, è l'effetto complessivo dei discorsi su di essa, ma anche dei molteplici usi e pratiche che la abitano, la percorrono trasformandola e stabilizzandola in un tempo e uno spazio storico e sociale definito, che sempre deve fare i conti con il suo passato e con il suo futuro.

Questa “città enunciata” è il frutto quindi della sua rappresentazione e della sua organizzazione strutturale: del suo essere costruita, organizzata, immaginata e raccontata, descritta, abitata. Questa rappresentazione è prodotta da discorsi molto diversi: *discorsi costruttivi*

(geografico-topologici, storici, architettonici, urbanistici, paesaggistici...), *discorsi sociali* (politica, consumo, organizzazione del lavoro, controculture e sottoculture...), *discorsi figurativi* (musica, letteratura, pubblicità, marketing territoriale, arte pubblica...) (Marrone e Pezzini 2008).

Nello stesso tempo, la città è “enunciante”, la città è il soggetto dell’enunciazione, che produce discorsi e lavora su linguaggi (Marrone e Pezzini 2008) e attraverso la pietra, i palazzi, le strade e le piazze, le affissioni, la segnaletica o l’attività antropica tende a produrre materiale espressivo, che parla della società e degli uomini che la abitano. Una città è pertanto una macchina semiotica che comunica se stessa e che produce in questo modo identità nei confronti dei suoi abitanti, i quali attraversandola sono essi stessi attori comunicativi e soggetti dell’enunciazione (Marrone e Pezzini 2008). Le pratiche della *Street Art* e del *graffiti-writing*, in questa prospettiva, concorrono, attraverso processi di iscrizione/scrittura, su quelle protesi estetico-comunicative che sono i palazzi, a modificare la rappresentazione (esterna e interna) e l’identità stessa della città. Il graffitismo metropolitano si presenta, in questa prospettiva, come un elemento importante della città enunciata e come una pratica della città enunciante: esso agisce sulla rappresentazione delle città contemporanee e nello stesso tempo diventa un elemento dell’enunciazione e trasformazione della città (raccontandola nei suoi processi di inclusione ed esclusione, di rigenerazione urbana, modificando la proiezione di sé verso il mondo esterno, dando voce ad attori e sottoculture marginali che in questo modo concorrono a riscrivere lo spazio urbano).

Come si è detto la città, da un punto di vista semiotico, può essere considerata come un testo, un testo vivente a causa della sua natura discorsiva, e infatti studiosi come De Certeau, Foucault, Volli, Marrone, Pezzini, Violi, Augé, Sassen e altri hanno considerato il carattere testuale, discorsivo e narrativo dello spazio urbano, in grado di mettere in atto meccanismi di senso e processi valoriali, che producono stili di vita e forme dell’abitare. Il testo però è un modello, una metafora cognitiva ed operativa, che rende ragione della natura comunicativa della città, sia essa un borgo medievale o la megalopoli contemporanea, che in qualche modo però assume valore ontologico. La città infatti *non è realmente un testo*, ma *si comporta come se lo fosse*. La città infatti è viva e cambia materialmente nel suo sostrato materiale e si

presenta sempre iscritta (materialmente e simbolicamente) dalle pratiche socio–antropologiche che la percorrono e può essere letta come un testo, i cui contorni sono arbitrari, culturalmente determinati e non fisicamente stabili e definiti.

Da questo punto di vista, i caratteri del testo urbano sono: la *stratificazione*, la *complessità*, la *conflittualità*, la *personalità*, la *leggibilità*, la *stabilità dinamica* (Marrone e Pezzini, 2006; Marrone e Pezzini, 2008; Volli 2005; De Certeau 2001).

La città si presenta pertanto come un testo (*textum*), etimologicamente un *tessuto*, un *intreccio* di elementi materiali, relazioni, funzioni, persone e di elementi di senso in interazione costante, dove la *stratificazione* di stili, interventi architettonici, progetti urbanistici impone una gerarchia di senso e importanza.

La stratificazione urbana è infatti un fenomeno cronologico, materiale, ideologico e conflittuale che vede relazioni di egemonia e subalternità confrontarsi in modo oppositivo o cooperativo, al fine di segnare il sostrato materiale dello spazio urbano in modo gerarchico e apparentemente stabile. Il tessuto urbano è formato da interventi profondi del potere civile, politico, religioso che producono monumentalizzazione ed organizzazione urbanistico–architettonica, elementi, i quali si confrontano continuamente con quel «brusio semiotico prodotto dall'attività delle persone e dal loro bisogno di comunicazione privata come i vari tipi di affissioni o graffiti» (Volli 2005: 6).

La *conflittualità* del testo urbano è dunque il risultato di azioni e pratiche dalla differente incisività e durata, che vede gli apparati del potere segnare più in profondità il tessuto urbano (piani regolatori, palazzi del potere, toponomastica...) e confrontarsi con scritture e riscritture antagoniste o parassitarie più superficiali (il riuso, il graffitismo, l'occupazione di spazi da parte di movimenti politici ascrivibili alla marginalità o a forme di contropotere, le affissioni pubblicitarie...). Questa conflittualità produce sempre una polifonia, una pluralità di attori e pratiche che segnano il tessuto urbano rendendolo *complesso* e nello stesso tempo *stabilmente dinamico*. La gerarchia degli interventi di scrittura e riscrittura del testo urbano hanno, infatti, una natura ideologica, una scala di valore e una profondità differente. Differenti sono, ad esempio, la forza e il peso organizzatore e scritturale sul tessuto urbano, di un intervento urbanistico

rispetto alla pratica del *graffiti-writing*, ma ambedue concorrono a definire la pluralità conflittuale e gerarchica della stratificazione urbana. I fenomeni di scrittura e riscrittura urbana, qualsiasi sia la loro forza o orientamento ideologico, attribuiscono pertanto gerarchie e dinamicità costanti agli spazi metropolitani.

Queste *tracce* sedimentate nel tessuto urbano sfidano il tempo generando una *personalità/identità* della città che nel mutamento (anche nelle riscritture radicali dovute, ad esempio, alle ricostruzioni post-belliche) si presenta come un *effetto unitario di senso*, stabilmente dinamico, che rende la città non solo un *textum* (testo), ma anche un *testis* (testimone) «del proprio passato che perdura e continua a portare senso ben oltre il momento della sua produzione» (Volli 2009: 12).

La natura polifonica della città vive del conflitto tra poteri e contropoteri, di pratiche e funzionalizzazioni, che attraversano lo spazio urbano e che producono la significazione e l'iscrizione di una porzione di territorio, che diventa in questo modo paesaggio urbano: ogni forma (architettonica, monumento, colore, toponomastica) afferma appartenenze e presenze, spesso in concorrenza tra loro, le quali producono tracce e generano iscrizioni e mettono in gioco conflitti interpretativi di carattere estetico o funzionale (ad es. la percezione del carattere artistico o deturpante del *writing*).

Questo conflitto estetico e semantico ha come campo d'azione, *in primis*, quelle protesi estetico-comunicative (i palazzi) che rappresentano la maggior parte del paesaggio metropolitano. È questa una guerra di interpretazioni, codici e stili differenti che sottopongono a risemantizzazione costante e riscrittura materiale (riusi, restauri, cambiamento di funzione...) di natura storico-politica e sociale il tessuto urbano.

Gli elementi (segni, tracce, iscrizioni) che compongono il testo urbano sono, inoltre, sempre soggetti allo sguardo (funzionalizzante e semantizzante) degli uomini che lo vivono, siano essi grattacieli, palazzi, monumenti o graffiti. È questo, infatti, uno sguardo portatore di una «competenza semiotica urbana» (Volli 2005: 7) diffusa: una capacità cognitiva che rende la città facilmente accessibile ai propri abitanti/utenti. L'abitare (passeggiare, lavorare, spostarsi, divertirsi...) è pertanto una forma dell'interpretare e del pensare che permette di decifrare il testo urbano alla ricerca di segnali di proibizione, possibilità di convenienza, ecc., che si esprimono innanzi tutto attraverso la morfo-

logia dei luoghi, che possono essere, in questo modo, riconosciuti e messi in relazione alle pratiche del vivere quotidiano.

Insomma, la città è un *testo*, ma è anche un discorso, o forse è meglio dire che la città si *comporta come un testo*, in quanto è dotata di una certa *leggibilità*, e si presenta come una realtà espressiva mutante e vivente, che i semiotici chiamano *discorso*.

La *metafora testualista e discorsiva* può essere quindi applicata a quegli oggetti complessi che la nostra cultura chiama città proprio perché essi sono: soggetti ad una certa stabilità e durevolezza (sono *testis*–testimoni del passato e di un progetto urbanistico / architettonico per il futuro), in quanto godono di una *leggibilità* diffusa e condivisa (la “competenza semiotica urbana”); si presentano come un intreccio complesso (*textum*–tessuto urbano) di pratiche, persone, abitazioni, storie di vita e mezzi di produzione / trasformazione e soprattutto essi possono essere *scritti e ri-scritti* da elementi egemonici o subalterni (toponomastica, graffiti, affissioni...) che funzionalizzano e ri-funzionalizzano la città (ad es. un convento che diventa una caserma, un muro grigio che diventa il sostrato di un’operazione artistica, uno spazio vuoto che diventa una piazza...).

Il modello testuale però ci offre anche un’altra indicazione. Quando parliamo di un testo urbano mettiamo infatti in evidenza un’altra qualità di quella macchina semiotica che chiamiamo città:

Un’altra qualità, la quale nei testi verbali, visivi, audiovisivi, informatici, ecc. è di solito sottaciuta perché è data per scontata, cioè che si tratti di un dispositivo di comunicazione o registrazione che interviene nei rapporti sociali con quella caratteristica efficacia simbolica che è propria dei segni. I testi sono rilevanti nella vita sociale non solo per ciò che sono materialmente, ma per la loro capacità di richiamare altro da sé, secondo la celebre definizione agostiniana del segno come *aliquid pro aliquod*; cioè di suscitare e far agire un livello semantico, un piano del contenuto che agisce in maniera non casuale, non puramente psicologica e associativa, ma convenzionata, normata e regolare sulla mente delle persone (Volli 2009: 13).

1.3. Scritture e riscritture urbane

Dire che uno spazio urbano è “come un testo” significa, in poche parole, che delle città possono essere studiate le modalità specifiche,

con le quali esse veicolano senso, producono azioni e pratiche, rispetto al loro divenire sostrato materiale di scritture e ri-scritture urbane.

Insomma delle città si può studiare la seconda natura comunicativa e il modo in cui le singole parti, che formano il tessuto urbano, sono in relazione tra di loro e con gli uomini che nelle città trovano il proprio campo d'azione privilegiato.

Le città sono, dunque, dei testi proprio perché si comportano come tali e soprattutto perché non possono essere considerate al di là della superficie di iscrizione, che coincide con una determinata porzione di territorio che chiamiamo appunto città: il sostrato materiale di iscrizione (una porzione di territorio) è, infatti, un oggetto culturale che denominiamo spazio urbano proprio in quanto è "scritto" (architettonicamente, toponomasticamente, urbanisticamente...) in modo tale da essere considerato un aggregato urbano.

La natura materiale e funzionale della città tende quindi a coincidere con la sua seconda natura comunicativa, grazie alla quale gli elementi che la compongono (strade, piazze, segnaletiche, palazzi...) diventano segni del loro uso possibile e subiscono continue azioni di iscrizione, che incidono profondamente in profondità (riuso, rifunzionalizzazione, trasformazioni urbanistiche...) e in superficie (affissioni, graffiti...). Da questo punto di vista, *l'effetto di superficie è più importante del processo materiale e funzionale* di quell'aggregato umano che consideriamo come specificatamente urbano: dal punto di vista comunicativo infatti l'esteriorità della città, complessiva e delle singole unità che la compongono, è più importante del suo funzionamento materiale (Volli 2005: 2009).

Questo perché non si tratta affatto di una superficie priva di valore, puramente decorativa, ma di una superficie che mette in relazione funzioni architettoniche e urbanistiche con il loro valore comunicativo. I luoghi del potere politico o religioso (chiese, moschee, municipi...), i luoghi del consumo o del piacere o del lavoro (costruzioni industriali, centri commerciali, night club...) o del vivere quotidiano (case, piazze, strade...) non rispondono a forme utili solamente ad assolvere la loro funzione, ma ad iscrivere il territorio con elementi di carattere politico-sociale che producono reverenza, autorevolezza, interdizione...

In quest'ottica, la collocazione di una cattedrale o di una caserma o di un palazzo del potere civile e politico nel tessuto urbano (la loro

prossimità, la loro raggiungibilità, la loro grandezza, forma...) o il riuso di palazzi (conventi che diventano ospedali, palazzi nobiliari che diventano municipi, fabbriche che diventano centri commerciali o moschee...) o altre forme di riscrittura funzionale parlano delle trasformazioni socio-antropologiche di una comunità, non rispondono solamente a necessità di carattere funzionale. Ed è proprio per questo che l'esteriorità delle singole parti e del contesto complessivo di una città lega in modo indissolubile funzionalità e comunicazione.

Lo spazio metropolitano è pertanto il frutto di fenomeni di scrittura, che hanno sempre un carattere di esteriorità e stratificazione, una forma di "scrittura esterna", che "determina sempre in buona parte la percezione e l'apprezzamento estetico dell'ambiente urbano" (Volli 2009: 18).

Questo fenomeno insieme alla guerra di stili, codici e ri-funionalizzazioni che si accompagnano al passare del tempo e alla coesistenza di gruppi egemonici e subalterni, di culture, controculture e sottoculture, fa sì che la *scrittura* urbana sia sempre una *ri-scrittura*, che aggiunge e sovrappone strati di senso che incide sull'organismo urbano sempre a partire dalla sua esteriorità.

Questa pratica di scrittura e ri-scrittura urbana può essere considerata come regolata da *tre limiti* (Volli 2009: 19) molto diversi fra loro: *la materialità* (i materiali specifici di una certa zona geografica o le tecnologie, gli usi e i gusti culturali in voga in una certa epoca...), *il rapporto con l'autorità* (piani regolatori, l'altezza dei fabbricati, la repressione rispetto a pratiche come il writing...), *gli interventi diretti del potere politico* (grandi scelte urbanistiche, strutture legate alla viabilità o ai servizi, come ad esempio ponti o ospedali, edificazione di spazi e palazzi rappresentativi del potere...).

In ogni modo, essa fa sempre i conti con una lenta, costante e silenziosa ri-scrittura del tessuto metropolitano che tende a coincidere con quel "brusio semiotico" (affissioni, graffiti, pratiche della vita quotidiana...) che si presenta come concorrente od oppositivo rispetto alle scelte progettuali e scritturali del potere o dei gruppi dominanti. In questa categoria comunicativa metropolitana (il "brusio semiotico") vanno collocati, pertanto, fenomeni di iscrizione come il *graffiti-writing*, che prima di diventare fenomeno *mainstream* ed entrare a pieno titolo nel sistema dell'arte, è stato espressione di una sottocultura urbana e marginale, in vista di una ri-appropriazione

di periferie degradate (in Europa) o del ghetto (in U.S.A.) da parte di gruppi sottoculturali che in questo modo operavano un gesto di affermazione della propria esistenza collettiva ed individuale.

Non vi è dubbio infatti che la città sia il campo d'azione di interessi, gruppi e pratiche culturali differenti, che fanno di essa un ambiente comunicativo molto denso, nel quale differenti e contrastanti linguaggi e codici trovano coesistenza.

Per questo motivo, non si può parlare di un linguaggio unitario dello spazio urbano e conseguentemente non si possono che analizzare singoli linguaggi, discorsi e testi che insieme concorrono a produrre quell'*effetto unitario di senso* che chiamiamo città.

In questo saggio, pertanto, analizzeremo un fenomeno metropolitano particolare (il *graffiti-writing*) e lo metteremo in relazione alla sua evoluzione, forma, linguaggi e capacità scritturale a partire dalla storia decennale di un progetto istituzionale ("MurArte"), che ha contraddistinto le Politiche giovanili della Città di Torino con particolare attenzione alla promozione di interventi di inclusione, cittadinanza attiva e rigenerazione urbana.

1.4. Ambienti comunicativi e sfere discorsive

La città, abbiamo detto, si comporta come un testo (è una porzione di territorio prodotta da pratiche di iscrizione che ha una sua leggibilità, stabilità e un effetto di senso unitario) ed è un ambiente comunicativo denso, la cui morfologia e il cui funzionamento materiale hanno una seconda natura comunicativa. Lo spazio urbano però non è solo dotato di una certa testualità, ma è anche il teatro d'azione dell'umanità singola e associata e del suo vivere quotidiano. La città, in poche parole, è una macchina semiotica complessa formata da un sostrato materiale, che è prodotto da iscrizioni e diventa a sua volta sostrato di iscrizione, e da una sfera vitale di azioni antropiche ad esso sovrapposta, generatrice della scrittura e riscrittura urbana.

La dimensione specifica dell'umanità è lo spazio politico-comunicativo (*la città-polis*), come ci ha insegnato una storia della filosofia che va da Platone a Hannah Arendt, in cui l'umanità si presenta sempre come plurale, associata e politica, anzi si può affermare che l'umano, anche nella sua singolarità, è tale e non può che essere tale proprio perché parte integrante di un contesto sociale più ampio, che si com-

porta come un ambiente comunicativo complesso. Questo spazio tipicamente umano (la *città/polis*), le cui forme mutano storicamente, delimita (sin dalla sua comparsa) lo spazio della civiltà e della cultura dividendolo dallo spazio naturale, ponendone i confini e le possibilità di esistenza: la distinzione tra urbano e rurale sta, infatti, alla base della comparsa di ogni civiltà metropolitana e della rappresentazione che le società hanno di sé.

Questo ambiente comunicativo, che chiamiamo città, è quindi il risultato di profonde e integrate stratificazioni e può essere letto come un *testo*, nella sua stabilità dinamica e sincronica, ma deve essere analizzato come un *discorso* nella sua mutevolezza. Che cosa significa però che può essere analizzato come discorso o che si comporta come un discorso?

Per prima cosa, è necessario dire che tutti gli spazi umani sono ambienti comunicativi (dalla relazione *face to face* agli aggregati urbani) e come tali sono spazi di esistenza dell'umano prodotti dal linguaggio e dell'azione e possono essere paragonati a delle sfere discorsive¹. Noi definiamo infatti *sfere discorsive* quelle zone antropiche prodotte da una spazializzazione operata dal linguaggio e dalle pratiche comunicative, che danno vita ad un ambiente discorsivo, il quale è determinato da alcune caratteristiche definite e ricorrenti: *apertura/chiusura*, *l'inclusività/l'esclusività e titolarità degli agenti-parlanti in riferimento all'azione ed alla parola*. Le sfere discorsive sono infatti "*aperte*" perché sono prodotte da una relazione comunicativa, che per sussistere deve essere potenzialmente aperta al contributo di tutti gli atti di linguaggio ed a tutte le pratiche comunicative. Questa apertura necessita, però, di limitazioni che ne garantiscano esistenza e strutturazione: non tutti i discorsi o le azioni possono infatti essere condotti all'interno di uno spazio comunicativo specifico, non tutti i linguaggi possono essere accettati e non tutti i parlanti possono accedere indiscriminatamente a qualsiasi sfera discorsiva. Questo perché ogni ambiente comunicativo è sottoposto a regole specifiche (codici, titolarità, condizioni sociali...). Tali spazi aperti sono pertanto disciplinati in modo da far coincidere la natura dei discorsi, che in essi trovano collocazione, con dei luoghi specifici in cui l'umanità

1. In merito a "*sfere discorsive*" ed "*ambienti comunicativi*" si veda l'innovazione teorica apportata da Ugo Volli nella semiotica e nella filosofia del linguaggio, con cui egli rielabora concezioni arendtiane ed habermassiane in vista di una "teoria degli ambienti comunicativi" istituiti dal discorso e dalla comunicazione (Volli 2008).

assume funzioni e ruoli determinati (il tribunale, il teatro, l'osteria...). La natura discorsiva delle relazioni umane trova piena realizzazione in luoghi specifici deputati al confronto culturalmente organizzato, ma è rintracciabile, a livello elementare, in tutti i luoghi in cui due o più persone instaurano una relazione. Le sfere discorsive sono pertanto lo spazio in cui le "comunicazioni/istituzioni" mettono in campo il proprio potere disciplinante, organizzando la "comunicazione" (la logica spaziale della "relazione fondamentale" tra le persone). Da questo punto di vista, l'apertura degli ambienti comunicativi garantisce che almeno potenzialmente ogni parlante e ogni agente possa accedere ad una sfera discorsiva ed in questo modo implementarla. La dimensione comunicativa è infatti caratterizzata da *inclusività*, cui fa da contraltare l'*esclusività*: dalla possibilità di includere ogni azione o parola in una spazialità specifica, ciò non significa però che l'inclusione sia sempre in atto, anzi spesso è l'esclusività a determinare le forme e le pratiche vigenti in un determinato ambiente comunicativo (ad esempio in un'aula parlamentare hanno diritto di parola i "rappresentanti eletti del popolo"). Le sfere discorsive, da quelle informali (l'osteria, il capannello di persone in mezzo alla strada) a quelle maggiormente formalizzate (i tribunali, le assemblee elettive...), sono in ogni caso, anche se con diversa gradualità, aperte e necessitano dell'apporto dei discorsi veicolati dai parlanti/agenti, ma nello stesso tempo sono delimitate da regole di accesso, che determinano e legittimano le pratiche comunicative che in esse prendono forma. La dialettica *inclusività/esclusività* è quindi un elemento fondamentale per la formazione di una spazialità discorsiva e viene messa in moto dalla legittimazione dei parlanti in base a certe *titolarità*. Le *titolarità* sono caratteristiche che permettono agli uomini di accedere agli spazi comunicativi, viceversa la loro mancanza ne determina l'esclusione, sono quelle competenze e quei segni di umanità che garantiscono agli uomini di essere accolti in una comunità comunicativa, implementandola e portando in essa specifiche esperienze che ne modificano la natura. Le *titolarità* sono i caratteri delle figure dell'umano che delimitano il tipo di umanità vigente in una determinata comunità comunicativa. Se a livello elementare tutti gli uomini possono accedere ad una sfera discorsiva, in base al semplice fatto di essere persone dotate di capacità e competenze linguistiche, più gli ambienti discorsivi sono specializzati, maggiori saranno le competenze richieste alle persone che desiderano e tentano di accedervi. Per questo motivo, le *titolarità*

tendono a coincidere con le caratteristiche che determinate forme di umanità (culture) richiedono agli uomini per essere definiti, accettati e riconosciuti come tali e quindi come portatori di diritti e doveri.

In altre parole, le titolarità determinano le regole e le strategie di inclusione in una comunità comunicativa e l'appartenenza ad una forma di umanità. Si assiste quindi ad uno sviluppo socialmente e culturalmente organizzato di strategie di inclusione ed esclusione, in grado di delimitare la composizione delle comunità comunicative generate dai discorsi e dalle azioni. Tutte le volte che un parlante fa ingresso in uno spazio discorsivo, si verifica un'interazione "con" e "del" singolo nella pluralità degli uomini, in modo che esso possa riannodare il filo mai interrotto di un discorso socio-storicamente determinato, che è costitutivo dell'umano, delle sue forme culturali e della sua azione. La presa di parola di un singolo parlante/ agente, qualunque sia l'importanza di ciò che egli può dire, si inserisce in questo modo in una *bachtiniana polifonia di discorsi* (Adlam 1997, Salizzoni 2003), azioni e parole, interagendo con essi dialogicamente.

Questa struttura discorsiva degli ambienti comunicativi non è puramente sociologica o linguistica, ma in qualche modo anche onto-antropologica e ha a che fare con la natura stessa dell'umanità singola e associata e può essere spiegata solo attraverso una *filosofia della spazialità*. Nell'ultimo ventennio siamo in presenza di una svolta spaziale della filosofia contemporanea, a dispetto del prevalente interesse novecentesco per la temporalità, di cui il maggiore esponente è Peter Sloterdijk. Si deve al filosofo tedesco, infatti, aver proposto e imposto una "sferologia" intesa come: "filosofia della globalizzazione" e "metaforologia onto-antropologica" (Sloterdijk 2001, 2005). Il "mondo dentro il capitale" illustrato da Sloterdijk è il frutto di una globalizzazione terrestre, coincidente con la modernità cartografica e con la circumnavigazione del globo, che trova nelle sfere le metafore onto-antropologiche della messa in forma dell'umano e dello spazio antropico e vede nelle metropoli contemporanee una delle "unità sferologiche" di base dell'articolazione della presenza umana nel mondo. La "sfericità", da questo punto di vista, è infatti la dimensione privilegiata della spazialità discorsiva generata dalla comunicazione: la sfera in questa prospettiva è una forma dell'antropo-logica che guida la presenza umana del mondo, per mezzo di una simbolizzazione utile alla trasformazione-padroneggiamento dell'ambiente. Gli "ambienti co-

municativi” sono, in quest’ottica, spazi di condivisione dell’umano, in cui si articola l’intersoggettività. L’idea di sfera, in questa prospettiva, si presenta come una “figura del pensiero” e nello stesso tempo “immagine ontologica” capace di qualificare quello *spazio antro-po-mondano* che, attraverso l’azione dell’uomo su di sé e sull’ambiente, permette la costituzione di strutture morfo-immunologiche utili ad assicurare un vantaggio esistenziale all’animale umano.

Le spazialità comunicative che interagiscono con le testualità urbane hanno, pertanto, a che fare con la necessità degli uomini di dare forma a se stessi e al mondo che li circonda. In quest’ottica, le pratiche di scrittura e riscrittura urbana (come il *writing*) sono una necessità antropologica degli uomini, attraverso la quale essi danno forma all’ambiente circostante in modo adeguato ai mutamenti socio-storici di cui sono testimoni. La *sferologia filosofica* di Sloterdijk assume quindi «il compito di sfidare i giochi linguistici quotidiani, di forzarne la forma e il contenuto [...] Il concetto di spazio che qui entra in gioco non è né il concetto triviale, né quello fisico, né quello geometrico, piuttosto indica una matrice per le dimensioni in generale, ovvero una comprensione più approfondita di ciò che originariamente “spazializza” lo spazio, o di ciò che originariamente dona la sua estensione a una dimensione» (Bonaiuti 2006: 20). La topologia assume, dunque, una valenza onto-antropologica, in grado di nominare gli spazi mediani di tipo comunicativo collocati tra l’ambiente ed il mondo. La sfera è infatti metafora ontologica ed antropologica perché: inerisce alle modalità del darsi dell’uomo nel mondo, al farsi e disfarsi dell’umano (antropologia), e nello stesso tempo a quelle del darsi della realtà all’uomo (ontologia), che si fa “mondanità” attraverso processi di rappresentazione produttiva della cosalità brutale, che classificano e producono simbolicamente la realtà attraverso una metaforica spaziale e topologica. La spazialità, che contraddistingue lo spazio antro-po-mondano, è infatti formata da “sfere” intese come zone mediane rispetto alla dicotomia ambiente-mondo, in cui viene organizzato il rapporto uomo-ambiente-mondo. Le sfere insomma hanno

lo *status* di un’apertura mediana, sono involucri di membrane tra l’interiorità e l’esteriorità e dunque *media* primari. Possono fungere contemporaneamente da agenti di scambio tra le forme della coesistenza corporeo-animale

e simbolico-umana, poiché abbracciano le relazioni fisiche (incluse quelle di trasformazione della materia e della riproduzione) e anche le relazioni intenzionali verso ciò che è lontano e non si può toccare con mano (come l'orizzonte e le costellazioni): la creazione di nicchie o sfere significa l'istituzione di mezzi di emancipazione dai contesti climatici o biogeografici (Bonaiuti 2006: 21).

La pratica del *writing*, come altre pratiche di scrittura urbana (da quelle egemoniche portate avanti dalle varie forme di potere a quelle inerenti al brusio semiotico generalizzato), è, da questo punto di vista, una modalità attraverso la quale si instaurano sfere discorsive parziali, ma vincolanti per dare forma al mondo degli uomini. Questo perché le "sfere" sono lo spazio comunicativo intermedio in cui il corpo dell'uomo è collocato, in cui questo *medium* primario si pone come ponte tra il mondo interno ed esterno e si fa vettore del padroneggiamento ambientale e della conseguente istituzione di un "mondo". Se il corpo è *medium* primario (Sloterdijk 2007), le sfere istituite da esso, dall'azione umana e dall'opposizione / confronto comunicativo si pongono come *media* primari dell'articolazione dello spazio antropico.

Le sfere sono quindi le metafore di una comunicazione imperniata sull'enunciazione e sull'azione di un corpo, che in relazione comunicativa ad altri corpi dà forma all'umanità ed alla mondanità: sono la forma privilegiata della spazialità discorsiva che permette di mettere in relazione la corporeità animale dell'uomo con l'orizzonte simbolico culturale, istituito per via comunicativa. In quest'ottica, il graffitismo contemporaneo è degno di interesse filosofico (oltre che artistico, comunicativo e sociologico), proprio perché manifestazione di una pratica squisitamente antropologica con cui l'uomo dà forma all'ambiente circostante, facendolo diventare un mondo abitabile. In questa prospettiva, la forma-mondo delle città contemporanee è il frutto di processi complessi ed inevitabili di semiotizzazione (che noi abbiamo chiamato scritture e riscritture urbane) apparentemente banali, come una *tag* o un *murales*, che prendono la forma di sfere discorsive caratterizzate da logiche di *inclusione* ed *esclusione*, le quali legittimano l'accesso allo *spazio simbolico, comunitario e discorsivo, alla presa di parola, alla possibilità dell'azione pubblica* ed alle modalità grazie alle quali esse possano essere praticate dal parlante / agente.

1.5. *Sfere discorsive, scritture e riscritture urbane e graffiti-writing*

città-ambiente comunicativo, intesa come testo complesso, plurale e integrato e insieme di sfere discorsive, è in prima istanza regno dell'esteriorità, che restituisce alla pluralità dei regimi dello sguardo la complessità del tessuto urbano e l'emergere di formazioni di senso prodotte dalle pratiche di scrittura e ri-scrittura urbana. L'esteriorità, abbiamo detto, è prioritaria nel definire quegli aggregati umani dotati di un effetto unitario di senso che chiamiamo città ed è sull'esteriorità dello spazio urbano che agiscono le pratiche di scrittura e ri-scrittura urbana: effetto e parte integrante di quelle sfere discorsive che fanno della città un ambiente comunicativo e antropologico definito e definibile. Il paesaggio urbano (un borgo medievale come gli *skylines* delle *megacities* contemporanee) si presenta quindi allo sguardo come il testo nel quale trovano iscrizione le pratiche antropiche che costituiscono le spazialità discorsive. Un testo di cui bisogna indagare le forme, le rappresentazioni e le auto-rappresentazioni nella sua attuale evoluzione socio-storica (le *metropoli globalizzate*) e la sua possibilità di presentarsi come *paesaggio urbano* (*urban landscape*), al contempo immaginario e materiale. Un paesaggio metropolitano, quello contemporaneo, i cui i confini diventano labili e la divisione tra urbano e non urbano incerta e nel quale il *writing* si presenta come un elemento costante e globalmente diffuso. Il graffitismo contemporaneo, con i suoi codici e linguaggi e le sue comunità sottoculturali di riferimento, e la *Street Art*, con tutto il suo valore artistico e di mercato, rappresentano infatti uno degli elementi costanti dell'*urban landscape globalizzato*, il quale si presenta come il prodotto di un'evoluzione socio-storica definita.

Il *paesaggio*, prodotto semiotico dello sguardo moderno e contemporaneo, non è infatti un concetto naturale, ma è storicamente determinato (la sua comparsa risale al diciassettesimo secolo) e ha a che fare con la relazione che si instaura tra la visione e l'ambiente circostante. Il *paesaggio/landscape* infatti emerge storicamente come il frutto della relazione tra lo sguardo del *signore/landlord*, che trasforma l'ambiente naturale in elemento di fruizione estetica e in una porzione di territorio diversamente nominata: sono infatti i possedimenti del signore post-rinascimentale, dominati e padroneggiati dal lavoro dei servi, che possono essere presentati come "paesaggi", laddove la stessa porzione di terra è per i servi solo "proto-paesaggio" (elemento di relazione

materiale per l'orientamento nel mondo e per il lavoro, non oggetto di fruizione estetica). La nascita del paesaggio e la sua rappresentazione visuale (pittorica, fotografica, narrativa) è da far coincidere pertanto con la nascita della modernità, come bene ha illustrato Agustin Berque (Berque 2008). Il paesaggio, infatti, esiste laddove un regime dello sguardo lo istituisce e padroneggia semioticamente, facendolo diventare paesaggio naturale o metropolitano, ed è indubbio che l'evoluzione tardo-moderna del rapporto tra lo sguardo, la fruizione estetica e le porzioni di territorio dominate e padroneggiate sia lo sguardo metropolitano, che restituisce esteticamente la percezione di quegli aggregati umani che chiamiamo città.

Le città si presentano, infatti, come lo scenario più imponente e diffuso della vita umana nel ventunesimo secolo ed è in questo scenario (vera e propria scena del teatro di azioni, discorsi, e interazioni quotidiane dell'uomo) che si colloca il *graffiti-writing* come pratica di scrittura e riscrittura urbana. Il *writing* e la *Street Art* agiscono e interagiscono, infatti, sul tessuto metropolitano concorrendo a dare forma ai *paesaggi urbani/urban landscapes contemporanei* che si presentano come il frutto di pratiche di scrittura e ri-scrittura urbana, con le quali comunità sottoculturali affermano la propria esistenza inserendosi in spazialità discorsive da cui sono precedentemente escluse. Il *writing* sin dalla sua nascita è, da questo punto di vista, un fenomeno di riappropriazione esistenziale e politica di un tessuto urbano spesso percepito come disumanizzante e spersonalizzante: i *writer* concorrono, infatti, a ri-scrivere un paesaggio metropolitano, nel quale non si riconoscono e del quale non vogliono riconoscere le precedenti scritture effettuate dai poteri (economici, politici, sociali...), che li relegano come persone e cittadini in una situazione di marginalità rappresentata dalle periferie degradate o dal ghetto delle città contemporanee.

Abbiamo detto che il testo urbano è formato da iscrizioni che sono effetto e parte integrante di una pluralità di sfere discorsive caratterizzate da: *apertura/chiusura, inclusività/esclusività e titolarità*.

Il *writing*, pertanto, concorre a scrivere questo testo facendosi portatore di istanze sottoculturali che rispondono a queste caratteristiche, che in qualche modo si presentano come una grammatica delle sfere discorsive.

Il graffitismo contemporaneo è pertanto una pratica atta a *forzare la dimensione escludente e chiusa* delle metropoli contemporanee e

della loro struttura discorsiva, affermando l'esistenza di intere fasce giovanili, che dalla marginalità prodotta dalle periferie degradate o dal ghetto prendono la parola, dotandosi di titolarità adeguate a reggere e legittimare la loro presenza pubblica e quindi affermare la loro esistenza, laddove la discorsività ufficiale tendeva ad escluderli.

Lo spazio metropolitano contemporaneo, specialmente quello statunitense dove il graffitismo contemporaneo è nato, è infatti un luogo di *emarginazione differenziata* (maggiore nelle megalopoli globali, minore nelle metropoli europee per ragioni di politica di welfare). Un'emarginazione che trova nelle periferie ampi strati della popolazione giovanile esclusa non formalmente ma *de facto* dall'esercizio della cittadinanza, dei suoi diritti e doveri, o in condizioni economiche svantaggiate. Una marginalità istituita da scelte politiche economiche e urbanistiche che vengono rappresentate, sorrette, prodotte e riprodotte dalla discorsività ufficiale, che iscrive sul tessuto urbano scelte urbanistiche (es. centro *vs* periferia), architettiche (es. grattacieli *vs* rifunzionalizzazione di costruzioni esistenti) ed estetiche (colori, forme...) produttrici di una gerarchia urbana che coincide con una gerarchia sociale ed ideologica.

Questa gerarchizzazione impone centralità e marginalità, che si accompagnano a forme di scrittura e ri-scrittura del tessuto urbano che giocando su forme, colori e morfologia dei palazzi e dei quartieri marchiano intere porzioni delle città contemporanee come luoghi dell'inclusione e dell'esclusione, che sono percepiti come esteticamente differenti. Non è un caso che la nascita del *writing* sia da collocare in quelli che potremmo definire "spazi grigi" (il ghetto, la periferia...) e marginali e non in spazi centrali e morfologicamente attraenti e luminosi come i quartieri dell'*upper class* statunitense.

L'*apertura/chiusura* delle sfere discorsive, abbiamo detto, genera *inclusione/esclusione* che produce testualità urbana e ad ognuna di queste diadi corrispondono pertanto pratiche discorsive legittimamente interne o esterne alle sfere discorsive di appartenenza: esistono, quindi, pratiche interne a narrazioni *mainstream* o marginali, riconosciute dalle culture egemoni come da quelle subalterne che le producono. Nel caso del *writing* siamo in presenza di una pratica sotto-culturale, nata in ambienti comunicativi portatori di culture subalterne (es. *hip hop*), che forza le mobili barriere tra le differenti sfere discorsive al fine di affermare l'esistenza individuale e collettiva di comunità marginali, una

pratica che riesce nel tempo a divenire pratica comunemente accettata o addirittura *mainstream* diventando *Street Art*.

In questo percorso i *writer* si caratterizzano come portatori di *titolarità* specifiche, che permettono loro di esprimersi in modo legittimo e riconosciuto, prima dalla sottocultura di cui fanno parte e successivamente dal sistema del mercato dell'arte contemporanea.

Il graffiti writing è quindi, tra le altre cose, un meccanismo di costruzione identitaria che permette ai *cittadini/writer* di esprimere la propria esistenza attraverso l'apposizione di un segno grafico sui muri delle città (*tag*, *murales*. . .). L'appropriazione di un'identità individuale in relazione a un linguaggio metropolitano di questo tipo ha però delle regole e prevede: la maturazione di *competenze specifiche* (il padroneggiamento dei codici e degli stili grafici, l'uso delle bombolette e delle regole della comunità sotto-culturale di appartenenza); la scelta di un'*estetica* individuale (musica, abbigliamento. . .), che *marca* gli individui come appartenenti a gruppi, riconducibili alla sotto-cultura di riferimento, e la costruzione di *reti* locali, nazionali e internazionali che permettano la diffusione della sotto-cultura di riferimento, in modo che essa divenga una pratica generalizzata e riconosciuta (essendo l'identità sempre un fenomeno riconosciuto, collettivo e non solo individuale).

Questa appropriazione di titolarità ha accompagnato il fenomeno del writing in tutta la sua storia e rappresenta ad oggi l'elemento distintivo che separa una pratica culturale dal semplice vandalismo metropolitano (una *tag* è diversa da una semplice scritta sui muri, ad es. "Mary ti amo, sei la mia cucciola").

I primi *writer* hanno infatti costruito attorno ai linguaggi del *segno metropolitano* e del *muralismo* un'*estetica* e un'*antropologia* specifica, che ha prodotto un sistema di codici e pratiche, che sono ad oggi vincolanti per chiunque voglia inserirsi in un fenomeno non più marginale come il *graffiti writing*.

Il *writing*, in quest'ottica, è un fenomeno esemplare di ri-scrittura urbana proprio in quanto: genera iscrizioni (non solo metaforiche) sul testo metropolitano, incarnando la cultura di una comunità comunicativa specifica; è una pratica consapevole e strategicamente orientata (l'affermazione di esistenza del *writer*, la trasformazione di un ambiente metropolitano vissuto come ostile e opprimente. . .); si inserisce "nelle" ed è costitutiva "di" *tensioni urbane*; ha a che fare con l'esteriorità delle città e agisce sul paesaggio urbano; è un fenomeno

estetico, che provoca percezioni e sentimenti contrastanti (arte vs vandalismo) e provoca risposte differenti da parte dei poteri e delle narrazioni egemoni (repressione vs istituzionalizzazione).

Nella sua storia, caratterizzata dall'evoluzione degli stili, delle tecniche e della sua cultura di riferimento, il graffitismo contemporaneo si è sempre contraddistinto per essere un fenomeno di affermazione esistenziale, appropriazione degli spazi e, in senso lato, politico che ha prodotto effetti e percezioni estetiche differenti.

Il gesto del *writer* infatti è sempre politico, sia esso *segno metropolitano* o *muralismo artistico*, sia esso espressione di una cultura politica (es. il *punk* o i movimenti politici extraparlamentari degli anni Settanta–Ottanta del secolo scorso) o di un'affermazione artistica di esistenza e di una sottocultura (es. il *writing* statunitense degli anni Settanta e l'*hip hop culture*), in quanto produttore di ri-scritture urbane che intervengono sul tessuto metropolitano, interagendo con i poteri e le narrazioni egemoni e presentandosi come una pratica di *cittadinanza agita artisticamente orientata*.

L'atteggiamento delle istituzioni nei confronti di questa presa di parola pubblica da parte di soggetti marginali e fasce giovanili, proprio in quanto fenomeno eminentemente politico, è sempre stato ambivalente: da una parte, la repressione; dall'altra l'istituzionalizzazione.

Nella seconda parte di questo saggio analizzeremo il caso torinese: un caso di istituzionalizzazione consapevole e rispettosa del fenomeno, che nell'arco di un decennio ha accompagnato l'evoluzione del *writing* da *segno metropolitano* a *muralismo artistico* (con i progetti "MurArte" e "PicTurin"). Nello stesso tempo, cercheremo di dare ragione delle evoluzioni storiche e linguistiche del fenomeno e della sua trasformazione in pratica di arte pubblica e rigenerazione urbana, perfettamente integrata nel sistema dell'arte contemporanea.

2. Da "MurArte" a "PicTurin". Graffiti–writing a Torino

2.1. Graffiti–writing e street culture

Il graffitismo contemporaneo, con i suoi codici e linguaggi e le sue comunità sottoculturali di riferimento, e la *Street Art*, con tutto il suo valore artistico e di mercato, rappresentano uno degli elementi

costanti dell'*urban landscape globalizzato*. Non vi è città nel contesto globale, infatti, che non veda una diffusa e pervasiva presenza del *writing* e della sua cultura di riferimento: una presenza che è stata capace di trasformare, sin dagli esordi, i precedenti schemi culturali ed influenzare l'ambiente artistico, la pubblicità e gli stili di vita di intere fasce della popolazione giovanile.

Il graffitismo contemporaneo, come la *skate culture*, l'*hip hop culture* e la *Street Art*, sono ascrivibili ad un complesso e multiforme insieme di esperienze subculturali, definite come *street culture*: una cultura subalterna nata ai margini delle metropoli statunitensi ed europee e capace di imporsi e affermarsi come *mainstream*, dopo un processo di crescita parallelo ai circuiti culturali ufficiali non privo di tensioni verso l'estetica dominante.

La *street culture* si presenta come uno stile di vita impegnativo e complesso, frutto dell'elaborazione di codici e manifestazioni espressive finalizzate a ri-semantizzare lo spazio urbano (*writing/riscrittura urbana*) e definire l'appartenenza ad una comunità comunicativa sottoculturale specifica, attraverso specifiche *signature corporali* (tatuaggi, *street wear*. . .). Questa forma subculturale "totalizzante" ridefinisce l'esistenza di chi la vive e partecipa, presentandosi come una comunità comunicativa in stretta relazione con le testualità urbane e le sfere discorsive che in essa si contrappongono. Le pratiche della *street culture* non mirano, infatti, a creare "opere" che legittimino prioritariamente i propri autori nel mondo ufficiale dell'arte, ma hanno lo scopo di *legittimare* l'appartenenza ad una subcultura, facendo acquisire ai propri membri *titolarità e competenze* riconosciute dall'universo comunicativo-culturale di riferimento. Queste comunità comunicative sottoculturali si presentano pertanto come sfere discorsive *chiuse ed escludenti*, fondate su valori simbolici e formali produttori di *esclusione* rispetto ai non appartenenti alla subcultura. Un tratto peculiare rafforza questi elementi di *inclusione/esclusione, apertura/chiusura* della *street culture*, intesa come comunità comunicativa: il "do it yourself". Questa etica dell'azione e dell'autoproduzione è infatti una delle caratteristiche salienti della costruzione dell'identità e della "presa di parola pubblica" che si accompagna alle culture di strada contemporanee. Il "do it yourself" è infatti l'"etica" e il "codice d'onore" di una subcultura che fa dell'affermazione di esistenza e della ri-appropriazione dello spazio urbano la sua stessa ragion d'essere: essa non ammette passivi-

tà, anzi prevede che, attraverso diversi livelli di abilità e competenza, gli appartenenti alla comunità subculturale si ribellino all'esclusione sociale e scarichino la rabbia provocata dalla marginalizzazione, praticando delle attività (*writing, hip hop, skating...*) e producendo da sé i materiali destinati alla realizzazione delle diverse *performance*.

Il valore di opposizione sociale e affermazione esistenziale insito nella *street culture* è evidente nelle prime manifestazioni subculturali quanto nella loro evoluzione artistica, anche la *Street Art* (fenomeno ormai interno al sistema dell'arte contemporaneo) ha, da questo punto di vista, sempre creato «una connessione fortissima tra arte e critica sociale, anche semplicemente attraverso la testimonianza di un malcontento» (Galal 2009: 25).

Il valore antagonistico delle pratiche generate dalle culture di strada è, quindi, esplicito e trova la massima rappresentazione nel gesto “politico ed esistenziale del *writer*”, che è alla base di tutte le evoluzioni di riappropriazione e riscrittura urbana artisticamente orientata, che in questo momento la letteratura chiama *Street Art* o *post-graffiti*.

Il *writing* in quanto elemento fondatore di una diffusa sottocultura urbana si regge su alcune caratteristiche specifiche, permanenti in qualsiasi sua evoluzione, che ne fanno un nocciolo duro dei processi di costruzione identitaria di una pratica di antagonismo urbano: *l'incomprensibilità dei codici utilizzati* nelle manifestazioni artistiche per un pubblico esterno alla comunità comunicativa di riferimento; *la valorizzazione di competenze e titolarità dei writer* acquisite attraverso *performance* di qualità estetico-stilistiche differenti (i “pezzi” realizzati su muri o altre superfici) e l'impegno con cui i *writer* stessi ne perseguono la realizzazione. Da questo punto di vista, il *muralismo artistico figurativo*, il *lettering*, il *bombing*, ecc., sono elementi strutturali della produzione identitaria e della maturazione di un capitale simbolico e di titolarità interne alla comunità di riferimento. Il *writing* si presenta, infatti, come una realtà espressiva unitaria, presente in tutto il mondo, le cui manifestazioni locali si differenziano per stili e codici determinati dal contesto, il cui universo culturale di riferimento è la *street culture*. La storicizzazione e la diffusione del fenomeno ne fanno, quindi, un elemento importante per comprendere la fisionomia dei paesaggi metropolitani contemporanei e delle pratiche di ri-scrittura urbana, che negli ultimi decenni hanno permesso a comunità sotto-culturali di diventare comuni e generalizzate. Nato come realtà espressiva utile

ad affermare l'esistenza di individui e gruppi marginalizzati, il *writing* è stato capace di imporsi come uno dei linguaggi giovanili più diffusi attraverso due semplici elementi costitutivi: il *muro* come supporto di scrittura e la *lettera* come oggetto della pratica artistica².

La *street culture* si caratterizza, inoltre, come un insieme di pratiche di ri-scrittura urbana che sfidano il senso "funzionalista"³ delle metropoli, inserendosi in quel "brusio semiotico" che attraversa le città contemporanee con il chiaro intento di mettere in atto pratiche che sfidino le narrazioni dominanti, utilizzando a tal fine linguaggi e codici nati dalla *ri-articolazione* ironico-provocatoria dell'immaginario *pop* veicolato dai media. Questi elementi ne fanno, come abbiamo precedentemente illustrato, un caso esemplare di ri-scrittura urbana, che produce una sorta di *monumentalizzazione del brusio semiotico* che pervade il tessuto metropolitano.

Il *writing*, da questo punto di vista, non è solo una riscrittura metaforica del testo urbano, ma anche materiale, che scegliendo il *muro come supporto* tende a presentare il risultato della propria gestualità artistico-esistenziale come "monumento", caratterizzato da durevolezza e visibilità. La realizzazione della lettera, dei *puppet*, dei murali figurativi, ecc., è, in questa prospettiva, produttiva di elementi che sfidano il tempo, cercando di porsi sullo stesso piano delle iscrizioni prodotte dall'architettura e dall'urbanistica ufficiale. Il gesto del *writer* è quindi doppiamente politico: da una parte, esso procede ad una pratica di riscrittura che attraverso il gesto e l'iscrizione afferma l'esistenza di un individuo e di una comunità sotto-culturale; dall'altra, ricerca una visibilità e una durata, che sfidano le scritture egemoni e ufficiali e producono un effetto di "monumentalizzazione", dotato

2. Non ci sembra il caso di approfondire in questa sede l'evoluzione storico-artistica del fenomeno che trova esplicazione esauriente nella seconda parte del volume, per la precisione: nei saggi di Ugo Volli e Omar Calabrese per quanto riguarda l'evoluzione comunicativa e semiotico-artistica, nel saggio di Martina Corgnati, per l'evoluzione artistico-museale del fenomeno; per l'importanza storico-artistica nel saggio di Federica Martini e per l'evoluzione del fenomeno in contesto torinese nei saggi di Francesco Poli, Cecilia Santambrogio, Renato Galbusera.

3. Si fa qui riferimento all'utilizzo che Michel De Certeau fa del termine, con cui l'autore designa l'urbanistica moderna e contemporanea ("funzionalista"), prodotta da logiche "strategiche" incapaci di cogliere la dinamicità delle "tattiche" e dei corpi, che percorrono le metropoli sfidando o non prendendo in considerazione quelle "pulsioni onnividenti", incarnate nell'astratta pianificazione urbanistica (De Certeau 1974).

di minore o maggiore comprensibilità. Bisogna sottolineare, inoltre, che l'incomprensibilità dell'espressione artistica, specialmente nelle manifestazioni dell'*old school* più legata alla pratica del *lettering*, delle *tag*, del *bombing*, mostra in modo evidente come questo desiderio di "monumentalizzazione" si accompagni ad una ricerca di legittimazione verso la comunità di riferimento (capace di decifrarne i codici) più che verso il grande pubblico. Il gesto del *writer* si configura, quindi, come un'azione di ri-appropriazione e ri-scrittura del tessuto urbano, che si fa portavoce di codici e linguaggi tipicamente sottoculturali che fanno spesso dell'*incomprensibilità* e della *visibilità* (manifestazione di inclusione / esclusione da specifiche *sfere discorsive*, in questo caso quelle dell'universo sotto-culturale di riferimento) una delle proprie ragioni d'essere e che ridefiniscono il ruolo del *writer* come autore.

Essendo, infatti, il *writing* una manifestazione di esistenza (nella sua versione di "firma", *tag*, quanto di "pezzo figurativo"), la sua diffusione, la difficoltà della realizzazione dei "pezzi", la visibilità sono caratteristiche specifiche di un *segno metropolitano*, che tende ad assorbire in sé il proprio autore, portando il *writing* a coincidere con il *writer*.

La comunità comunicativa della *street culture* si comporta infatti come un "campo" specifico, nel quale criteri di valutazione interni sono indispensabili per la creazione di un'identità individuale e collettiva, e l'affermazione di *regole, titolarità e competenze*, che permettono alla stessa *comunità/campo* di esistere.

Questa lettura "etnografica" del fenomeno, mutuata dalle teorie di Pierre Bourdieu (Brighenti e Reghellin 2007: 369–98), permette di individuare nel graffitismo contemporaneo una pratica che istituisce un universo artistico, valoriale e sociale parallelo e antagonista al sistema dell'arte ufficiale, capace in seguito di inserirsi in esso imponendo linguaggi e codici.

L'esistenza di un "campo" è infatti caratterizzata dal «grado in cui i giudizi di valore relativi ai manufatti prodotti dalla pratica, nel nostro caso i graffiti, vengono sottratti a quadri di riferimento esogeni», producendo «capacità di valutare — e ancor prima, il potere di nominare — i manufatti di una pratica che viene rivendicata come appartenente al campo stesso ed è esercitabile da parte dei membri della comunità di pratica» (Brighenti e Reghellin 2007: 370).

Il "campo", in altre parole, impone regole sociali e del gusto, legiti-

tima e attribuisce competenze, include ed esclude e produce questi effetti attraverso processi di costruzione identitaria che passano attraverso la realizzazione di manufatti, in questo caso prodotti/pratiche di ri-scrittura urbana.

Per questi motivi si può infatti affermare *che il writing è il writer*: non vi è differenza tra l'esecutore della riscrittura urbana e il manufatto con cui essa si realizza e "l'identità autoriale" tenderanno a coincidere con "l'opera".

L'autorialità del *writer* e la sua riconoscibilità "dentro" e "al di fuori" della comunità di riferimento tenderanno perciò ad essere soggette a valore e gradualità differenti in base alla scelta di percorsi di *legalità* o *illegalità*, alla pratica di uno stile che prediliga la *lettera* piuttosto che la *figura*, alla scelta di percorsi professionalizzanti (design, grafica, pubblicità...) o di un accesso al sistema dell'arte.

Valore e gradualità attribuiti nel "campo" specifico della *street culture* in modo da produrre forme di inclusione o esclusione e titolarità diversa, in base alla "purezza di intenti" e l'antagonismo/critica sociale riconosciuti al *writer*, in quanto membro di una comunità comunicativa che ha fatto dell'arte abusiva una pratica di riscrittura urbana. Da questo punto di vista, l'illegalità e il virtuosismo dei "pezzi", siano essi legati alla lettera o alla figura, e la coerenza nello stile di vita imperniato sul "do it yourself" contano di più del successo e del prestigio che il *writing* può riscuotere nel sistema dell'arte.

Queste caratteristiche spiegano bene come molte delle attuali manifestazioni del *writing* e della *Street Art* possano essere paragonate a forme di un movimento "anti-artistico" (Riva 2006), ovvero a forme ed esperienze artistiche capaci di forzare i limiti tra ortodossia ed eterodossia del sistema dell'arte, in vista di un'integrazione di discipline differenti (arte, architettura, scultura, urbanistica...) e di un superamento delle nozioni di *opera* e *autore*.

È indubbio, dunque, che la *street culture* in tutte le sue variegate sfaccettature possa essere considerata un movimento unitario e artisticamente orientato, la cui fisionomia precisa è in via di definizione, specialmente nel momento di sua consacrazione nel circuito *mainstream* del sistema dell'arte internazionale.

In tutta l'evoluzione pluridecennale del fenomeno sono infatti rimaste in sospeso alcune questioni, che animano tuttora il dibattito scientifico, artistico e identitario del graffitismo contemporaneo: il

valore artistico del *graffiti-writing*; il rapporto con le istituzioni e con la sua illegalità costitutiva; l'unità di un movimento internazionale e il suo ruolo rispetto al *post-graffitismo/Street Art*.

Questioni queste messe in luce dal "laboratorio torinese", caratterizzato da un legame storico del *writing* subalpino con l'*old school newyorkese* (i primi *writer* torinesi si ispirano direttamente ai modelli statunitensi e prediligono il *lettering*), da una sua evoluzione in *Street Art* e muralismo figurativo che ne fa una delle realtà nazionali più vive ("PicTurin'g" ne è un esempio) e da un atteggiamento non repressivo, ma orientativo e dissuasivo delle autorità locali, che ha portato a processi di forte istituzionalizzazione del fenomeno e ad un'interazione di esso con i processi di rigenerazione urbana messi in campo dall'Amministrazione comunale nell'ultimo quindicennio ("MurArte").

A ben vedere, la contrapposizione tra repressione e istituzionalizzazione non è perfettamente applicabile al contesto italiano, dove (a differenza che a New York, ad esempio) non vi è mai stata una vera e propria repressione del fenomeno piuttosto l'applicazione di processi di *dissuasione/interdizione*, economico amministrativa (Milano), *toleranza/indifferenza* (molte città italiane) o *promozione della funzione artistico-sociale* del *writing* (Torino).

In questo saggio abbiamo, quindi, deciso di privilegiare nell'analisi il rapporto tra tematiche come *arte vs vandalismo*, *legale vs illegale*, *riqualificazione urbana e cittadinanza attiva* e l'evoluzione del *writing* in *post-graffitismo/Street Art*, consapevoli della peculiarità torinese e forti di una frequentazione decennale con gli operatori⁴ che hanno ideato, realizzato e portato avanti, prima, "MurArte" e, poi, "PicTurin".

Siamo coscienti che i temi trattati potrebbero essere affrontati in modo più esauriente o con tagli metodologici differenti, ma per ovviare a sicure ripetizioni rimandiamo ai saggi contenuti nella se-

4. L'autore di questo saggio ha svolto nell'ultimo decennio il ruolo di consulente per la promozione dei diritti di cittadinanza e la formazione alla cittadinanza attiva presso il Settore politiche giovanili della città di Torino. In questa funzione ha potuto lavorare, tra gli altri, sul tema del *writing* a stretto contatto con gli ideatori del progetto. Molte delle riflessioni presenti nel saggio nascono dall'incontro con professionalità e progetti estremamente innovativi che hanno caratterizzato le politiche giovanili torinesi. A tal proposito si vuole segnalare il lavoro e la professionalità di operatori come Gianni Limone e Franca Sedda, senza i quali "MurArte" e "PicTurin'g" non avrebbero potuto prendere forma.

conda parte del libro, con particolare attenzione a quelli inerenti il “laboratorio torinese”.

2.2. *Arte vs vandalismo, legale vs illegale*

Le dicotomie *arte/vandalismo* e *legale/illegale*, in relazione al graffitismo contemporaneo, rischiano di essere artificiose, severe e inutili per comprendere un fenomeno di ri-scrittura urbana, che genera ed è generato da un “campo” socio-antropologico, che produce forme di iscrizione sul testo urbano ascrivibili a una qualche forma di “arte abusiva”.

Abbiamo visto che il fenomeno non nasce come un movimento artistico, ma come una *necessità comunicativa*, che in risposta a condizioni sociali e culturali degradanti, inserendosi nelle specifiche *tensioni* del testo metropolitano. Il *writing* non nasce, infatti, come fenomeno artistico, ma come affermazione di esistenza individuale e collettiva di soggetti appartenenti a fasce di marginalità sociale. Il *segno metropolitano* è, da questo punto di vista, ri-scrittura materiale e metaforica di una testualità urbana, e diventa portatore di narrazioni antagoniste, che comunità comunicative marginali iscrivono sul territorio, in vista di una propria affermazione. Questo gesto eminentemente politico è una forma di scrittura metropolitana, che incarna ribellione a molte forme di “disagio”, tra le quali quello specificatamente estetico: una ribellione che si contrappone al grigiore dei palazzi modernisti, al vuoto delle periferie e alla loro marginalità, ri-appropriandosi di intere porzioni di paesaggio metropolitano, attraverso forme di riscrittura che portano colore e segni nelle strade e sulle facciate della città.

La nascita del *graffiti-writing* permette, in questa prospettiva, di sostituire alle *gang* statunitensi comunità pacifiche, le *crew*, che si auto-organizzano attorno alla *street culture* (*Skate, Hip hop, writing...*), ri-articolando forme e codici pre-esistenti (i tatuaggi, la scrittura murale...) in un'articolata sottocultura capace di presentarsi come autosufficiente. In questo modo la marginalità sociale e la ribellione che ne consegue producono fenomeni di riappropriazione del territorio, che superano la violenza e lo stesso disagio sociale attraverso la creazione di un universo valoriale capace di dare fisionomia, identità e orizzonte simbolico ai giovani abitanti del ghetto e delle periferie urbane.

La *street culture* è caratterizzata dall'autosufficienza tipica di una comunità comunicativa che si presenta come un "campo" bourdieuiano, in cui, come abbiamo visto, la *capacità di valutare, nominare e produrre* pratiche e manufatti viene rivendicata come appartenente al "campo" stesso ed è esercitabile solo dai membri della stessa comunità comunicativa.

Dal punto di vista identitario, della pratica e del riconoscimento del gusto, l'appartenenza ad una determinata comunità sottoculturale, prevede il possesso di un certo "capitale simbolico", che impone le regole del gusto e dell'appartenenza e che, in questo caso specifico, si presenta come costitutivamente indifferente al fenomeno dell'arte.

In altre parole, gli appartenenti alle culture di strada, specialmente agli esordi del fenomeno, non vedono nel *writing* un'espressione artistica, ma un'espressione di affermazione esistenziale e di riappropriazione dello spazio metropolitano che prende le forme di una riscrittura anche materiale delle periferie e degli spazi della marginalità.

Queste pratiche di ri-scrittura urbana si presentano, per i motivi sopraelencati, sempre come implicitamente politiche e sono finalizzate a contrastare le narrazioni e le rappresentazioni ufficiali e dominanti.

L'ambivalente percezione estetica (deturpazione *vs* arte) di queste pratiche di iscrizione si accompagna all'evoluzione del segno metropolitano (*tag, bombing...*), che dall'*old school* portano fino alla *Street Art*, facendo diventare il *writing* una forma di *arte abusiva*.

L'autosufficienza del *writing* come fenomeno di ri-scrittura urbana e come pratica di una sottocultura si pone, pertanto, al di là della distinzione tra arte e vandalismo, in quanto è prioritariamente un'affermazione di esistenza, in qualche modo antagonista.

Considerare "arte" o "non arte" il *writing*, prima del suo ingresso a pieno titolo nel sistema dell'arte contemporanea, è infatti una questione di percezione estetica da parte dei non appartenenti alla subcultura di riferimento e non di auto percezione di coloro che si riconoscono nella *street culture*.

Una percezione che vede nelle iscrizioni murali contemporanee, come ben ha illustrato Gillo Dorfles, caratteri ambivalenti che

tra le infinite immagini che i graffiti dei nostri giorni — in America come in Europa — ci offrono (spontanee e *naives*, elaborate e colte, politiche e ludiche, pornografiche e dissacratorie, blasfeme e malefiche, o soltanto

giocose e scurrili) ne individua di decisamente artistiche, degne di essere poste alla pari con molte creazioni dell'arte contemporanea, mentre altre — le più mediocri, velleitarie, limitative — si possono considerare, a ragione, semplici sfoghi emotivi, interessanti da un punto di vista sociologico e psicologico, piuttosto che estetico (Dorfles 1990).

Tutte queste percezioni estetiche sono però irrilevanti per la comunità sotto-culturale di riferimento del *writing*, che vede nella pratica del *segno metropolitano* un elemento costitutivo di identità, determinato dalle regole e dalle titolarità tipiche del “campo” di riferimento.

Inoltre, è evidente che pratiche di riscrittura del testo urbano portate avanti da soggetti subalterni sfidino l'ufficialità dei discorsi e delle narrazioni dominanti e gioco forza debbano collocarsi in uno spazio di abusività e illegalità.

Il graffitismo contemporaneo vede, infatti, nell'illegalità una delle sue caratteristiche principali e costitutive, più per necessità che per scelta: non era pensabile che le pratiche marginali del ghetto fossero sin dall'inizio legittime e legali, specialmente quelle che avevano come obbiettivo di manifestare una presenza che sfidava la pianificazione urbanistico-architettonica delle autorità, riappropriandosi attraverso la scrittura e il colore di spazi spersonalizzanti.

E non è un caso, pertanto, che queste caratteristiche abbiano permesso, negli anni Ottanta in Italia, l'incontro tra le pratiche implicitamente politiche del *writing* e quelle esplicitamente politiche dei movimenti antagonisti legati all'Autonomia Operaia e all'anarchismo metropolitano: sono emblematiche, in quest'ottica, le esperienze del Leoncavallo a Milano e del Phoenix o del Barrocchio a Torino, dove il graffitismo si è incontrato con i movimenti antagonisti, divenendo pratica politica e controcultura antagonista politicamente orientata.

I mutamenti sociali, il riflusso politico degli anni Ottanta–Novanta del secolo scorso, la capacità dimostrata dal *writing* e dalla *street culture* di diventare fenomeno generalizzato nelle metropoli globali, rompendo precedenti schemi culturali e imponendo codici e linguaggi hanno portato, in seguito, a stemperare il carattere antagonista, abusivo, illegale e volontariamente indecifrabile del fenomeno (questo anche grazie alla nascita di uno stile figurativo europeo e all'operazione di inclusione/istituzionalizzazione di molte amministrazioni locali a livello nazionale e internazionale).

L'affermazione della *street culture* come sottocultura di ampie fasce giovanili a livello globale, l'ingresso del graffitismo nel sistema dell'arte (prima, timidamente, nelle gallerie newyorkesi negli anni Settanta e successivamente nei musei internazionali), l'aumento spropositato di segnature metropolitane dal differente valore estetico e sotto-culturale, la presenza di un'ondata di imitatori del *writing*, che senza competenze e titolarità specifiche tentano di scarabocchiare sui muri delle città, sono tutti elementi produttori di una generalizzata confusione nella percezione esterna alla sotto-cultura di riferimento, che aumenta la contrapposizione tra arte e vandalismo.

Tutti questi elementi, insieme al proliferare di atti vandalici di tipo "scritturale", influiscono molto sull'idea che l'opinione pubblica si forma del fenomeno portando a forti richieste di disciplinamento giuridico del *writing*, specialmente in relazione alla proprietà privata e al suo deturpamento.

Come abbiamo detto, il *writing* è una pratica scritturale dai contorni precisi, con una sottocultura di riferimento, una serie di competenze e titolarità, di tecniche e di una storia e differisce molto dai semplici atti di vandalismo (scritte, volgarità, scarabocchi), che spesso vengono catalogati come *writing*, anche se non lo sono.

Tutto ciò, insieme all'aumento del brusio semiotico dovuto ad affissioni e pubblicità, produce una situazione di generalizzato "*horror pleni*", che caratterizza il contemporaneo paesaggio metropolitano e che probabilmente è una delle cause che ha spinto molti *writer* ad un'evoluzione artistica delle proprie pratiche in direzione del *post-graffitismo/Street Art*.

L'effetto di "*horror pleni*", segnalato da Dorfles, «milioni di scarabocchi, spesso semplici scritte recanti forme e luoghi moltiplicati *ad libitum*, che invadono e arredano impropriamente ogni metro quadrato dello spazio circostante, finché l'occhio smette addirittura di percepirli, e diventano nient'altro di uno dei tanti rumori di fondo della vita quotidiana» (Dorfles 2008), può essere infatti considerato come uno degli elementi di contesto, che spinge i *writer* innovatori a cercare una via d'uscita da una sovrabbondanza scritturale che rischiava di affogare nel "rumore cognitivo" delle città metropolitane il *writing* e la sua storia.

2.3. Rigenerazione urbana, cittadinanza attiva e istituzionalizzazione

L'evoluzione del *writing* in *Street Art* ha percorso una traiettoria, che ha portato il gesto del *writer* ad enfatizzare il suo carattere di "arte abusiva e illegale", fino ad assumere i caratteri dell'arte pubblica riconosciuta e promossa dal sistema e dal mercato dell'arte. Una traiettoria iniziata nelle gallerie newyorkesi degli anni Settanta, che ha visto artisti del secolo scorso come Keith Haring e Jean-Michel Basquiat crescere ai margini del fenomeno⁵, per arrivare a sedi espositive italiane di prestigio internazionale come la Fondazione Triennale di Milano⁶ o a festival internazionali di muralismo artistico come il torinese "PicTurin"⁷.

Nonostante ciò, il legame tra *writing* e legalità è sempre stato complesso e conflittuale, anche a causa dell'assenza in Italia di una legislazione adeguata ad individuare una differenza tra vandalismo e *graffiti-writing*, le cui sanzioni per il "deturpamento e l'imbrattamento" si sono inasprite con l'andare del tempo. Inoltre bisogna dire, a giustificazione di una crescente avversione verso il *writing*, che la proliferazione incontrollata di *tag* e "pezzi" illegali in molte città italiane (specialmente Roma e Milano), dovuta all'aumento del numero dei *writer* nella seconda metà degli anni Novanta del secolo scorso, portò il fenomeno ad essere considerato come un problema dall'opinione pubblica e, conseguentemente, molte amministrazioni locali ad aprire una relazione con i *writer*, in vista del contenimento e della limitazione della sua proliferazione illegale. A dir la verità, il rapporto tra il *writing* e i cittadini, in tutti i paesi in cui si è diffuso, è stato sempre traumatico, specialmente rispetto alla scrittura su superfici di proprietà privata. Bisogna però mettere in evidenza che in nazioni in cui l'atteggiamento repressivo delle autorità è più radicato e diffuso, come nel Nord Europa, si assiste ad una specie di "guerra" tra *writer* e amministrazioni pubbliche che li spinge ad un'ossessiva attività di

5. Si veda in riferimento al percorso artistico della *Street Art* il saggio di Federica Martini presente in questo volume.

6. Si fa qui riferimento alla Collettiva Internazionale milanese presso i locali della Triennale nel 2006 dal titolo: *Beautiful Losers. Contemporary Art and Street Culture* (Rose e Strike 2004).

7. Cfr. (Roberto Mastroianni 2010) e i saggi di Francesco Poli e Cecilia Santambrogio presenti in questo volume.

copertura dei muri, che tende a sfidare le autorità costituite, mentre in nazioni come l'Italia o la Spagna, in cui l'atteggiamento delle autorità è di tipo "dissuasivo" e si accompagna all'individuazione di spazi utili alla pratica legale del graffitismo e del post-graffitismo, la pervasività del fenomeno è minore.

La situazione italiana è inoltre 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. Un esempio lampante di questo atteggiamento ambivalente è rappresentato dalla città di Milano, che con alcune amministrazioni è arrivata ad investire più di un milione di euro l'anno per attività di contrasto del fenomeno e ripulitura muri e che nel passato ha alternato progetti di valorizzazione delle pratiche del *writing*, legate alle politiche sui giovani artisti, e la promozione di grandi mostre legate al sistema dell'arte contemporanea⁸.

Emblematico, da questo punto di vista, è il Centro sociale Leoncavallo, i cui graffiti e murales (esempio di quell'incrocio tra *street culture*, cultura Punk e antagonismo politico tutto italiano degli anni Ottanta–Novanta del secolo scorso) ne hanno fatto nella percezione diffusa quasi un "museo a cielo aperto" e nello stesso tempo un oggetto polemico delle retoriche sulla chiusura degli spazi occupati e autogestiti.

Indicativo, in questa prospettiva, il testo curato da Vittorio Sgarbi, allora Assessore alla Cultura della Città di Milano, che introduceva il catalogo *Skira* sui graffiti del Leoncavallo:

L'assessore alla Cultura non può, ovviamente, prescindere dalla legalità, ma non può interessarsi di fenomeni culturali soltanto perché legali [...] La cultura spesso confina con la trasgressione. Occorre, intanto, riconoscerla e poi valutarne il rapporto con la città e le sue necessità. Ecco perché la maggioranza politica non c'entra. L'assessore amministra, unisce, non divide. E non parteggia al di là delle sue convinzioni. Io, come critico, sono sempre stato molto severo con i fenomeni di creatività urbana. Ma, nel momento, in cui il Comune, con la Triennale, celebra Basquiat, non posso evitare di considerare i Basquiat di casa nostra, talvolta non meno creativi e liberi, anche

8. Si veda la mostra *Street Art Sweet Art. Dalla cultura Hip Hop alla generazione Pop Up*, svoltasi nel 2007 nel capoluogo milanese, promossa dall'amministrazione comunale, nei prestigiosi locali del PAC — Padiglione di Arte Contemporanea (Riva 2007).

perché hanno conquistato gli spazi per potersi esprimere che a un artista americano furono garantiti dal mercato (Sgarbi, Riva e Tinalli 2006: 5).

Senza entrare nel merito delle posizioni e delle motivazioni, l'estratto dell'intervento di Sgarbi mostra tutte le contraddizioni sollevate da un fenomeno di riscrittura urbana come il *writing* e dalle sue evoluzioni in *Street Art*, e nello stesso tempo è indicativo dell'atteggiamento ambivalente di Amministrazioni, come quella milanese, incapaci negli anni di portare avanti una politica unitaria nei confronti della *street culture*.

Diametralmente opposto, rispetto al caso milanese, è stato invece nell'ultimo quindicennio l'atteggiamento della Città di Torino, che ha adottato una linea d'azione legata alla valorizzazione estetica, sociale e civica del fenomeno, presentandosi come un vero e proprio "laboratorio" capace di fare del graffitismo metropolitano un esercizio di "cittadinanza agita e democratica". La lungimiranza delle amministrazioni torinesi è stata, infatti, di saper cogliere il potenziale civico e artistico di una pratica subculturale, nata e cresciuta nell'illegalità, in modo da accompagnarla verso l'emersione, l'istituzionalizzazione e la legittimazione: una politica molto differente da quella repressiva o schizoide portata avanti da molte municipalità italiane negli ultimi decenni.

Il *graffiti-writing* ha una storia, e un valore artistico, ormai largamente apprezzata e riconosciuta, che ha visto molti *writer* trasformarsi negli ultimi decenni in *street artisti* affermati, capaci di passare "dai muri alle gallerie (d'arte)". La complessità del fenomeno, come abbiamo visto, però non si esaurisce nella sua artisticità, condensando in sé elementi di comunicazione politica, riqualificazione urbana e presa di parola nello spazio pubblico. Il progetto "MurArte" ha saputo valorizzare questa complessità, vedendo nelle pratiche di *graffiti-writing* una forma di azione civica portata avanti da fasce e culture giovanili, all'inizio marginale e poi sempre più integrata a forme di arte pubblica, indirizzata alla presa di parola politico-esistenziale, con finalità di recupero dello spazio urbano e appropriazione dello spazio estetico-cognitivo della città, prima vissuta come ostile, grigia e omologante e dopo *ri-scritta* in cooperazione con le istituzioni.

In quest'ottica, è stata fondamentale la cooperazione e il dialogo tra l'amministrazione pubblica e i suoi operatori, che hanno spinto

le differenti *crew* presenti sul territorio a formare associazioni, come “Il cerchio e le gocce” o “Monkeys evolution”, che hanno fatto del *writing* una pratica di cittadinanza attiva, finalizzata alla riqualificazione urbana, alla formazione o al recupero del disagio giovanile (ad es. con corsi di *street culture* nelle scuole della città).

Sicuramente la continuità politico-amministrativa tra le differenti Giunte torinesi ha facilitato il perseguimento di interventi unitari e di lungo periodo rispetto al fenomeno, ma la peculiarità torinese è rappresentata soprattutto dall’aver inserito il percorso di contenimento del *writing* illegale in una cornice di legalità e rigenerazione urbana, caratterizzata da interventi costanti (“MurArte”) capaci di seguire l’onda evolutiva del fenomeno (dal *segno metropolitano* al *muralismo artistico*), per arrivare alla realizzazione di un Festival Internazionale del *writing* e del *muralismo artistico* (“PicTurin”), ormai alla sua seconda edizione, capace di presentarsi come un evento di alta qualità estetica, risonanza internazionale e forte legittimazione nel sistema dell’arte e presso le comunità subculturali di riferimento.

Come abbiamo detto, la città è una “macchina semiotica che produce senso”; lo spazio urbano è, da questo punto di vista, uno spazio discorsivo che proietta dietro di sé un testo complesso, in cui tensioni, pratiche antropiche, valori sociali, culturali e politici (egemoni o subalterni) producono semiotizzazione dello spazio: forme di iscrizione (dalla toponomastica all’architettura, dalla cartellonistica al “brusio semiotico” che accompagna il vivere quotidiano) più o meno condivise e sempre in conflitto tra loro per disegnare lo spazio cognitivo ed estetico in cui l’uomo abita, agisce e pensa.

Il fenomeno del *graffiti/writing* è stato, all’inizio e per molto tempo, una forma di presa di parola autoreferenziale (*tag*, *lettering*, *bombing*...), con la quale cittadini emarginati e privi di parola affermavano la propria esistenza individuale in contrasto con il grigiore delle spersonalizzanti periferie del mondo industrializzato: le *tag* (pseudonimo, nome della via, numero) diventavano, in questo modo, la firma con cui i *writer* affermavano di esistere e si appropriavano di una città vissuta come ostile. In questa prospettiva, la forma artistica di questa pratica di ri-scrittura urbana era il portato estetico di un’esigenza politica ed esistenziale, che si è pian piano trasformata in “muralismo artistico” (*post-graffiti/Street Art*), inserito a pieno titolo nel sistema dell’arte contemporanea, veicolando nella sua storia italiana recente

valori politici (es. Leoncavallo di Milano) o valori civico-istituzionali espliciti (es. “MurArte”).

Bisogna notare, dal punto di vista estetologico e semiotico, che il passaggio tra il “segno metropolitano” e il “muralismo artistico” coincide con un passaggio dalle pratiche di scrittura autoreferenziali, stilisticamente astratte, che preferiscono il lavoro sulla “lettera” e la “scrittura/firma” (sin dai tempi di *Taki 183*) a pratiche di “tipo figurativo”, che prediligono il lavoro sulle forme e la rappresentazione e si configurano come un ritorno a pratiche di pittura urbana che ne fanno opere di arte pubblica e *Street Art* (come nel caso di *Roa* o *Aryz*, nella prima edizione torinese di “PicTurin”).

Questo a dimostrare che il lavoro delle istituzioni e del sistema dell’arte, insieme allo sviluppo di una meno inospitale società post-fordista, ha permesso in questi decenni di valorizzare il tratto artistico di questa pratica di cittadinanza, riducendo la dimensione di disperazione sociologica ed estetica che portava a dover affermare ossessivamente la propria esistenza e presenza con forme di ripetute apposizioni di segni autoreferenziali (*tag*), divenuti con il tempo semplici manifestazioni di vandalismo (*Horror Pleni*), finalizzati all’appropriarsi di un tessuto urbano ostile. Questo non significa che non esista più, per i *writer*, l’esigenza di affermare se stessi attraverso “segni metropolitani” (molti sono ancora, anche se sempre di meno, i *writer* dediti unicamente a questa pratica), ma è significativo che nel momento in cui le istituzioni decidono di co-gestire pratiche di scrittura e ri-scrittura urbana, come il graffitismo contemporaneo, i “segni metropolitani” si trasformino in “muralismo artistico”.

La metafora testuale si manifesta, in questo caso, in tutta la sua forza epistemologica e cognitiva e mostra come una pratica di scrittura e riscrittura urbana, il *writing*, possa realizzarsi con il concorso delle istituzioni, della cittadinanza e delle comunità sottoculturali in un processo di appropriazione del tessuto urbano, che assume i connotati di una forma di cittadinanza attiva. Una forma di cittadinanza attiva “artisticamente orientata”, che vede nel segno metropolitano una forma di espressione e partecipazione, che mira alla “presa di parola” nella sfera pubblica, e nel muralismo un’attività di rigenerazione e riqualificazione urbana concordata.

Bibliografia

- AA.VV. (2009), *La città come testo. Scritture e riscritture urbane*, «Lexia — Rivista di semiotica», n. 01-02, Aracne editrice, Roma.
- ADLAM C. (1997), *Face to Face. Bactin in Russia and the West*, Accademic Press, Sheffield.
- ALINOV F. (1984), *Arte di frontiera. New York graffiti*, G. Mazzotta, Milano.
- ANTONELLI S. (2001), *Dai sixties a Bush Jr., la cultura USA contemporanea*, Carocci, Roma.
- BALDERI I. e SENICALLIESI L. (1990), *Graffiti metropolitani: arte sui muri della città*, Costa Nolan, Genova.
- BARTHES R. (1971), *De l'oeuvre au texte*, in Id., *Œuvres Complètes*, tome II, Seuil, Paris; trad. it. *Dall'opera al testo*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988.
- BONAIUTI G. (2006), *Introduzione*, in SLOTERDIJK P., *Il mondo dentro il capitale*, Meltemi Editore, Roma.
- BOURDIEU P. (1993), *The Field of Cultural Production: Essay on Art and Literature*, Columbia University Press, New York.
- (1979), *La distinction*, Les éditions de minuit, Paris; trad. it. *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Mulino, Bologna.
- BRIGHENTI A. e REGHELLIN M. (2007), *Writing, etnografia di una pratica interstiziale*, in «Polis», 21, 3, pp.369-98.
- CANEVACCI M., DE ANGELIS R., MAZZI F. (a cura di) (1995), *Culture di conflitto: giovani, metropoli, comunicazione*, Costa Nolan, Genova.
- CORALLO M. (2000), *I graffiti*, Xenia, Milano.
- DAL LAGO A. e GIORDANO S. (2008), *Fuori cornice. L'arte oltre l'arte*, Einaudi, Torino.
- DE CERTEAU M. (1974), *L'invention du quotidien*, vol. 1, Arts de faire, Union Générale d'éditions, Paris; trad.it. *L'invenzione del quotidiano*, Lavoro, Roma.
- DE MICHELI M. (2003), *Le avanguardie artistiche del novecento*, Feltrinelli, Milano.
- DE RIENZO (2008), *Hip hop: parole di una cultura di strada*, Baldini Castoldi Dalai, Milano.

- DORFLES G. (1990), *Graffitiisti europei*, in BALDERI I. e SENICALLIESI L. (1990), *Graffiti metropolitani: arte sui muri della città*, Costa Nolan, Genova.
- (2008), *Horror Pleni*, Castelvechi, Roma.
- GALAL C. (2009), *Street art*, Auditorium, Milano.
- GANZ N. e MANCO T. (a cura di) (2005), *Graffiti world. Street art dai cinque continenti*, L'Ippocampo, Genova.
- GUCCIONE B. e PAOLINELLI G. (a cura di) (1996), *La pianificazione del paesaggio e l'ecologia della città*, Alinea, Firenze.
- LUCARELLI M.T. (2006), *L'ambiente dell'organismo città. Strategie e sperimentazioni per una nuova qualità della vita urbana*, Alinea, Firenze.
- LUCCHETTI D. (2001), *Writing: storia, linguaggi, significati, tecniche e protagonisti in Italia*, Castelvechi, Milano.
- MARRONE G. e I. PEZZINI (a cura di) (2006), *Senso e metropoli*, Meltemi, Roma.
- (a cura di) (2008), *I linguaggi della città: Senso e metropoli II. Modelli e proposte d'analisi*, Meltemi editore, Roma.
- MASTROIANNI R. (2010), *Graffiti-Writing. Dal segno metropolitano al muralismo artistico*, in AA.Vv., *Segno metropolitano e muralismo artistico a Torino. Da "MurArte" a "PicTurin"*, Stamperia Artistica Nazionale, Trofarello.
- MINNINO A. (2008), *Graffiti Writing, origini, significati, tecniche e protagonisti in Italia*, Mondadori, Milano.
- POLI F. (2008), *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Laterza, Roma-Bari.
- RIVA A. (2007), *Street art Sweet Art. Dalla cultura hip hop alla generazione pop up*, Skira, Milano.
- ROSE A. e STRIKE C. (2004), *Beautiful Losers. Contemporary Art and Street Culture*, Iconoclast, Cincinnati.
- SALIZZONI R. (2003), *Michail Bachtin autore ed eroe*, Trauben, Torino.
- SGARBI V., RIVA A. e TINELLI D. (2006), *I graffiti del Leoncavallo*, Skira, Milano.
- SLOTERDIJK P. (2001), *Die letzte Kugel*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; trad.it. ID., *L'ultima sfera: breve storia filosofica della globalizzazione*, Carocci, Roma 2002.
- (2005), *Im Weltinnenraum des Kapitals*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; trad.it. ID., *Il mondo dentro il capitale*, Meltemi editore, Roma 2006.

- (2007), *Ira e tempo: saggio politico-psicologico*, Meltemi, Roma.
- VOLLI U. (2005), *Per una semiotica della città in Laboratorio di semiotica*, Laterza, Roma-Bari.
- (2008), *Sfere discorsive*, in *Laboratorio di semiotica*, in ID., *Lezioni di filosofia della comunicazione*, Laterza, Roma-Bari.
- (2009), *Il testo della città — Problemi metodologici e storici*, in AA.VV., *La città come testo. Scritture e riscritture urbane*, «Lexia — Rivista di semiotica», n. 01-02, Aracne editrice, Roma, pp. 9-21.

PARTE II

SCRIVERE LA CITTÀ
GRAFFITI-WRITING,
IMMAGINARIO URBANO E STREET ART
PROSPETTIVE TEORICHE

Per una semiotica dei graffiti?

UGO VOLLI

ABSTRACT: *For a graffiti semiotics.*

The article proposes a general theory of graffiti semiotics. Graffiti-writing is a semiotic practice based on inscriptions, in the double sense of imprinting actions and resulting actions. Graffiti-writing are communicative facts, artistic objects, and a complex of signs: a text and a message. This paper does not analyze graffiti as art objects, but as a complex system of signs and practices of communication.

KEYWORDS: graffiti; graffiti semiotics; public markings; wall paintings; sense and meaning.

1. È possibile considerare i graffiti dal punto di vista semiotico? Bisogna rispondere che è necessario farlo, perché nel paesaggio urbano contemporaneo i graffiti sono fra i fenomeni espressivi o comunicativi più cospicui. È difficile trovarsi in qualunque ambiente urbano contemporaneo senza imbattersi in «images or lettering scratched, scrawled, painted or marked in any manner on property»¹. Dal punto di vista cronologico, ma forse anche sostanziale, si tratta innanzitutto di una *pratica*, di un fare largamente diffuso e ritualizzato, che esprime forme di ribellione e antagonismo sociale: «Il graffiti writing, è una manifestazione sociale, culturale e artistica diffusa in tutto il pianeta, basata sull'espressione della propria creatività tramite interventi pittorici sul tessuto urbano. Correlata ad essa sono gli atti dello scrivere il proprio nome d'arte (tag) diffondendolo come fosse un logo»². Questa pratica ha però la caratteristica necessaria e dunque il senso ovvio di lasciare delle tracce, benché fattualmente o anche programmaticamente provvisorie e destinate al consumo urbano, per l'appunto i

1. Cfr. <http://en.wikipedia.org/wiki/Graffiti>, consultato per l'ultima volta il 21/02/11.

2. Cfr. http://it.wikipedia.org/wiki/Graffiti_writing, consultato per l'ultima volta il 21/02/11.

graffiti: «Any type of public markings that may appear in the forms of simple written words to elaborate wall paintings»³.

Si tratta dunque di “iscrizioni”, nel doppio senso che in italiano la parola può assumere: gli atti di iscrivere e i risultati di questi atti. Pur essendo almeno parzialmente ritualizzata e dunque testualizzata la pratica per via di regole territoriali, forme di azione e sovrapposizione ecc., è evidente che con la metodologia semiotica risultano molto più facilmente descrivibili i suoi risultati, anche perché essi sono certamente fatti comunicativi che si rivolgono consapevolmente allo sguardo di lettori o fruitori che ne trarranno informazioni, emozioni estetiche o d’altro tipo, convinzioni. Inoltre è chiaro che in genere la pratica della scrittura di graffiti viene tenuta, se non segreta, poco visibile trattandosi di attività che violano i diritti di proprietà e spesso “danneggiano” le superfici cui si applicano, mentre le “opere” che ne derivano sono progettate in maniera da essere fortemente visibili, sempre caratterizzate da un cospicuo effetto fatico. Per questa ragione una semiotica dei graffiti si rivolgerà a interpretare prevalentemente, e almeno nel nostro caso esclusivamente, quelli che abbiamo chiamato i risultati o le opere, vale a dire i graffiti come oggetti e non le loro pratiche, che sono più naturalmente oggetto di indagine sociologica, psicologica, legale ecc.

Un’altra avvertenza importante è la seguente. Alcuni graffiti si presentano socialmente con la pretesa metacomunicativa di costituire operazioni artistiche — e di fatto sono largamente riconosciuti come tali negli ambienti dell’arte contemporanea. Questo saggio non prenderà in considerazione tali pretese, non studierà cioè i graffiti né li valuterà come oggetti d’arte — senza con ciò voler negare tale qualifica. Il punto per noi è che le opere d’arte vanno senza dubbio considerate prevalentemente nella loro dimensione individuale, tenendo dunque in considerazione lo specifico particolare lavoro dell’artista, che si tratti della fattura dell’opera com’è senza dubbio prevalente nell’arte “tradizionale”, o anche solo il suo contenuto “concettuale”, vale a dire il caratteristico progetto comunicativo messo in atto dall’artista con quella specifica opera in quel certo contesto socio-culturale. È importante, considerando la semiotica di un oggetto artistico, mettere in conto la sua pretesa a tale speciale condizione, pretesa comunicativa

3. Cfr. <http://en.wikipedia.org/wiki/Graffiti>, consultato per l’ultima volta il 21/02/11.

e testuale, non meramente psicologica, perché essa modifica tutta la lettura dell'oggetto, come ci insegna per esempio (ma non esclusivamente) la pratica del *ready-made*, da Duchamp in poi. La pretesa artistica può "riscattare" oggetti quotidiani, ma può anche "condannare" manufatti banalmente esornativi, che possono apparire Kitsch solo se avanzano tale pretesa.

Tuttavia in un discorso semiotico che cerchi di caratterizzare i graffiti in quanto tali, questo aspetto non può essere messo in primo piano, sia perché la maggior parte delle iscrizioni che rispondono a questa etichetta non avanzano questo tipo di pretesa, sia perché l'analisi semiotica di questa forma comunicativa è a un punto così iniziale da imporre una definizione dello sfondo comunicativo comune dei graffiti, da cui la pretesa artistica si differenzia e caratterizza, in maniera sempre diversa, la singola opera. Dunque il seguito di questo studio si limita ai graffiti *generici*, come definiti all'inizio, senza tener conto della loro pretesa o del loro valore artistico.

2. Come si possono considerare dal punto di vista semiotico dunque i graffiti? Possiamo parlarne in termini di un "linguaggio" o di un "medium"? È chiaro che si tratta di definizioni problematiche per un fenomeno così multiforme e variabile. Che le superfici pubbliche siano spazi di iscrizione sfruttabili per veicolare a un pubblico vasto e non prevedibili vari tipi di contenuti (e dunque letteralmente che siano letteralmente dei media) è del tutto ovvio: le scritte e le incisioni murali e rupestri sono fra i fenomeni espressivi più antichi, dovunque ci resti traccia sufficientemente ben conservata di abitati antichi riemergono queste forme di espressione pubblica, in varie forme e modalità, dalla lapide ufficiale al disegno sconsigliato inciso sull'intonaco di un muro: da questo punto di vista Pompei è una miniera di graffiti arcaici. Tutto ciò ci testimonia una capacità di differenza nel senso di Derrida (Derrida 1967) (cioè della capacità di questi fenomeni comunicativi di agire a distanza di tempo, su fruitori imprevedibili e molto diversi dal loro "lettore modello"); ma allo stesso tempo ci mostra che una definizione in termini puramente mediale dei graffiti è troppo generica, includendo cose diversissime come le insegne, le scritte politiche, gli affreschi medievali, i murali messicani ecc. D'altro lato è altrettanto chiaro che la nozione di "linguaggio" dei graffiti è troppo limitata, perché essi si collocano oggi in generi assai diversi,

con forma figurative oppure astratte, firme, scritte e grammatiche diverse di occupazione dello spazio visivo.

Sarà il caso dunque, seguendo una strategia comune nella semiotica contemporanea, di passare dal tentativo di caratterizzare l'intera modalità espressiva come un linguaggio, un medium o una grammatica, di stabilire dei passi sistematici per l'analisi dei singoli fenomeni comunicativi, insomma di passare da una impossibile semiotica del graffito inteso come una categoria unitaria a una semiotica dei graffiti plurali, impiegando però strumenti metodologici comuni per comprendere come ogni singolo testo attualizzi le virtualità linguistiche e mediatiche su cui si basa.

Se guardiamo così ai singoli graffiti, è chiaro che si tratta di prodotti comunicativi, ciascuno dei quali costituisce un *messaggio*, o secondo terminologie più significative un *segno* complesso e dunque un *testo*. Viene del tutto ovvio applicare a ciascun singolo graffito lo schema saussuriano di un rapporto *significante/significato*, essendo il primo livello costituito dalla presenza di certe superfici colorate su muri, vagoni ferroviari e altre superfici pubbliche e il secondo da contenuti variabili. Si apre qui però un tema interessante, perché molti di questi segni (quelli meno figurativi, per usare una categoria di facile comprensione ma che andrà messa in questione) condividono un aspetto enigmatico e ripetitivo, che individua una funzione segnica di tipo indicale in qualche modo analoga alla firma. È difficile insomma indicare un contenuto distinto dalla semplice evidenza dell'apposizione in una certa collocazione, al di là di una sorta di autoidentificazione più o meno esplicita degli autori, di una forma di "marcamento del territorio". Com'è noto, esiste anche un nome specifico, "tag", per indicare questi "graffiti indicali" o firme.

Il funzionamento autoreferenziale non è però limitato a quei graffiti più elementari che si limitano alla ripetizione del proprio marchio sul territorio anche quando la comunicazione è più complessa e il testo più articolato, vi prevalgono quelle che in termini jakobsoniani (Jakobson 1963: 185-186) possiamo considerare come "funzione fatica" e "funzione espressiva", la prima riferita alla capacità del messaggio di attirare l'attenzione, la seconda consistente nel dare spazio e peso nella comunicazione a chi la produce, o meglio, nel costruire un simulacro dell'emittente nel testo. L'aspetto interessante è che in questi testi l'emittente empirico è in genere mascherato, anche per via del

loro carattere più o meno trasgressivo e illecito; spesso capita che non sia affatto identificabile e che si tratti un realtà di gruppi e non di singoli autori, si verificano copie e raddoppiamenti abusivi; ma prevale comunque l'orientamento della comunicazione alla dimensione dell'enunciazione, cioè all'autoidentificazione finzionale di chi la produce. La funzione insomma è sì espressiva, ma non sul piano proprio o anagrafico: è un'esistenza virtuale che vi viene realizzata e propagandata.

3. Per dare ragione del funzionamento comunicativo dei graffiti bisogna prendere in considerazione anche il loro regime espressivo dominante. Anche in questo caso è importante sottolineare la varietà e la pluralità degli oggetti, la difficoltà di isolarne una grammatica generale. Ma si possono prendere in considerazione certi tratti largamente diffusi, che hanno certamente valore sintomatico, producendo a loro volta un "effetto graffiti". Fra essi, innanzitutto spicca una formazione eidetica allungata, con tratti intrecciati che producono forme spesso simili a formanti scritturali (se non lettere vere e proprie): tutto ciò produce un caratteristico *effetto di grafia* e in particolare un *effetto firma* che sottolinea la funzione "tag" di cui abbiamo già parlato.

In secondo luogo il tratto è spesso grossolano determinando un *effetto bomboletta*, che certamente deriva originariamente dalla tecnica areografica, ma che si è poi autonomizzata, diventando un fatto formale caratteristico. Spesso le superfici delimitate da questi tratti, sovente neri, sono riempite di colori piatti omogenei e di solito piuttosto clamorosi e "antinaturalistici" quale l'argento, l'oro, la porpora, i colori primari. Vi è in molti casi un'evidente derivazione da altre forme di grafica, come quella del fumetto; ma troviamo soprattutto un'autoreferenzialità di fondo: il graffito dice innanzitutto di essere un graffito. Quest'autoreferenzialità formale si concilia benissimo con quella relativa all'enunciazione cui si è accennato prima: entrambe rinviano a una pragmatica del graffito, al suo caratteristico inserimento trasgressivo nella semiosfera e in definitiva nella vita sociale. Ma questo è un argomento che va al di là degli strumenti di analisi della semiotica.

Bibliografia

DERRIDA J. (1967), *L'écriture et la différence*, Editions du Seuil, Paris; trad. it. *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971.

JAKOBSON (1963), *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit; trad. it. *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli 1966.

Il graffitismo come nuova estetica di massa

OMAR CALABRESE

ABSTRACT: *Graffiti-writing as a new mass aesthetic.*

This article considers graffiti-writing under three points of view: as a free liberal act; as a popularization of aesthetic, which is readable by anyone; as an immediate artistic practice directly involving the citizens. Graffiti offer also an alternative to the consumerist urban 'non-art' based on advertisements, kitsch, bad architecture, and ugly signs. This process of democratization of art is explained through reflections on post-modernism and on Majakovskij's "aesthetic society". Graffiti-writing is not to be considered as vandalism, on the contrary it is an effort at aestheticizing many anonymous „non-places” of our civilization.

KEYWORDS: graffiti semiotics; democratic art; new dada; bad art; mass aesthetic; art democratization; aesthetic society.

Ci sono almeno tre motivi per tenere in grande considerazione il graffitismo che da almeno trent'anni accompagna i panorami delle nostre metropoli occidentali. Il primo è che l'arte diventa un fatto "gratuito": esce dalle gallerie e dal mercato, contesta la "società segreta dell'arte", mischia allegramente arte e vita. Il secondo è che l'ambiente urbano — "brutto" quasi per definizione nelle grandi città, e soprattutto nelle loro periferie — si trasforma in un gigantesco album da disegno, in cui esprimere valori, poetiche, concetti altrimenti preclusi a chi è fuori dal mondo dell'arte ufficiale, con la conseguenza di popolarizzare l'estetica e farla diventare un fatto di massa. Il terzo, infine, è che anche i fruitori vengono toccati da questo processo: infatti, la vita quotidiana è percorsa da immagini utilitarie e di basso valore (pubblicità, informazioni, cattiva architettura, brutti oggetti, kitsch), e il pubblico le consuma inconsapevolmente senza battere ciglio e senza capire i danni che un simile ambiente produce alla mente; un'arte senza pretese, ma libera e immediata, si sostituisce dunque alla non-arte, e abitua in qualche modo la gente a un'estetica di massa.

Ebbene, rielaborati in modo meno rozzo di come sto riportando, questi principi sono divenuti nel corso degli anni un fenomeno tipico delle aree urbane di tutto il mondo, che è stato chiamato a volte “graffitismo”, a volte “bad art”, a volte ancora “new dada”, e inserito nel più generale movimento della cosiddetta “Street Art”. Ha assunto connotazioni e valori diversi, che vanno dalla produzione di stili di gruppo (un po’ come dei gerghi giovanili fondati sull’immagine) di vere e proprie “bande” metropolitane, fino alla espressione volutamente povera manifestata dalla gente dei centri sociali, dagli interventi effimeri di artisti che poi invece frequentano le gallerie fino all’assunzione di simili concetti da parte delle imprese e della pubblicità, che sfruttano (chiudendo così il cerchio della moda) le superfici dei cantieri edili per nobilitarle artisticamente a scopo propagandistico.

Tutte e tre queste motivazioni hanno una loro storia culturale, più o meno recente. La prima, ad esempio, deriva dalla seconda metà degli anni Sessanta, quando, accanto ai movimenti più o meno rivoluzionari di quei tempi, operavano anche gli artisti che contestavano la mercificazione dei valori estetici e la loro destinazione esclusiva a delle *élites* culturali. La democratizzazione dell’arte, tuttavia, ha origini ancora più lontane, e può essere fatta risalire ai tempi della Rivoluzione Russa, e in particolare a Vladimir Majakovskij, che predicava la profezia dell’avvento di una “società estetica” (Majakovskij 1920; Menna 1967). Questa sarebbe stata pienamente e definitivamente realizzata il giorno in cui avessimo incontrato le poesie sulle scatole di fiammiferi, e non più soltanto nei libri a bassa tiratura nelle librerie. Come si vede, però, si è sempre trattato di una versione della “democrazia artistica” a carattere fortemente ideologico. Negli anni Ottanta la spinta rivoluzionaria di quelle idee si era ormai fortemente affievolita, e veniva sostituita da una visione piuttosto “marginalista”, libertaria e autonoma del fare artistico. Il punto centrale diventava non tanto il contenuto dell’arte, da divulgare al popolo, quanto la forma stessa dell’arte, che era uno dei tanti modi, ma forse quello più spontaneo e immediato, per esprimere la libertà dell’individuo. D’altra parte, gli artisti di strada non a caso erano spesso giovani di spettacolo: musicisti, che da allora abbiamo ritrovato puntualmente nei cortili dei grandi musei urbani, o nelle vie circostanti alle istituzioni della cultura, o nei pressi delle aree del grande consumo (supermercati, centri commerciali, ecc.); attori, come coloro che nelle città d’arte si intrufolano fra la folla o si con-

fondono nella folla inscenando performance di mimo, di animazione comica di origine popolare (trampolieri, mangiafuoco, burattinai, e così via). Insomma, i graffitisti hanno finito per rendere irrilevante la questione dell'impegno nelle arti, per valorizzare piuttosto quella della libera manifestazione estetica in un universo "a parte", rispetto alla norma della società vigente, che viene così rifiutata.

Il secondo principio risale, stavolta in modo esclusivo, anch'esso alla metà degli anni Sessanta, e coincide con un movimento di idee che va dalla pop art al cosiddetto post-modernismo dei tempi attuali. Nell'America dei favolosi *Sixties*, infatti, è iniziata una vera e propria contestazione del Movimento Moderno, cioè dell'architettura e del design razionalisti. In un famoso articolo intitolato *Learning from Las Vegas* (Venturi, Scott Brown e Izenour 1972). Denyse Scott Brown e Robert Venturi rivendicavano la bontà delle insegne pubblicitarie, da tutti finora ritenute di cattivo gusto, della più consumista fra le città americane. Infatti, proprio la cultura popolare di massa manifestata da insegne e cartelloni era stata a loro avviso capace di migliorare lo squallore degli edifici "dei geometri" che costituiscono la norma delle nostre periferie e dei centri urbani di nuova progettazione. È da quel dibattito che nasce la cosiddetta "architettura radicale", che si affianca in pittura alla pop art (a sua volta tesa a recuperare come soggetto artistico tutto l'immaginario delle comunicazioni di massa). E sempre da lì inizia quel flusso di riflessioni che ha portato poi al post-modernismo progettuale (quello filosofico e quello letterario hanno invece una nascita diversa). Invece di sostenere che "la forma segue la funzione", come volevano i razionalisti, i nuovi architetti e *designers* predicano l'estetizzazione della superficie dei manufatti, che si esprime ad esempio con la citazione dell'antico, con la tendenza all'ornamento non funzionale, e con l'inserimento di "brani" estetici all'interno dei superati e brutti edifici del recente passato. Ecco: il graffitismo si inserisce, ultimo venuto, in questo solco, mettendo in rilievo l'esistenza dei tantissimi e anonimi "non-luoghi" della civiltà contemporanea, e rivendicando la possibilità di renderli "estetici" (che non vuol dire "belli" secondo qualche canone, ma semplicemente "sensibilizzati", tesi a soddisfare l'esperienza percettiva e sensoriale).

Il terzo punto è già stato in pratica sollevato parlando di Majakovskij, e della sua profezia di una futura società estetica. Sollevare, tuttavia, la questione della ricezione dell'arte da parte del pubblico è un elemento

di novità. I graffististi hanno, implicitamente, messo in rilievo che se esiste l'arte come manifestazione della bellezza e come ricerca della novità espressiva, ebbene, accanto a questa esiste anche il gusto, cioè il consumo delle forme. E ciò può costituire un diritto per tutti i cittadini. La democratizzazione dell'arte come possibilità di fare si pone accanto alla democratizzazione dell'arte come consumo di immagini, suoni, valori tattili, profumi, sapori. Si tratta di un rilevante mutamento valoriale. Mentre tutte le pratiche antagoniste precedenti avevano, grosso modo, posto l'accento sulla dimensione etica e atletica (cioè sul bene e sul vero), adesso si aggiunge anche la dimensione estetica (il bello e il sensibile). Così, il gusto (che è per l'appunto quel che Majakovskij chiamava "estetica di massa") non viene lasciato alla sola produzione industriale (abbigliamento, design, arredamento, media, ecc.), ma anche a qualcos'altro, sprovvisto però di finalità economiche.

Quanto ho appena detto contraddice, dunque, un luogo comune molto diffuso nella società contemporanea, cioè quello che considera i graffiti come espressione di vandalismo urbano. Se lo pensiamo come una attività in qualche modo "organizzata" per scopi estetico-comunicativi, automaticamente lo dobbiamo distinguere dalle banalissime scritte sui muri. Quest'ultima è solo una forma di protesta sguaiata e distruttiva, che esiste fin dai tempi dell'antica Roma, ma che è un fenomeno sociale assai scontato e da giudicarsi come tale, favorevoli o contrari che si voglia essere. Ciò di cui stiamo parlando, invece, è davvero un'"estetica di massa", che può piacere o non piacere, ma ha diritto di essere discussa anche in termini artistici. D'altronde, sono nati col graffitismo alcuni personaggi, purtroppo scomparsi, che oggi tutto il mondo celebra, come Keith Haring o Jean-Michel Basquiat. E ne esistono altri la cui attività è non solo esteticamente, ma anche eticamente, rilevante. Voglio citare come esempio l'inglese Banksy, autore di nove graffiti in *trompe-s-l'oeil* sul lato palestinese del muro di sicurezza eretto da Israele al bordo della striscia di Gaza, che mostrano aperture immaginarie con scene ispirate alla vita quotidiana dell'altra parte della barriera, che l'autore ha dipinto a suo rischio sotto la minaccia (e il tiro) dei fucili delle sentinelle di entrambi gli schieramenti. Come si vede, è necessario tentare di distinguere le caratteristiche dei singoli eventi, senza cadere in generalizzazioni che possono risultare persino odiose. Non a caso, credo che tutti i problemi di anomalia sociale che oggi conosciamo nelle metropoli occidentali (lavavetri,

graffitisti, ecc.) vadano ricondotti alla loro giusta matrice. Quando costituiscono reato, allora li si punisca chiamandoli col loro nome di sempre: vandalismo, accattonaggio, disturbo della quiete pubblica o quant'altro si vuole. Altrimenti, si proceda con maggiore apertura mentale. Per quanto concerne il cosiddetto "decoro urbano", ad esempio, è bene domandarsi se molte attività "legali", come l'arredo di certi negozi o le loro insegne spesso orripilanti, non compiano massacri peggiori dei graffiti. Un secolo fa le commissioni edilizie si occupavano del problema, e non erano limitate solo al calcolo dei volumi e al loro posizionamento sul piano regolatore: giudicavano anche, e caso per caso, dell'estetica della città (Romano 1993). Sarebbe bene tornare a quei principi di civiltà. Se non si pratica la via della comprensione e del buon senso, infatti, il rischio sarà quello di rifiutare — genericamente — tutto ciò che è "diverso" dalla normalità istituzionalizzata. E finiremo per trovarci a vivere non un mondo urbano caratterizzato da elementi riconoscibili e localmente significativi (il "nostro" mondo), ma in un universo di "non luoghi", come li ha chiamati Marc Augé (Augé 1992), cioè siti tutti uguali dovunque, e destinati alla perdita dell'orientamento collettivo.

Bibliografia

- AUGÉ M. (1992), *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Édition du Seuil, Paris.
- ROMANO M. (1993), *L'estetica della città europea*, Einaudi, Torino.
- MAJAKOVSKIJ V. (1920), *Poesia e rivoluzione*, Editori Riuniti, Roma 1968.
- MENA F. (1967), *Profezia di una società estetica* (1967), Editoriale Mondo, Roma 2001.
- ROBERT VENTURI, DENISE SCOTT BROWN e STEVEN IZENOUR (1972), *Learning from Las Vegas, Revised Edition. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, The Mit Press, Boston 1977.

Graffiti e Murales

Un tentativo di comprendere

ROBERTO SALIZZONI

ABSTRACT: *Graffiti-writing and Murales. An attempt to understand.*

Graffiti-writing as anti-art is, following Badiou, the only expression of the historic avant-garde which is left in our completely homologated world. Graffiti reveal two elements of the avant-gard: the “spirit of proposal” and “the passion for the real”. Graffiti as artistic gesture of the avant-gard disclose a desire for reality and not for signification. Comparing Badiou and Beckett, the article identifies in the graffiti-writing and in the muralism an alternative in dealing with the urban walls: museum projects and “resigned regressions”.

KEYWORDS: graffiti; avant-garde; aesthetical theories; Adorno; Badiou; Beckett.

1. Graffiti e Avanguardia

Proverò a dire che i graffiti sono regressivi, aleatori, residuali, incomprensibili, insensati, ripetitivi e che in quanto tali sono tutto quello che ci resta dell'Avanguardia.

Mi riferisco all'avanguardia “storica” a quella che Badiou considera l'arte propria del Novecento come “Secolo” o “secolo breve” (Badiou 2006) e nella quale Adorno cerca e talvolta trova scampoli di un'arte che si fa antiarte per restare sul filo di una verità possibile, per quanto assurda e sofferente essa sia; per non soffocare ogni speranza, per quanto disperata essa sia, nel mondo compiutamente omologato.

2. Avanguardia

La formula con cui Badiou definisce quell'arte è nota: si tratterebbe del primo tentativo di uscire dalla dominanza secolare del modello classico. Tentativo che è fallito nella misura in cui si è limitato a "saturare" le varianti alternative "romantica" e "pedagogica", che nella storia della cultura occidentale già si erano misurate in opposizione al "classico", senza approdare ad un nuovo modello. Pur fallita l'Avanguardia resterebbe attuale come spirito di proposta: il suo fallimento non disdice l'attualità del compito che si era proposta, animata da una fondamentale "passione per il reale", che genera atti e gesti piuttosto che opere, atti nei quali inizio e fine coincidono, consumandovi interamente "particolarità" e "residui", che sarebbero questi ultimi solo buoni a distrarre in direzioni di vecchie derive ermeneutiche, lontane dal "reale", dal nesso di vitalismo e volontà di potenza che quel reale vuole stringere. La dissoluzione dell'opera nel pulviscolo degli atti e dei gesti genera un effetto di continuo mattino, di stabile aurora boreale prodotta dall'illuminarsi e spegnersi senza residuo. Avanguardistici sono atti e gesti istituiti sul puro principio di realtà, che non portano e non lasciano tracce di passato, che privi di simbolismo sfuggono ad ogni possibile metalinguaggio e perciò trovano nella ripetizione — il ripetersi di quel che sono come atti e non di possibili contenuti — l'unico destino possibile di sopravvivenza. Il permanere convulso di quest'aurora estetica dell'Avanguardia Badiou non lo vuole propriamente considerare un "residuo", ma qualcosa di meno, un'intenzione, uno slancio vitale che resta sospeso un momento nell'aria senza tradursi in tratti di circostanza. Pertanto nel mondo del perenne mattino avanguardistico: «Qualsiasi concatenazione sensibile può produrre un effetto d'arte. Non esiste una norma naturale, esistono solo delle coerenze volontarie» (Badiou 2006: 147).

Un effetto d'arte prodotto da una qualsiasi concatenazione sensibile nella disponibilità di un atto di volontà senza norma è quello che Badiou ascrive all'atto estetico dell'Avanguardia, un effetto che non vuole consistere in un'autonomia costruita — che darebbe così la stura alla processione delle interpretazioni, ma che subito invece si dissolve, liberando un'intenzione disponibile per una qualsiasi altra ulteriore concatenazione sensibile. Questo stesso effetto, a mio parere, è quello che in prima istanza media la percezione dei graffiti, tracce che segnalano innanzitutto l'assenza di rinvio simbolico, per disporsi

piuttosto e istituirsi come: «Intersezione sempre improbabile di una formula e di un istante» (Badiou 2006: 163). Il graffito, come l'atto artistico dell'Avanguardia, tradisce un desiderio di realtà e non di significazione, è concatenazione sensibile ottenuta come intersezione di istante e formula, cioè di circostanza e di coazione ripetitiva, che mira a «rendere possibile in una ripetizione la potenza dell'atto della ripetizione stessa» (Badiou 2006: 176).

Quello che l'atto insensato dell'Avanguardia, chiuso nel nulla di un inizio e di una fine che coincidono, lascia come traccia è, come abbiamo visto, meno di un residuo, è la vibrazione di un'intenzione, che trova con quell'atto la sola consonanza del rifiuto di corrispondere, di rinviare ad alcunché. Il sottrarsi dell'atto alla significazione simbolica e la sua volontà di ripetizione imposta nell'arte avanguardistica quella condizione istitutiva, che Badiou descrive in termini di "anabasi": di un ritorno desiderato, ma che è impossibile porre in relazione agli atti del cammino intrapreso, ritorno che si può pensare soltanto come risultato improbabile nell'intersezione tra una coerenza volontaria di atti che si fa formula — il cieco cammino — un istante qualsiasi. Senofonte è costretto all'atto ripetuto del cammino, ogni momento del quale è un colpo di dadi che tenta uno scarto improbabile. La passione per la realtà dell'anabasi si esercita come ripetitività dell'atto nello scarto costante dal senso: l'atto non può significare il senso, può soltanto testimoniare l'assenza, incontrarlo nella sua improbabilità. L'impressione d'arte dei graffiti è nell'apertura di un simile scarto, tra la fisicità ripetitiva della traccia e l'irrelata possibilità di un senso che non si può significare (Badiou 2006: 97–112). Al dispositivo dello scarto avanguardistico il graffito corrisponde nella misura in cui si presenta come sequenza insensata di atti, che attraverso concatenazioni sensibili senza norma sembrano proporsi come formula per l'azzardo di un colpo di dadi. La posta dell'azzardo nell'*Anabasi* è il ritorno, per l'Avanguardia è il grado zero di un'origine. Ci si può chiedere su che cosa puntano i graffiti il loro lancio di dadi.

3. Finale di partita

Credo che attraverso i concetti di "scarto" e di "anabasi" Badiou lavori intorno al principio adorniano secondo il quale nel mondo totalmente

neutralizzato la disperazione sia l'unico mezzo per evocare la speranza. L'apertura dello scarto attraverso il rifiuto del rinvio simbolico riprende il nesso francofortese di speranza-disperazione. Adorno però ritiene che anche qui, nel cuore dell'Avanguardia, l'esperienza dell'arte sia connessa alla dimensione dell'opera e non dell'atto. L'atto e il gesto definiti dalla lezione di Badiou entrano con quelle stesse caratteristiche nell'adorniana monade costruita dell'opera, ma non la sostituiscono: la loro dispersione vi è accumulata per l'effetto "fuoco d'artificio". Nell'opera si trova insensatezza, residualità, regressione, ripetitività, ma tutta questa negatività di per sé non sarebbe mai in grado di operare lo scarto dell'anabasi, della quale la forma costruita dell'opera detiene invece il segreto. Quello che Badiou attribuisce all'atto e al gesto estetico avanguardistico di passione per il reale attraverso disperazione, denuncia o provocazione, secondo Adorno è messo invece a disposizione dalle intonazioni, dalle voci o dai personaggi dell'opera: ad esempio dai protagonisti di *Finale di partita* di Beckett. Il tentativo di capire il «Finale di partita», può diventare il tentativo di capire i graffiti.

L'azione della commedia è "insensatezza organizzata" rispetto alla quale «non si può inseguire la chimera di mediane il senso per via filosofica». Comprendere *Finale di partita* «vuol dire né più né meno comprenderne l'incomprensibilità» (Adorno 1979: 269). Quel che di seguito Adorno ascrive al *Finale* calza anche all'insensato dei graffiti e del loro avanguardismo. Per cogliere, o meglio per attuare l'intersezione di comprensione e incomprendibilità, che è nel cuore del *Finale*, deve entrare in gioco secondo Adorno un pensiero disposto a non accampare più la pretesa «di essere il senso dell'immagine stessa», un pensiero e uno spirito che si dispongano a riconoscersi «in una sorta di materia di secondo grado. . . come fondo di magazzino, rimasuglio irreal del mondo dell'esperienza, processo poetico come logorio» (Adorno 1979: 269). Tutto «si ammutolisce in gesto. . . L'unico risultato che rimane della storia è il suo residuo». Quella che prende corpo è una condizione del tutto regressiva, la cui rappresentazione tuttavia nella coerenza di una compiuta rassegnazione si dimostra possibilità vera e unica di protesta. «La rappresentazione della regressione, se effettuata senza protesta alcuna, protesta contro una costituzione del mondo che obbedisce così docilmente alla legge della regressione» (Adorno 1979:

275). Il pensiero adeguato al *Finale* non è quello che si sente innanzitutto e perentoriamente chiamato ad attribuire un senso, ma quello disposto a regredire come rimasuglio per mostrarsi come protesta attraverso la regressione.

Immagini e condizioni regredite del mondo di *Finale* rinunciano al senso, si consumano in atti e gesti privi di conseguenze e si depositano in residui (di intenzioni secondo Badiou, di consistenze fisiche alla deriva secondo Adorno) che nell'impotenza del senso assumono il senso della protesta. Li Beckett:

Dà l'ordine di arrestarsi alla cattiva infinità degli obiettivi: essa ha per lui il senso della mancanza di senso... Una volta demoliti i caratteri del senso dell'esserci, dall'assurdo non risulta un dato universale... ma risultano meste particolarità che si beffano del concetto e che sono uno strato di utensili di un'abitazione di fortuna: ghiacciaie, paralisi, cecità, sgradevoli funzioni corporali, tutto in attesa di evacuazione. È uno strato non simbolico: esso è al livello dello stadio postpsicologico, quale si verifica nei vecchi e nei torturati (Adorno 1979: 279).

Il pulviscolo dei graffiti getta una luce spenta sullo spazio urbano liberato dalla "cattiva infinità degli obiettivi" e lo arreda attraverso il disporsi ripetitivo di atti regressivi, segnature e immagini come "strato di utensili" di un mondo prelinguistico e "postpsicologico", in una rappresentazione della regressione che forse protesta contro un mondo docile vittima della regressione, ma che forse di tutto questo si è senilmente dimenticata.

Beckett nella lettura di Adorno è l'Avanguardia nei suoi esiti estremi, di tempo e di significatività. Con il suo teatro l'aurora perenne dell'Avanguardia è divenuta mezzaluce in minime variazioni di grigio: dominano ancora l'atto e il gesto non simbolici, ma la dinamica dello scarto per tentare l'accesso all'origine non è più quella della negazione distruttiva, è ormai quella della "sottrazione" minimale — per usare il lessico di Badiou — l'esercizio di minimi, insensibili scarti di abrasione: regressione su regressione. Non può sorprendere che la posta del colpo di dadi sia non più la possibilità di un'origine, ma quella di una fine, di un *Finale*.

Ma Adorno, malgrado la cecità e la paresi "postpsicologica" del vecchio e del torturato evidente nello "strato di utensili" di Clov e Hamm, riesce comunque, disperatamente, a riconoscerli la possibilità

di un'autentica intonazione musicale. Quegli oggetti e quegli strumenti, arredo e ornamento del *Finale* si dispongono in situazioni che:

emancipate dal loro nesso e dal carattere dei personaggi, vengono inserite e strutturate in un nuovo nesso autonomo: è un procedimento simile a quello della musica, la quale combina insieme le intenzioni e i caratteri espressivi che in essa si immergono finché nel loro susseguirsi essa diventa una immagine che ha diritti suoi propri (Adorno 1979: 283).

Nei graffiti dalla ripetitività del regredito e dello sconnesso nasce il sospetto di una significatività artistica di «una immagine che ha diritti suoi propri», scuotendosi per così dire dal sonno «come un sonnambulo: negazione della negazione» (Adorno 1979: 283).

4. Graffiti e murali

Devo a questo punto riprendere nella sua completezza la citazione da cui ho tratto la definizione adorniana dell'azione del *Finale* come “insensatezza organizzata” e che ho voluto assegnare congiuntamente ai graffiti, nella loro consistenza di sciame urbano: «L'azione deve conformarsi, mediante la propria insensatezza organizzata a quanto si svolgeva nel contenuto di verità di tutto il teatro drammatico» (Adorno 1979: 268).

Adorno afferma che l'obiettivo di Beckett nel *Finale* è quello di disperdere nell'insensatezza organizzata il “contenuto di verità” che la drammaturgia tradizionale assegnava alle proprie opere. Lì, nelle unità della tradizione aristotelica, la verità era tema e contenuto, nel finale al contrario la verità è dispersa nell'insensatezza, la verità è la dispersione insensata

Dispersione insensata è anche, io credo, la verità dei graffiti, che non tradiscono l'aspirazione a riportare a tema quel che disperdono, né pensano sia il caso di provarsi a decantare il disperso in contenuto di verità. La verità nei graffiti è l'insensatezza organizzata nella dispersione come manifestazione possibile di una protesta regredita, come ricerca sottrattiva che si sa inesistente.

Il muralismo artistico è organizzato e praticato come terminale di verità, nuova aggregazione museale di contenuti destinata a prosciugare il residuo dei graffiti nello spazio urbano. Il muralismo non

ha nella propria disponibilità lo strato postpsicologico dei graffiti, ne è escluso: non può pensare di essere chiamato a metterne a punto una sintesi conclusiva. Muralismo e graffitismo segnano gli estremi di un'alternativa aperta nella gestione estetica degli spazi murali urbani, tra indirizzi e progetti di riduzione museale e pratiche "sottrattive" di consonanza avanguardistica, dove il recupero dell'origine sempre più declina (o si esalta) in regressione rassegnata.

Bibliografia

ADORNO T.W. (1979), *Tentativo di capire il «Finale di partita»*, in *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino.

BADIOU A. (2006), *Il secolo*, Feltrinelli, Milano

I graffiti

Un esempio di comprensione radicale

GAETANO CHIURAZZI

ABSTRACT: *Graffiti: an example of “radical understanding”.*

This paper analyzes graffiti as a writing practice and from the reader’s point of view. Similar to the “radical translation” (Quine) and to the “radical interpretation” (Davidson), graffiti are considered here as an example of “radical understanding”, a degree zero of understanding: they mean nothing but the mere fact that they witness a sign. The article proposes also a phenomenology of the graffiti-writing based on Heidegger’s and Baudrillard’s theories. The reader’s perspective allows to highlight the common character of every sign: communicating an existence as object of radical understanding and connecting the ontological radicality to the political radicality, which is inherent in the graffiti-writing.

KEYWORDS: philosophical reflection; graffiti–writing; reader; radical understanding; radical translation; Quine; Davidson; Heidegger; Baudrillard; ontological and political radicality.

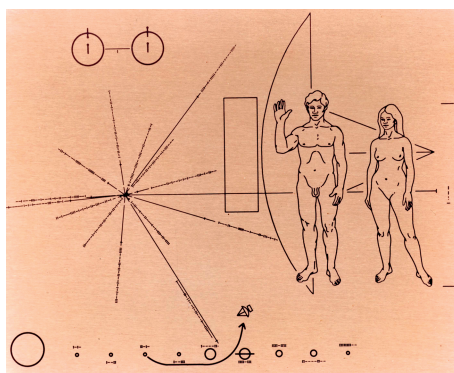
1. Un’archeologia del senso

La riflessione che mi propongo in queste pagine parte dalla considerazione dei graffiti come, in primo luogo, un fenomeno di *scrittura*. Il termine “graffiti”, del resto, richiama nella sua radice il termine greco *gráphein*, che significa “scrivere”. Ben prima di essere una forma d’arte, come evidentemente in certe loro manifestazioni sono diventati, i graffiti sarebbero perciò da considerare innanzi tutto come una scrittura, e come tali suscettibili di una considerazione riguardo, non tanto alla loro qualità estetica, quanto al loro senso.

A questa prima presa di posizione riguardo a tale fenomeno ne aggiungerei un’altra: la scelta di considerarli dal punto di vista del lettore, e cioè del ricevente, di colui che si imbatte in essi, che non li

ha prodotti, e si pone la domanda sul loro senso. Questa scelta mette perciò fuori gioco l'*intentio auctoris*: sicuramente chi produce i graffiti conferisce loro un certo senso, accessibile a lui, o alla comunità (più o meno ristretta, esoterica) di cui fa parte, ma scegliendo la prospettiva del lettore intendo portare la questione del senso dei graffiti a un punto di "radicalità" che, per l'autore, non esiste affatto: l'autore *sa* — o almeno si suppone che sappia — che cosa vuol dire con un graffito, il lettore no, e se lo chiede. Questo punto di radicalità è la possibilità che essi si mostrino — come accade nella quasi totalità dei casi — come qualcosa di *incomprensibile*.

Così considerati, i graffiti ci si presentano a prima vista simili a tante altre forme di scrittura o altre forme comunicative, più o meno iconiche, segnate da uno stesso alone di incomprendibilità immediata. È il caso, per fare degli esempi, della scrittura Maya, o di quel messaggio che ormai da circa quarant'anni viaggia nello spazio inciso su una placca in oro anodizzato saldata sulle sonde *Pioneer 10* e *11*, indirizzato a possibili intelligenze aliene della nostra Galassia. Questa placca riporta un serie di informazioni in forma iconica molto complesse, che dovrebbero comunicare a una civiltà aliena lo stato delle nostre conoscenze del mondo fisico, la nostra collocazione nell'Universo, la nostra conformazione, e così via¹.



La placca del *Pioneer* si presenta così come un messaggio con un chiaro contenuto scientifico, che come tale dovrebbe essere accessi-

1. Ho esaminato più specificamente questo caso in (Chiurazzi G. 2009). Qui mi limiterò a riprendere alcuni concetti esposti in questo saggio, a cui mi permetto di rimandare per ulteriori approfondimenti.

bile a tutti: eppure nessuno degli scienziati a cui è stata sottoposta è stato in grado di decifrare l'intero messaggio. Dal punto di vista del lettore, quindi, questa placca conserva un margine di indecifrabilità, *anche* per un terrestre molto acculturato, e non è inverosimile che a un extraterrestre possa fare la stessa impressione che a noi fanno i graffiti, la scrittura Maya, o altre scritture ancora del tutto indecifrate, come l'etrusco, la lineare A, l'olmec o il Rongo-Rongo dell'isola di Pasqua: l'impressione, cioè, di una scrittura *completamente* incomprensibile. Se la placca del *Pioneer* può essere paragonata ai graffiti, è allora possibile dire che i graffiti sono un po' come la placca del *Pioneer* (e noi come gli alieni che la ricevono): un messaggio indecifrabile che ci giunge da un'intelligenza estranea, lontana, che non condivide il nostro linguaggio e i nostri codici.

Detto questo — che cioè i graffiti possono essere assimilati a una scrittura incomprensibile (una situazione che del resto riguarda molte produzioni dell'arte contemporanea e del nostro passato) —, resta tuttavia ancora una domanda: perché si dice incomprensibile una tale formazione e non, per esempio, le venature di una pietra o le linee di una foglia? Con questo voglio dire che, in fondo, si può affermare l'incomprensibilità di una scrittura solo se, prima di tutto, la si *comprende* come scrittura. L'incomprensibilità è tale solo sulla base del *riconoscimento* che tale fenomeno *dovrebbe* essere comprensibile, il che coincide con il riconoscerlo come un segno, una traccia o una scrittura. Dire che una scrittura è incomprensibile, cioè, equivale comunque a dire che la si comprende come minimo in quanto scrittura. È qui in gioco, insomma, non la comprensione di *ciò che* una scrittura vuol dire, ma la comprensione del fatto *che* essa in qualche modo significhi — la comprensione del suo essere un *segno* e non una mera cosa. Un'intelligenza aliena potrebbe non comprendere nulla della placca del *Pioneer*, ma si qualificherebbe come tale, e cioè come intelligenza, se comprendesse che si tratta di un messaggio, di qualcosa di *significante*, pur non potendo dire che cosa significhi. Ma che cosa significa dire che qualcosa è un segno o una scrittura? Se questa è ancora una comprensione — perché è il riconoscimento di un dato culturale, e non c'è cultura senza comprensione —, se è anzi il "grado zero" della comprensione, qual è il suo contenuto, se ne ha uno?

Con l'espressione "comprensione radicale" voglio alludere a questo fenomeno di un grado zero della comprensione, in cui non si

comprende alcunché, se non il fatto che qualcosa significhi, che si è di fronte a un segno. Tale espressione richiama altre analoghe espressioni che sono state proposte in riferimento all'interpretazione e alla traduzione: quelle di "interpretazione radicale", dovuta a Donald Davidson, e quella di "traduzione radicale", dovuta a Quine. Qui non mi interessa riferirmi alle teorie di questi autori, quanto piuttosto riprendere l'idea di "radicalità" che tali espressioni veicolano, come riferita a una situazione di opacità, di manchevolezza della comprensione, secondo gradi crescenti che vanno dal non comprendere *qualche cosa* di un discorso (interpretazione radicale), al non comprenderlo del tutto, ma avere la possibilità di decifrarlo (traduzione radicale), fino al caso estremo in cui anche questa possibilità viene a cadere (comprensione radicale). Nel caso della comprensione radicale resta comunque, come si è detto, un livello minimo di comprensione, un grado zero che è la radice di ogni altra comprensione, quel che non può non essere implicato in ogni altra comprensione.

L'idea che voglio sostenere è che questo grado minimo consiste nel comprendere un'esistenza: che, dunque, comprendere qualcosa come significante equivalga a comprendere un'esistenza. Questo far coincidere il grado minimale della comprensione con la comprensione di un'esistenza è uno dei capisaldi della ontologia ermeneutica di Martin Heidegger (Heidegger 1986). Per Heidegger l'esistenza è la condizione formale di possibilità di ogni comprensione: non c'è senso senza colui che comprende. Cosicché, laddove c'è senso, c'è esistenza: comprendere è sempre con-comprendere un'esistenza. Questa affermazione — che porta Heidegger a porre in relazione biunivoca esistenza e comprensione — non è un postulato, ma è la conseguenza dell'esperienza ermeneutica più banale: quando si comprende qualcosa, si comprende implicitamente che ciò con cui si ha a che fare è un segno, e, come tale, prodotto di qualcuno che a sua volta è dotato di comprensione, e cioè un'esistenza.

In base a queste considerazioni, si può pervenire a una definizione formale del segno — o, più precisamente, della scrittura — come ciò che *significa un'esistenza per un'altra esistenza*. Il messaggio del *Pioneer* potrà non dire nulla a un'intelligenza aliena: dirà però come minimo, se è compreso come un messaggio, che qualcuno nell'universo c'è, che *noi* ci siamo. Di fronte ad esso, l'alieno si troverebbe quindi nella stessa situazione in cui si trova un archeologo che trovi un

frammento di scrittura del tutto sconosciuta: il significato di un tale frammento può essere perduto, ma nondimeno esso è traccia di chi lo ha prodotto². La comprensione radicale è quindi il nucleo costitutivo di un'archeologia del senso che non indaga le sue condizioni "genetiche", alla maniera in cui Husserl cerca la genesi delle formazioni significanti nelle operazioni intenzionali della coscienza fenomenologica, ma le sue condizioni ontologiche, mirando cioè alla sua *arché*: l'"archeologia del senso" è quel che Heidegger fa con la sua ontologia fondamentale, che mostra come la condizione formale sintattica di ogni formazione di senso non è la coscienza ma l'esistenza.

2. Contro il codice

Quel che mi interessa a questo punto è far interagire le considerazioni precedenti con l'analisi che Jean Baudrillard fa dei graffiti in *Lo scambio simbolico e la morte* (1976). Queste analisi sono interessanti soprattutto perché costituiscono una delle prime riflessioni filosofiche sui graffiti, essendo quasi a ridosso della loro comparsa, datata da Baudrillard alla primavera del 1972 a New York. Essi sarebbero anzi tipici di New York³, e si distinguono dai muri dipinti, che già allora si trovavano in molte città americane: questi "City Walls" non hanno però nulla a che vedere con i graffiti, ai quali sono anteriori e ai quali, secondo Baudrillard, sarebbero sopravvissuti. I muri dipinti sono per lo più un'iniziativa che viene dai vertici, «un'impresa d'innovazione e di animazione urbana realizzata con sovvenzioni municipali» (Baudrillard 1984: 95), affidata a professionisti o ad artisti di strada, che risponde a una politica ambientale, di design urbano, del tutto legittima. I "City Walls" sono un modo di portare l'arte per strada, sono belli, e fanno

2. Mi sembra questo l'interesse di un'artista, che non è propriamente una *writer*, ma che si serve delle opere dei *writer*, come Norma Kaabi Linke, su cui si veda l'intervento di Martina Corgnati in questa raccolta. La Kaabi Linke tratta i graffiti esattamente come "reperti archeologici", e quindi come tracce di esistenze di cui non ricostruisce i "messaggi" (che, anzi, esplicitamente "distrugge", frammentandoli), ma piuttosto i *tracciati*, e cioè i loro movimenti spazio-temporali: è, credo, questa dimensione di radicale deitticità che caratterizza i graffiti, cosa che la Kaabi Linke coglie a mio giudizio con estrema acutezza e raffinatezza.

3. Questa affermazione di Baudrillard è contraddetta da coloro che datano la comparsa dei primi graffiti alla fine degli anni sessanta nella città di Filadelfia.

parte della storia dell'arte, ma non mirano a infrangere le regole del gioco come invece fanno i graffiti. Hanno un senso e trasmettono un messaggio, seguono uno stile astratto, geometrico o surrealista, espressione di una «controcultura niente affatto underground, ma riflessiva, articolata sulla presa di coscienza politica e culturale del gruppo oppresso» (Baudrillard 1984: 97).

I graffiti sono per Baudrillard altra cosa. La loro comparsa è seguente alla repressione delle sommosse urbane degli anni 1966–1970 negli Stati Uniti, di cui costituisce una prima reazione politica, una forma di protesta che non segue le vie tradizionali, verso cui hanno ripiegato altre frange di quelle sommosse, ma si muove su un piano di maggiore radicalità, quello non dei contenuti ma dei segni:

Si spiega così il significato politico dei graffiti. Essi sono nati dalla repressione delle sommosse urbane nei ghetti. Sotto il colpo di questa repressione, la rivolta si è sdoppiata: in una organizzazione politica marxista-leninista pura e dura da una parte, e dall'altra in questo processo culturale selvaggio al livello dei segni, senza obiettivi, senza ideologia, senza contenuto. Alcuni vedranno nella prima la vera prassi rivoluzionaria, e taceranno i graffiti di folklore. È il contrario: lo scacco del Settanta ha provocato una regressione verso l'attivismo politico tradizionale, ma ha anche obbligato la rivolta a radicalizzarsi sul vero terreno strategico, quello della manipolazione totale dei codici e delle significazioni. Non è quindi affatto una fuga nei segni, è al contrario un progresso straordinario in teoria e in pratica — due termini che qui non sono più giustamente dissociati dall'organizzazione (Baudrillard 1984: 94).

I graffiti per Baudrillard costituiscono una forma di protesta che non si rivolge a significati determinati, che ad essi non oppone *altri* significati, ma mira direttamente al sistema dei segni, al loro codice, la cui pervasività definisce lo spazio politico della città. Essi sono perciò una sorta di «offensiva selvaggia come le sommosse, ma d'un altro tipo, che ha mutato di contenuto e di terreno. Nuovo tipo d'intervento sulla città, non più come luogo del potere economico e politico, ma come spazio/tempo del potere terroristico dei media, dei segni e della cultura dominante» (Baudrillard 1984: 90). La radicalità politica dei graffiti consiste nel suo rivolgersi non al sistema dell'economia politica ma al sistema mass-mediatico, e cioè nel suo attaccare il potere dei segni che dominano la cultura urbana. La città, infatti, in quanto centro del potere economico-politico del mondo contemporaneo, non esercita più que-

sto potere proponendosi come luogo di produzione e/o trasformazione delle merci, come città di fabbriche e commercio, ma innanzi tutto costituendosi come centro di un potere simbolico, o, meglio, come centro del potere dei simboli e dei segni che determinano le differenze un tempo affidate alla struttura economica: «La matrice dell'urbano non è più quella della realizzazione d'una *forza* (la forza-lavoro), ma quella della realizzazione d'una *differenza* (l'operazione del segno). La metallurgia è diventata semiurgia» (Baudrillard 1984: 919).

Per Baudrillard, insomma, il luogo del potere — il luogo cioè in cui si definiscono le differenze socio-politiche — del mondo contemporaneo non è più l'economia, ma il mondo dei segni. Per questo, una contestazione *radicale* di questo potere non può non rivolgersi al suo intero sistema, e cioè al codice da cui questi segni sono retti e comandati: la centralità del codice è infatti la definizione stessa del potere (Baudrillard 1984: 92).

È quindi politicamente essenziale ciò che si batte al giorno d'oggi contro questa semiocrazia, contro questa nuova forma della legge del valore: commutabilità totale degli elementi in un insieme funzionale, ciascuno dei quali non assume un senso che come termine strutturale variabile secondo il codice. Per esempio, i graffiti (Baudrillard 1984: 92).

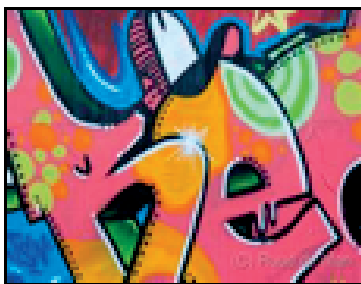
I graffiti si oppongono al dominio del codice per testimoniare una exteriorità radicale rispetto ad esso: essi perciò non veicolano dei "significati", ma si presentano come dei significanti vuoti, che "non vogliono dire nulla". Un esempio di graffito, *Superbee spix cola 139 kool guy crazy cross 136*, non vuol dire nulla. Essi perciò «resistono a qualsiasi interpretazione, a qualsiasi connotazione, e non denotano più nulla né nessuno: né denotazione né connotazione e, in quanto *significanti vuoti*, fanno irruzione nella sfera dei *segni pieni* della città, che essi dissolvono con la loro sola presenza» (Baudrillard 1984: 93).

I graffiti sarebbero quindi l'espressione di una protesta radicale diretta contro il sistema di significazione del mondo urbano, e cioè del centro del potere simbolico contemporaneo. La loro vuotezza semantica ne fa dei puri segni, allergici a qualsiasi interpretazione, e cioè privi di un qualsivoglia codice: l'indecifrabilità è un tratto costitutivo dei graffiti. Nessun dubbio che il mondo dei cosiddetti *writers* si sia successivamente strutturato dandosi anche un *proprio* codice: ma,

nella lettura di Baudrillard, il momento aurorale del graffitismo è una protesta contro *il* codice, e non contro *un* codice.

Ed è proprio questa lettura, che suppone, come si diceva, la costitutiva indecifrabilità dei graffiti, a proporli come esempio di ciò che prima abbiamo chiamato “comprensione radicale”: «La rivolta radicale, in queste condizioni, è infatti innanzitutto dire: “Esisto, sono il tale, abito in tale o tale via, vivo qui e ora”» (Baudrillard 1984: 92). Se c’è quindi un contenuto assegnabile alla protesta radicale dei graffiti, esso è quel minimo di comprensione che è strutturale al riconoscimento stesso del segno in quanto tale: la radicalità della protesta politica incontra qui la radicalità archeologica del senso.

L’anonimato che si cela dietro i graffiti sta a indicare che la rivendicazione politica dei graffiti non è quella di un’individualità “borghese”, personale, di qualcuno che risponde a un nome e a un cognome, che, proprio per questo, sarebbe totalmente inscrivibile nel sistema sociale e simbolico del capitalismo urbano; esso è invece definito in termini puramente deittici, in termini di uno spazio e di un tempo pre-simbolici, non ancora semantizzati, un puro “qui e ora”. Si tratta di una funzione che il segno possiede *in quanto segno*, e che perciò non è riconducibile a nessuna delle funzioni elencate da Roman Jakobson (referenziale, emotiva, conativa, fatica, metalinguistica, poetica): essa non riguarda la significazione, se con questo si intende l’ambito delle intenzionalità, della denotazione e della connotazione, ma il segno stesso. Il semplice fatto che ci sia un segno dice l’esistenza del suo produttore. Si tratta di una funzione che potremmo dire “ontologica” o deittica in un senso radicale, archeologico: un segno “significa” l’esistenza del suo emittente, che c’è stato un “qui” e “ora”, un “Io” che lo ha prodotto, e lo fa non in quanto denoti o connoti alcunché,



ma proprio in quanto segno. Questa funzione deittica, quindi, non è quella propria di quei termini che grammaticalizzano la relazione dell'enunciato con il contesto. Nel graffito non c'è nessun "Io", nessun "qui" e nessun "ora", c'è un segno, ed è la sua stessa presenza di segno che dice *indirettamente* un "Io", un "qui" e un "ora".

Così intesi, i graffiti possono essere considerati come il negativo del fenomeno nel senso husserliano: se il fenomeno è la messa tra parentesi dell'esistenza al fine di far emergere l'essenza o il significato come puro riempimento intuitivo, i graffiti sono la messa tra parentesi del significato — e perciò significanti *vuoti* — per far emergere la semplice esistenza. Si tratta di un'*epoché* che Heidegger realizza tramite quell'operazione simmetrica e contraria della riduzione eidetica e, poi, trascendentale, che è l'angoscia: l'angoscia ha nell'analitica esistenziale una funzione puramente metodologica, il cui scopo è quello di mettere tra parentesi tutti i significati, di sottrarli a uno a uno fino a mostrare la pura esistenza, il mero esserci "qui e ora" (esserci, la parola con cui Heidegger denomina l'esistenza, è, bisogna ricordarlo, una definizione meramente deittica). L'incomprensibilità dei graffiti induce nel lettore una sensazione analoga: non si capisce che cosa dicono, né da dove vengano, né chi li ha scritti, ma è certo che *qualcuno* li ha scritti. Questo sapere qualcuno ma non esattamente chi, dover produrre una tale inferenza ontologica ma non poter concluderla con un'identificazione, aggravando così la stessa situazione di incomprendibilità che si ha a livello dei riferimenti e dei significati, è esattamente il risultato dell'angoscia: essa contesta infatti il principio logico-metafisico *no entity without identity*, mostrando che l'esistenza è tale *prima* di — e cioè a prescindere da — ogni identità. I graffiti producono un effetto analogo: un anonimato che alla certezza dell'esistenza (del "qualcuno") associa l'ignoranza dell'identità.

Sottrarre l'esistenza al sistema dell'identificazione — e cioè del codice — significa affermarne l'esteriorità rispetto al codice che assicura la produzione dei significati: il potenziale critico-soversivo dei graffiti è nella loro estraneità a tale "sistema".

Baudrillard chiama "semiocrazia" tale sistema: ma ci si può chiedere se tale definizione appaia appropriata, perché quel che i graffiti contestano — o, almeno, mostrano di contestare per il lettore — è semmai l'ordine *semantico* del segno, non il segno in quanto tale. Anzi: i graffiti non fanno altro che mostrarsi come un segno puro, e

cioè come oggetti di una comprensione radicale, al di là della loro incomprensibilità semantica.

3. Una deissi senza grammatica

Questa *lettura* dei graffiti è quella di chi ignora il loro codice di decifrazione e si limita ad assumerli come puri segni o tracce. Una tale lettura, come si è detto, potrà quindi risultare riduttiva dal punto di vista di chi, l'autore, considera invece i graffiti come un vero e proprio linguaggio, con un suo codice peculiare: il graffitismo è oggi un movimento dotato di una innegabile cultura riflessiva, che si esprime in forme molto consapevoli e culturalmente raffinate. Assumere la prospettiva del lettore ha però avuto il merito di mettere in evidenza, grazie ai graffiti, un carattere comune a ogni segno, e cioè il suo veicolare un'esistenza in quanto oggetto di una comprensione radicale. Quel che importa è allora il tentativo di collegare questa radicalità ontologica con la radicalità politica del graffitismo: il suo alludere a una "estraneità" non decifrabile tramite il codice dominante. Si tratta di un effetto proprio di tutte quelle produzioni che, per il loro aspetto spaesante, sembrano alludere a un altrove, a un altro luogo, che hanno cioè un carattere eterotopico: tale è il caso dell'arte d'avanguardia, o l'effetto del sogno, nel momento in cui, con Freud, viene riconosciuto, non come una mera stravaganza della attività cerebrale, ma come qualcosa di dotato di significato, e cioè come un segno potenzialmente decifrabile. I graffiti producono nel lettore lo stesso effetto che fa il sogno: dire, tramite la loro indecifrabilità (e quindi in maniera indiretta) che c'è un altrove, che c'è dell'altro, un effetto non dissimile da quello che potrebbero provare degli alieni che si imbatterebbero nella placca del *Pioneer*, grazie alla quale potrebbero comprendere che c'è un altro mondo. "Inconscio" è il nome che Freud dà a questo altrove, metafora da allora di tutte le produzioni "underground". I graffiti sono perciò il sintomo dell'inconscio del mondo urbano, che emerge disturbando la sua vita quotidiana e normale, con espressioni che vanno dal meramente sintomatico (lo sfregio irriverente su un muro) all'arte.

Dal punto di vista strettamente semiotico, quel che mi interessa sottolineare, in ogni caso, è la specifica modalità con cui questa estraneità, o esteriorità, è veicolata: si tratta di un "significare" per cui non c'è

nessun segno specifico, ma per cui è sufficiente il segno in generale, il fatto che si riconosca un segno come tale. La deissi che si cela al cuore di ogni segno, insomma, non è quella grammaticalizzata nel linguaggio, non è quella espressa da quei significanti mobili (“indicazioni formali”, come li chiamerebbe Heidegger) quali “Io”, “qui”, “ora”, la cui funzione è quella di marcare un “posto vuoto” nel linguaggio, destinato comunque ad essere “riempito” nel processo enunciativo, producendo così una identificazione: è invece una deissi più originaria, estranea a ogni identificazione, è la deissi dell’esistenza, cui allude implicitamente a mio parere quella strenua difesa dell’anonimato che caratterizza certi autori come Banksy. Ogni identificazione ha bisogno di un codice: ma il contenuto di ciò che ho chiamato “comprensione radicale” è esattamente ciò che precede qualsiasi codice e che ne è anzi la condizione di possibilità. *Che* ci sia esigenza di un codice, e cioè di identificare dei significati, è qualcosa che si comprende al di qua del codice: questo “al di qua” è, a mio parere, il principio stesso della contestazione del potere e della sua eventuale sovversione.

Bibliografia

- BAUDRILLARD J. (1984), *Lo scambio simbolico e la morte*, trad. it. di G. MANCUSO, Feltrinelli, Milano.
- CHIURAZZI G. (2009), *Indecifrabilità e comprensione radicale*, in L. BAGETTO e J.-C. LEVÊQUE (a cura di), *Immagine e scrittura. Filosofia, pittura, schema*, Valter Casini, Roma, pp. 99–119.
- HEIDEGGER M. (1986), *Essere e tempo*, trad. it. di P. CHIODI, Utet, Torino.

Il graffito di Dio

MASSIMO LEONE

ABSTRACT: *God's graffiti.*

The article proposes a semiotic reflection on the “conditions of enunciation” of graffiti in order to understand the essential features of the relation between this expressive form and the concept of power. *Daniel* 5, the Biblical passage that narrates the episode of Belshazzar’s feast, is adopted as a point of departure for the construction of a textual series, which explores a philological tradition as well. Jewish interpretations, Christian exegeses, Christian iconography, and intertextual transpositions, all related to this biblical passage, are analyzed so as to determine the ways in which different socio-cultural contexts, in different periods, interpret and express the relation between political power, its injustice, and the role of “God’s writing on the wall” in redressing it.

KEYWORDS: graffiti; semiotics; Belshazzar’s feast; Jewish exegesis; Christian exegesis; iconography; intertextuality.

1. Introduzione

In questo breve articolo mi occuperò di ciò che i semiotici chiamerebbero “le condizioni di enunciazione” dei graffiti (Leone 2010), al fine di riflettere su alcuni aspetti del rapporto fra questa forma espressiva e il concetto di potere. Procederò nel modo a me più consueto e congeniale, ovvero sia non attraverso una meditazione filosofica di carattere generale e astratto, ma a partire dalla costruzione di una serie testuale, così come dalla ricostruzione di una tradizione filologica.

2. Il testo biblico

Il punto di partenza di questo percorso è *Daniele* 5, il passo della Bibbia nel quale si racconta la fine di Baldassà, ultimo re di Babilonia. Benché

il passo sia notissimo, vale forse la pena rinfrescarne la memoria ai fini dell'esposizione. Essendo di stile assai asciutto, quasi lapidario, riassumerlo sarebbe però sconveniente. Lo cito dunque per intero, affidandomi alla traduzione CEI:

[1] Il re Baldassàr imbandì un gran banchetto a mille dei suoi dignitari e insieme con loro si diede a bere vino. [2] Quando Baldassàr ebbe molto bevuto comandò che fossero portati i vasi d'oro e d'argento che Nabucodònosor suo padre aveva asportati dal tempio, che era in Gerusalemme, perché vi bevessero il re e i suoi grandi, le sue mogli e le sue concubine. [3] Furono quindi portati i vasi d'oro, che erano stati asportati dal tempio di Gerusalemme, e il re, i suoi grandi, le sue mogli e le sue concubine li usarono per bere; [4] mentre bevevano il vino, lodavano gli dei d'oro, d'argento, di bronzo, di ferro, di legno e di pietra. [5] In quel momento apparvero le dita di una mano d'uomo, le quali scrivevano sulla parete della sala reale, di fronte al candelabro. Nel vedere quelle dita che scrivevano, [6] il re cambiò d'aspetto: spaventosi pensieri lo assalirono, le giunture dei suoi fianchi si allentarono, i ginocchi gli battevano l'uno contro l'altro. [7] Allora il re si mise a gridare, ordinando che si convocassero gli astrologi, i caldei e gli indovini. Appena vennero, il re disse ai saggi di Babilonia: "Chiunque leggerà quella scrittura e me ne darà la spiegazione sarà vestito di porpora, porterà una collana d'oro al collo e sarà il terzo signore del regno". [8] Allora entrarono nella sala tutti i saggi del re, ma non poterono leggere quella scrittura né darne al re la spiegazione. [9] Il re Baldassàr rimase molto turbato e cambiò colore; anche i suoi grandi restarono sconcertati. [10] La regina, alle parole del re e dei suoi grandi, entrò nella sala del banchetto e, rivolta al re, gli disse: "Re, vivi per sempre! I tuoi pensieri non ti spaventino né si cambi il colore del tuo volto. [11] C'è nel tuo regno un uomo, in cui è lo spirito degli dei santi. Al tempo di tuo padre si trovò in lui luce, intelligenza e sapienza pari alla sapienza degli dei. Il re Nabucodònosor tuo padre lo aveva fatto capo dei maghi, degli astrologi, dei caldei e degli indovini. [12] Fu riscontrato in questo Daniele, che il re aveva chiamato Baltazzàr, uno spirito superiore e tanto accorgimento da interpretare sogni, spiegare detti oscuri, sciogliere enigmi. Si convochi dunque Daniele ed egli darà la spiegazione". [13] Fu quindi introdotto Daniele alla presenza del re ed egli gli disse: "Sei tu Daniele un deportato dei Giudei, che il re mio padre ha condotto qua dalla Giudea? [14] Ho inteso dire che tu possiedi lo spirito degli dei santi e che si trova in te luce, intelligenza e sapienza straordinaria. [15] Poco fa sono stati condotti alla mia presenza i saggi e gli astrologi per leggere questa scrittura e darmene la spiegazione, ma non sono stati capaci. [16] Ora, mi è stato detto che tu sei esperto nel dare spiegazioni e sciogliere enigmi. Se quindi potrai leggermi questa scrittura e darmene la spiegazione, tu sarai vestito di porpora, porterai al collo una collana d'oro e sarai il terzo signore del regno". [17] Daniele rispose al re: "Tieni pure i tuoi doni per te e dà ad altri i tuoi regali: tuttavia io leggerò la scrittura al re e gliene darò la

spiegazione. [18] O re, il Dio altissimo aveva dato a Nabucodònor tuo padre regno, grandezza, gloria e magnificenza. [19] Per questa grandezza che aveva ricevuto, tutti i popoli, nazioni e lingue lo temevano e tremavano davanti a lui: egli uccideva chi voleva, innalzava chi gli piaceva e abbassava chi gli pareva. [20] Ma, quando il suo cuore si insuperbì e il suo spirito si ostinò nell'alterigia, fu deposto dal trono e gli fu tolta la sua gloria. [21] Fu cacciato dal consorzio umano e il suo cuore divenne simile a quello delle bestie; la sua dimora fu con gli ònagri e mangiò l'erba come i buoi; il suo corpo fu bagnato dalla rugiada del cielo, finché riconobbe che il Dio altissimo domina sul regno degli uomini, sul quale innalza chi gli piace. [22] Tu, Baldassà suo figlio, non hai umiliato il tuo cuore, sebbene tu fossi a conoscenza di tutto questo. [23] Anzi tu hai insolentito contro il Signore del cielo e sono stati portati davanti a te i vasi del suo tempio e in essi avete bevuto tu, i tuoi dignitari, le tue mogli, le tue concubine: tu hai reso lode agli dei d'oro, d'argento, di bronzo, di ferro, di legno, di pietra, i quali non vedono, non odono e non comprendono e non hai glorificato Dio, nelle cui mani è la tua vita e a cui appartengono tutte le tue vie. [24] Da lui fu allora mandata quella mano che ha tracciato quello scritto, [25] di cui questa è la lettura: mene, tekem, peres, [26] e questa ne è l'interpretazione: Mene: Dio ha computato il tuo regno e gli ha posto fine. [27] Tekem: tu sei stato pesato sulle bilance e sei stato trovato mancante. [28] Peres: il tuo regno è diviso e dato ai Medi e ai Persiani". [29] Allora, per ordine di Baldassà, Daniele fu vestito di porpora, ebbe una collana d'oro al collo e con bando pubblico fu dichiarato terzo signore del regno. [30] In quella stessa notte Baldassà re dei Caldei fu ucciso: [31] Dario il Medo ricevette il regno, all'età di circa sessantadue anni.

Finanche prima di ogni esamina approfondita, si evince già che questo passo offre un racconto tra i più suggestivi su molti dei temi di cui ci occuperemo: un sovrano che abusa del suo potere fino al sacrilegio; un graffito che una mano misteriosa traccia sul muro del palazzo mentre si consuma l'apice della profanazione; l'incapacità del sovrano e della sua accolita di decifrare il contenuto del graffito; la necessità di convocare Daniele, non tocco dall'arroganza del potere, al fine di decodificare il messaggio; il modo in cui il graffito, una volta interpretato dal giusto, rivela al potente accecato dalla superbia la sua manchevolezza agli occhi di Dio e gli predice una fine imminente; l'inesorabile compiersi del castigo divino.

Questo passo è stato oggetto di numerose interpretazioni, le quali per comodità di esposizione possono essere raggruppate in quattro filoni: 1) L'esegesi ebraica, la quale comprende i commentari sia di autori talmudici che di quelli moderni; 2) l'esegesi cristiana; 3) l'esegesi

non verbale che si esprime nella trasposizione di questo racconto in altre sostanze espressive, a cominciare dall'iconografia cristiana; 4) l'esegesi sia verbale che non verbale che si manifesta attraverso le riprese intertestuali di questo passo.

Molti sono i fattori che potrebbero motivare una tale ricchezza interpretativa, ma uno fra tutti senz'altro primeggia: un elemento fondamentale del racconto riguarda il concetto stesso d'interpretazione, così come il rapporto fra scrittura, codice, lettura, e potere. È nell'esercizio di una semiotica *avant la lettre* del graffito divino che Daniele rivela a Baldassà la sua fine imminente; è nell'incapacità di un tale esercizio semiotico la perdizione del sovrano e della sua accolita. Non è dunque un caso che le esegesi sia verbali che non verbali di questo passo siano così numerose: nell'interpretare il racconto del banchetto di Baldassà, esse indirettamente costruiscono ipotesi meta-semiotiche, ovverosia congetture sulle modalità dell'interpretazione biblica.

3. L'esegesi ebraica

Il commento talmudico più approfondito su *Daniele* 5 si trova nel Talmud babilonese (sezione Nezkin, trattato dei Sinedri, secondo capitolo, folio 22a dell'edizione Soncino), ove si discute della lingua e dell'alfabeto originali della Torah. Semplificando al massimo, la questione principale che ci si pone è la seguente: visto che nemmeno i cortigiani ebrei di Baldassà furono in grado di decifrare il graffito divino, come è possibile che vi riuscisse Daniele? Le risposte riportate dal Talmud vanno in due opposte direzioni.

Secondo Rav Jose, in origine la Torah fu data agli ebrei in alfabeto assiro ["ktav ashurit"], ma quando essi peccarono, esso fu mutato in quello samaritano ["ro'az"]. Tuttavia, quando essi si pentirono, i caratteri assiri furono reintrodotti. Questa esegesi, che interpreta il racconto del banchetto di Baldassà come prova del mutamento dell'alfabeto ebraico al tempo di Ezra, configura un Daniele sostanzialmente filologo: è attraverso la sua conoscenza dell'originale scrittura divina che egli è in grado di decifrare il graffito indirizzato a Baldassà.

Al contrario, secondo Rav Simeon ben Eliezer, che si appella al parere autorevole di Rav Eliezer ben Parta, il quale a sua volta si rifà a Rav Eleazar di Modin, la scrittura della Torah non è mai cambiata.

La capacità di Daniele di decifrare il graffito divino non si deve al suo essere filologo di un alfabeto perduto, ma al suo essere semiologo di un codice segreto: la gematria. Secondo l'autorevole parere dello storico della matematica ebraica Solomon Gandz, che riassume e sviluppa una lunga tradizione di studi, il termine "gematria" non avrebbe nulla a che vedere con la geometria, secondo l'etimologia proposta da alcuni, ma deriverebbe, invece, dal greco *grammatéia*, e designerebbe in sostanza la «crittografia, la scienza, l'arte o il gioco di formare lettere segrete, l'arte dei codici segreti, l'interpretazione numerica delle lettere, la permutazione delle lettere» (Gandz 1932-3: 87; trad. mia). Gandz elenca le tecniche gematriche più diffuse: la permutazione delle lettere secondo la loro posizione nell'ordine alfabetico, anche con riguardo al loro valore numerico; il cambio di direzionalità della scrittura da destra-sinistra a sinistra-destra, o dalla linea orizzontale a quella verticale, ecc.

Una delle prime testimonianze scritte della gematria sarebbe proprio, secondo Gandz, il passo del Trattato del Sinedri in cui Rav Simeon ben Eliezer interpreta il racconto del banchetto di Baldassà. Secondo questo esegeta, infatti, il graffito divino sarebbe stato costituito da una serie di quindici lettere dell'alfabeto ebraico, divise in quattro parole, le prime tre di tre lettere ciascuna, l'ultima di sei, così che il messaggio sarebbe apparso come segue: "yod – tet – tet / yod – tet – tet / alef – dalet – caf / pe – vav – ghimel – het – mem – tet"

יֵט יֵט אַרְךְ פּוֹנְחִמַט

Questa sequenza di lettere non corrisponde ad alcun significato in ebraico, ed è per questo che nemmeno gli ebrei attorno a Baldassà poterono interpretare il graffito divino. Daniele, però, sempre secondo l'esegesi talmudica di Rav Simeon ben Eliezer, permuto le lettere secondo le tecniche della gematria, e in particolare secondo il principio del cosiddetto *at-bash*, un semplice cifrario a sostituzione monoalfabetica in cui la prima lettera dell'alfabeto è sostituita con l'ultima, la seconda con la penultima, e così via, "invertendo" l'ordine alfabetico delle lettere. Grazie a questo stratagemma, la sequenza di lettere summenzionata fu sostituita dalla sequenza seguente: "mem – nun – alef / mem – nun – alef / tet – qof – lamed / vav – pe – resh – samekh – yod – nun":

מֵמ מֵמ אֵלֶף מֵמ מֵמ אֵלֶף
טֵט קוֹף לָמֶד וָו פֶּה רֶשֶׁת סָמֶךְ יוֹד נוּן

Ed ecco finalmente il contenuto del messaggio secondo l'interpretazione che Rav Simeon ben Eliezer attribuisce a Daniele. "Mene": Dio ha numerato il tuo regno e lo ha condotto a una fine; "tekel": sei stato pesato e trovato manchevole; "peres": il tuo regno viene diviso e dato ai Persiani e ai Medi. Nello stesso passaggio talmudico poi, altri ricostruiscono la sequenza di lettere dell'originale graffito divino secondo diverse tecniche permutative. Secondo Rav Samuel le lettere erano scritte verticalmente invece che orizzontalmente; secondo Rav Johanan la direzionalità destra-sinistra era stata sostituita da quella sinistra-destra; secondo Rav Ashi, infine, vi era stata una permutazione secondo cui la seconda lettera di ogni parola era stata collocata come prima.

Tuttavia, nessuna di queste interpretazioni talmudiche ha soddisfatto interamente l'esegesi ebraica moderna e contemporanea, che si è interrogata sostanzialmente su due punti: 1) perché la parola "mene" è ripetuta due volte, sottigliezza non tradotta né dalla Settanta né dalla Vulgata e quindi trascurata dai commenti biblici che si riferiscono a queste traduzioni? 2) Perché il Talmud legge l'ultima sequenza come "peres", trascurando la desinenza del plurale?

Mene mene tekel upharsin: An Historical Study of the Fifth Chapter of Daniel, tesi di dottorato sostenuta da John Dyneley Prince presso la Johns Hopkins University nel 1893, sottolinea che l'esegesi ebraica moderna e contemporanea, al contrario di quella talmudica, non attribuisce a Daniele solo una straordinaria astuzia sintattica ma anche un'ammirevole sottigliezza semantica. In parole più chiare, Daniele riesce a interpretare il graffito divino non solo perché ne ricostruisce l'intelligibilità del piano dell'espressione attraverso le opportune permutazioni gematriche, ma anche perché ne elabora il piano del contenuto sfruttando la polisemia delle parole che lo manifestano. "Mene" si riferisce allora sia al verbo "contare" che al verbo "finire"; "tekel" sia al verbo "pesare" che al verbo "mancare"; "peres" sia al verbo "dividere" che al sostantivo "Persia".

Molte altre interpretazioni del "Mene mene tekel upharsin" sono state proposte nell'ultimo secolo, fra le quali è forse degna di menzione quella avanzata dall'orientalista francese Charles Simon Clermont-Ganneau in un articolo pubblicato nel 1886 dopo la scoperta nel British Museum, nel 1878, di un peso babilonese recante l'iscrizione aramaica "pe – resh – sin" (Clermont-Ganneau 1886; Kraeling 1944; Zimmermann 1965). Clermont-Ganneau ricollegò tale iscrizione al

tardo ebraico “pe – resh – samekh”, a designare una mezza mina, e lesse “tekel” come “shekel” o siclo e “mene” come “mina”. Il misterioso graffito divino conterrebbe dunque una metafora avente per isotopia le unità di misura bibliche del peso, secondo l’equivalenza, accertata dagli studiosi: 1 talento = 60 mine = 3.600 sicli (Zuckermann 1862). Il messaggio cifrato alluderebbe quindi a Nabucodònosor come a una mina, a suo figlio Baldassàr come a un siclo, ovvero un’infima parte di una mina, e al regno babilonese come a una mina destinata a essere spezzata in due e spartita tra Medi e Persiani. La soluzione di Clermont–Ganneau è affascinante perché aggiunge ai livelli semantici scaturiti dalla polisemia dell’ebraico, e già identificati dalle esegesi talmudiche, un livello semantico ulteriore, individuato grazie all’erudizione storico–archeologica. Il graffito divino, insomma, significherebbe non solo che Dio ha numerato il regno di Baldassàr e lo ha condotto a una fine; che egli è stato pesato e trovato manchevole; e che il suo regno viene diviso e dato ai Persiani e ai Medi. Significa altresì, in modo più nascosto e sottile, non solo che Dio sta progressivamente annientando il regno babilonese, riducendone la misura fino a dimidiarlo, ma anche che, in fondo, il potere è questione di misura, e chi non sa esercitarlo è destinato a perderlo.

4. L’esegesi cristiana

Anche l’esegesi cristiana produce un gran numero d’interpretazioni dell’episodio di Baldassàr, ma con stile radicalmente diverso. I commentatori medievali di Daniele, per esempio, non potendo esplorare il labirinto della semantica ebraica, danno luogo a esegesi perlopiù escatologiche, in cui il graffito divino non è più decodificato come messaggio — con riferimento alla sua struttura semio–linguistica — bensì come evento enunciativo — con riferimento all’intervento divino nel disegno cristologico della storia. Così Ruperto di Deutz, teologo benedettino ed esegeta biblico vissuto a cavallo fra l’undicesimo e il dodicesimo secolo, intitola il nono capitolo del primo libro dei suoi *Commentari al Profeta Daniele* “*De eversione Babylonis quae facta est a Medis et Persis, quomodo per illam significetur futura in die iudicii destructio totius civitatis diaboli*”. Vi si legge (PL 167, 1510):

Igitur cum Balthasar rex grande convivium fecisset, et unusquisque secundum [Col.1510B] suam biberet aetatem, cum biberet ipse, et optimates ejus, uxores et concubinae ejus, cum biberent vinum et laudaverunt deos suos, aureos et argenteos, aereos, ferreos, ligneosque, et lapideos, in eadem hora apparuerunt digiti, quasi manus hominis scribentis contra candelabrum in superficie parietis, scribentis, inquam, peccatum, judiciumque et iram secundum peccata superbiae Babylonis, quia secundum haec erit, qua die Filius hominis revelabitur, et Babylon civitas diaboli, civitas confusionis, sanguine sanctorum ebria meretrix, eadem ejus revelatione indicabitur.

Mentre per gran parte dell'esegesi ebraica il graffito divino, decifrato secondo la sua struttura semio-linguistica immanente, accusa Baldassàr di aver smarrito la misura del proprio potere e di essere quindi stato misurato come manchevole, per gran parte dell'esegesi cristiana questo stesso graffito non significa tanto in quanto enunciato ma in quanto enunciazione, ovverosia come prefigurazione dell'intervento trascendente di Cristo quale giudice e debellatore del diavolo.

5. L'iconografia cristiana medievale

È proprio ispirandosi a questa esegesi che comincia a manifestarsi la prima iconografia cristiana del banchetto di Baldassàr, come ad esempio in un capitello del vestibolo della basilica benedettina di Vézelay (fig. 1): qui il graffito divino scompare, perché ciò che preme è mettere in risalto la mano che lo ha tracciato, una mano che, spuntando da una nube, punta il dito contro Baldassàr stagliandosi sull'arco che lo sovrasta.

Che questa iconografia sia ispirata dal commentario escatologico a Daniele di Ruperto di Deutz è ipotesi suffragata da almeno due elementi. Il primo: il capitello affianco raffigura la caduta di Babilonia come prefigurazione del Giudizio Universale. Il secondo: esiste almeno un esemplare di iconografia del banchetto di Baldassàr precedente il commentario di Ruperto di Deutz, un'iconografia in cui l'episodio biblico è raffigurato in modo assai più vicino a quello dell'esegesi ebraica. Il folio 255v del manoscritto 644 della Pierpont Morgan Library di New York contiene una miniatura a tutta pagina raffigurante il banchetto di Baldassàr (fig. 2).



Figura 1. Capitello del vestibolo della basilica benedettina di Vézelay: il banchetto di Baldassà.



Figura 2. Folio 255v del manoscritto 644 della Pierpont Morgan Library di New York: il banchetto di Baldassà.

Questa miniatura, tratta da un commentario di Geronimo a *Daniele* ed eseguita da Magius, miniatore di stile mozarabico che operò a Tábara, in Spagna, dal 926 al 968, rappresenta un Daniele aureolato che, come dice la didascalia («*Daniel contrascripturam respiciens*») guarda

e al tempo stesso indica una mano che spunta da dietro un candelabro («*candelabrum*»), inscrivendo con un calamo su tre cunei bianchi dell'arco mozarabico le parole «*mane tehcel fares*»; accanto compaiono le didascalie «*articulus muri scribentis*» nonché la decifrazione del messaggio: «*mane numerabit deus regnum tuum et complebit illud; thecel adpensus es in statera et inuentus es minus habens; and fares diuisum est regnum tuum et datum est medis et persis*»; sotto, un Baldassàr incoronato e altri uomini — due dei quali aureolati forse a indicarne l'appartenenza ebraica — sdraiati su un divano a sigma tendono le mani verso un tavolo imbandito mentre un servitore sopraggiunge con due ampolle. Li sovrasta una didascalia che recita «*Baltassar inconuibium cum obtinatis suis mille*».

In questa iconografia, che precede di almeno un secolo l'esegesi di Ruperto di Deutz, la mano che spunta misteriosa da dietro il candelabro non è una mano che condanna puntando l'indice, come nel capitello di Vézelay, ma una mano che, curiosamente impugnando un calamo, condanna scrivendo, o meglio iscrivendo un graffito nero su bianco su un arco del palazzo. Insomma, nonostante la presenza di un solo “Mane” faccia pensare che il miniatore sia ispirato dalla Vulgata più che dall'originale ebraico, siamo ancora lontani dall'interpretazione escatologica di questo episodio biblico che fiorirà invece nei secoli successivi, dimenticando la scrittura divina a vantaggio dello scrittore.

In questa iconografia emerge poi con forza un altro elemento il quale, dopo una lunga apnea medievale, riaffiorerà dopo la riscoperta cristiana del testo ebraico della Bibbia nel diciassettesimo secolo: l'iscrizione del graffito divino coincide con una riappropriazione del palazzo, tanto più significativa se si pensa che il messaggio misterioso è provocato dalla profanazione dei vasi del tempio di Gerusalemme da parte di Baldassàr. Insomma, proprio nel momento in cui il sovrano babilonese trasforma i vasi sacri in coppe profane, il graffito divino dice: “stop! adesso questo palazzo profano diventa il mio tempio sacro!”.

Nell'iconografia basso-medievale del banchetto di Baldassàr questo elemento è meno evidente perché si estingue nella moralizzazione tipologica dell'episodio biblico. Per esempio, nel folio 62 dello *Speculum humanae salvationis* inglese (manoscritto 766 della Pierpont Morgan Library di New York) prodotto tra il 1375 e il 1399, la rappresentazione, sulla destra, di Daniele che decifra il graffito divino per un Baldassàr ormai in ginocchio è affiancata, sulla sinistra, da una raffigurazione

della ben nota parabola delle dieci vergini (Mt 25, 1–3), immensamente popolare nell'iconografia cristiana del basso medioevo (fig. 3).



Figura 3. Folio 62 del manoscritto 766 della Pierpont Morgan Library di New York: il banchetto di Baldassà.

Varie sono le isotopie, su diversi livelli semantici, che legano le due immagini e con esse l'*Antico* e il *Nuovo Testamento*. Fra tutte spiccano quella del buon uso dei recipienti contrapposto al cattivo (come le cinque vergini stolte non seppero utilizzare le lampade, lasciando che si spegnessero, così Baldassà non seppe adoperare i vasi del Tempio di Gerusalemme, riempiendoli di vino) e soprattutto l'isotopia della condanna senz'appello: così come le cinque vergini stolte restarono escluse dalle nozze, così Baldassà e i suoi furono condannati nel giorno del Giudizio.

Più di ogni altro elemento di questa iconografia del banchetto di Baldassà colpisce però che vi compaia, come nel manoscritto mozarabico già menzionato, una mano dotata di calamo, ma che al contempo, come nel capitello di Vézelay, questa mano non apponga graffito alcuno alle pareti del palazzo babilonese. In effetti, l'intento tipologico e moralizzatore dell'immagine ha fatto sì che il muro fosse sostituito da tre cartigli, e che il compito di scrivervi sopra "mene tekem upharsin" sia stato lasciato al lettore/spettatore dello *Speculum Humanae Salvationis*. Insomma, questa immagine — didatticamente — invita chi la osserva e la completa ad assumere il ruolo di giudice divino nel condannare Baldassà con la scrittura delle tre parole, quello di Daniele nel decifrarne tipologicamente il messaggio attraverso il rimando

visivo alla parabola delle dieci vergini, ma anche quello di Baldassà nel fare ammenda delle proprie manchevolezze. Un'esegesi cristiana del banchetto di Baldassà come dinamica dell'esame di coscienza e del pentimento sembra dunque sostituire un'interpretazione ebraica dello stesso episodio come dinamica del giudizio e del castigo. Contemporaneamente, come si è già suggerito, una lettura del graffito divino secondo una semiotica dell'enunciazione prende il posto di una lettura del graffito divino secondo una semiotica dell'enunciato.

6. L'iconografia cristiana della prima modernità

Tuttavia, man mano che ci si riavvicina agli albori della modernità e alla riscoperta, da parte dell'esegesi e quindi dell'iconografia cristiana, della filologia ebraica del testo biblico, le due linee interpretative tendono a convergere nuovamente. Se ne ha una prima traccia nel dipinto a olio apposto dal Tintoretto, probabilmente con l'ausilio di Lambert Sustis, poco dopo il 1548 su un cassone veneziano, attualmente conservato nella *Gemäldegalerie* di Vienna insieme con gli altri cinque pannelli pure di soggetto veterotestamentario. Come si evince dal dettaglio (fig. 4), il dipinto sa immettere nella scena una scarica di tensione che agita e scompone la corte di Baldassà, culminando nel gesto di contrizione del sovrano babilonese.



Figura 4. Tintoretto. Poco dopo il 1568. *Il banchetto di Baldassà*. Olio su legno di pino. Vienna: *Gemäldegalerie*.

Quasi emulando l'iconografia di conviti neotestamentari celebri, quali quello di Cana o dell'Ultima Cena, rovesciandone però la semantica, l'immagine dimostra la sua fedeltà al testo biblico disseminando coppieri tutto intorno al banchetto — come paralizzati alla comparsa del graffito — e soprattutto raffigurando una mano che iscrive su una parete del palazzo il fatidico messaggio. Il fatto che il “Mene” vi sia ripetuto due volte è forse indizio che fonte del Tintoretto non sono semplicemente la Vulgata e la Settanta, ma un testo biblico rivisitato secondo l'erudizione ebraica di ambiente veneziano.

Questo ritorno dell'immaginario cristiano del graffito divino alla sua fonte testuale ebraica si compie un secolo più tardi — di nuovo in un ambiente in cui arte cristiana e filologia ebraica operano a stretto contatto — nell'immagine forse più celebre e suggestiva dell'intera iconografia del banchetto di Baldassà: l'olio su tela dipinto da Rembrandt intorno al 1635, attualmente alla National Gallery di Londra (fig. 5).



Figura 5. Rembrandt. Circa 1635. *Il banchetto di Baldassà*. Olio su tela. Cm 167,6 × 209,2. Londra: National Gallery.

Molti sono gli elementi di quest'immagine che, degni d'ammirazione, meriterebbero altresì un'analisi approfondita: il fasto orienteggiante dei paramenti del sovrano e il lusso fiammingo delle vesti della sua accolita; lo sbigottimento dei volti e degli sguardi; il carattere

ossimorico dei gesti, come quelli di un sovrano ancora diviso fra una destra che affonda nel desco e una sinistra che reagisce allo spavento; la straordinaria efficacia di un fermo immagine in cui i vasi del tempio di Gerusalemme, quello in mano all'ancella vestita di rosso e quello alla destra di Baldassà, rovesciano il proprio contenuto sacrilego nel momento stesso in cui avviene il prodigio.

Tuttavia, è proprio il graffito divino a meritare un'esamina particolare. Si ritorna, come è evidente, alla scrittura ebraica del messaggio ma ci si riavvicina al contempo a un elemento che, ignorando l'originale del testo biblico, sia l'esegesi che l'iconografia cristiana medievali avevano trascurato, interpretando l'episodio del banchetto di Baldassà in chiave esclusivamente tipologica e moralizzatrice. L'elemento negletto è il seguente: Baldassà non è sgomento solo di fronte all'enunciazione del graffito divino, ma anche al suo enunciato. Ne è sgomento perché è persuaso che questo graffito abbia un senso, dal momento che gli si prospetta con segni a lui familiari, ma non riesce a decifrarlo. È nella sua ignoranza semiotica che si manifesta l'incapacità di Baldassà di detenere e gestire il potere: egli è cieco di fronte al giudizio di Dio. Simmetricamente, il ruolo di Daniele nell'episodio ha un senso solo se lo si considera come l'opposto narrativo di Baldassà: il primo, al contrario del secondo, sa leggere la scrittura divina, sa interpretare il giudizio che essa esprime, e dunque merita il potere, di cui in effetti sarà investito alla fine dell'episodio.

La finezza del dipinto di Rembrandt consiste nel ridare spessore filologico all'esegesi nell'immagine e con l'immagine: il graffito divino, infatti, non vi è raffigurato nella sua forma decrittata, ovverosia *dopo* l'intervento di Daniele, bensì nella sua forma crittata, ovverosia *prima* dell'interpretazione. Rembrandt dipinge l'angoscia del potente divenuto improvvisamente conscio della sua cecità. Il "Mene mene tekel upharsin" è infatti raffigurato secondo il codice gematrico di Rav Samuel, vale a dire attraverso la sostituzione della direzionalità orizzontale con quella verticale.

Se ne deve forse dedurre che Rembrandt conoscesse la gematria e il Talmud? Si dà il caso che egli fosse vicino di casa e sodale, nella Breestraat di Amsterdam, di Menasseh ben Israel, un rabbino portoghese, immensamente erudito e fondatore della prima casa editrice ebraica di Amsterdam. I filosofi lo ricorderanno probabilmente per

essere stato il maestro di Spinoza. Rembrandt gli dedicò persino un ritratto ad acquaforte. Ebbene, nel 1639 Menasseh ben Israel diede alle stampe un'opera intitolata *Tseror Hahayim, De termino vitae*. A pag. 160 vi si trova un passo che commenta l'episodio biblico del banchetto di Baldassàr e che riproduce il graffito divino ricostruendolo secondo il codice gematrico di Rav Samuel (fig. 6). Il graffito divino dipinto da Rembrandt è esattamente lo stesso, segno di quanto il pittore cristiano avesse appreso dalla filologia dell'amico ebreo.

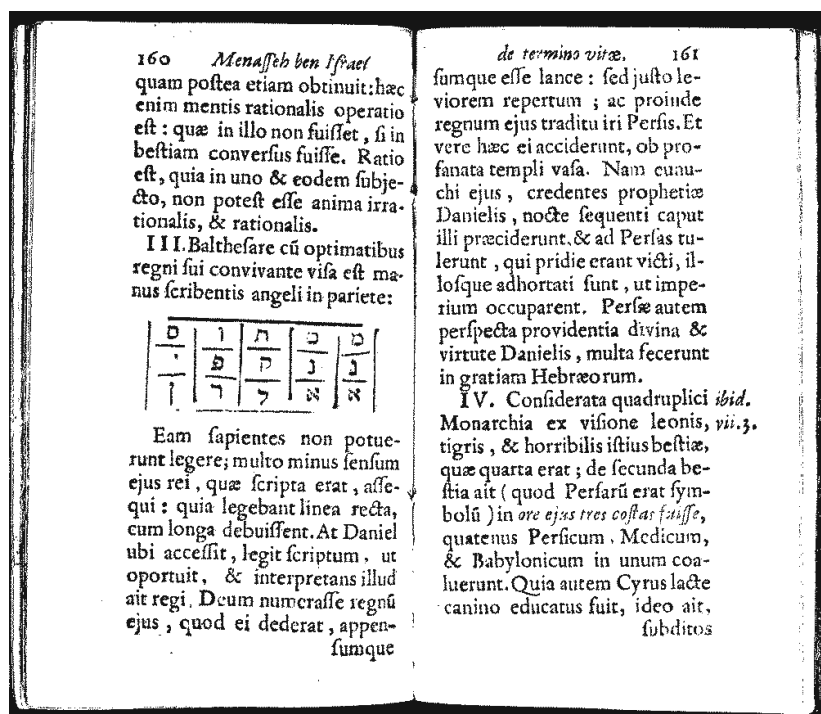


Figura 6. Menasseh ben Israel (1639) *Tseror Hahayim, De termino vitae*. Typis & sumptibus authoris, Amsterdam.

7. Operazioni intertestuali

Nei secoli successivi, l'iconografia del banchetto di Baldassàr diviene sottotesto visivo di una serie corposa di operazioni intertestuali che mettono in scena l'abuso di potere, la sua cecità, e la sua condanna da

parte di un misterioso e raccapricciante graffito divino. Per esempio, è datata 24 agosto del 1803 un'acquaforte e acquatinta dipinta a mano del caricaturista britannico James Gillray, intitolata *The Hand-Writing upon the Wall* (fig. 7).



Figura 7. James Gillray. 1803. *The Hand-Writing upon the Wall*. Acquaforte e acquatinta dipinta a mano.

Vi si raffigura Napoleone che, circondato da un'obesa Joséphine, ufficiali francesi dai tratti scimmieschi, soldati con le sciabole insanguinate, e varie donnine a seno nudo, circondano una tavola imbandita con piatti speciali: "Bank of England", "St. James", "Tower of London", and "Roast Beef of Old England". Napoleone allarga le braccia sgo-mento e le coppe di vino si rovesciano mentre la mano destra di Dio scrive sulla parete "Mene mene tekel upharsin" e la sinistra soppesa la corona britannica, trovandola più pesante del cappello giacobino.

Poco meno di un secolo più tardi, il 29 ottobre 1884, il senatore James G. Blaine, candidato del Partito Repubblicano alle presidenziali di quell'anno, partecipò a un fastoso banchetto in suo onore da *Delmonico's*, il celebre ristorante di New York. Il giorno dopo, il quotidiano filo-democratico "The New York World" pubblicava in prima pagina

una vignetta intitolata *The Royal Feast of Belshazzar Blaine and the Money Kings* (fig. 8).

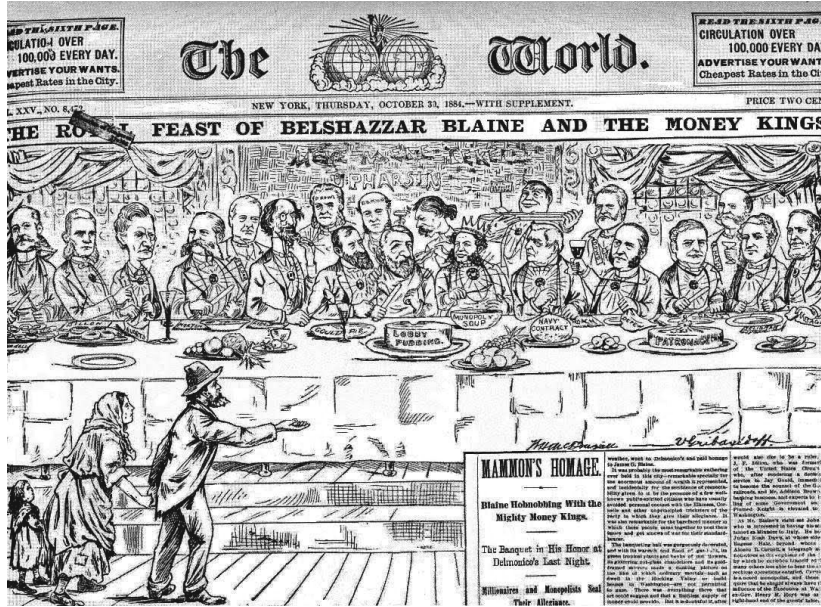


Figura 8. The New York World. 1884. *The Royal Feast of Belshazzar Blaine and the Money Kings*. Disegno riprodotto a stampa.

Blaine vi è rappresentato a centro tavola, tovagliolo nel colletto e posate in mano, mentre, attorniato dai maggiori magnati newyorchesi dell'epoca, sta per avventarsi su portate quali "Lobby pudding", "Navy contract", "Monopoly soup", ecc. Di fronte ai convitati, una famiglia americana chiede l'elemosina. Alle spalle dei convitati, una mano misteriosa scrive sulla parete del ristorante: "Mene mene tekel upharsin". La vignetta fu l'ultima goccia di una campagna mediatica molto aggressiva del partito democratico, tesa a dipingere Blaine come un candidato attento unicamente agli interessi dei più abbienti. Blaine perse le elezioni presidenziali a vantaggio di Grover Cleveland proprio per un pugno di voti nello Stato di New York.

Il 6 settembre del 2005 George Bush ritornava in Louisiana al fine di rinvigorire gli sforzi della sua amministrazione per soccorrere le vittime dell'uragano Katrina e cercare di risollevare la sua immagine presidenziale. Nello stesso giorno, il quotidiano britannico progressi-

sta “The Guardian” pubblicava un’immagine creata dal suo vignettista di punta, Steve Bell, intitolata *Bushazzar’s Feast* (fig. 9).



Figura 9. Steve Bell. 2005. *Bushazzar’s Feast*. Acquarello riprodotto a stampa.

Non vi è dubbio che l’artista abbia osservato attentamente il *Banchetto di Baldassar* di Rembrandt nella National Gallery di Londra, dal momento che la vignetta ne ricalca la costruzione scenica quasi fedelmente. Circondato da un Donald Rumsfeld mortifero, da un’arcigna Condoleeza Rice, e da un Dick Cheney corpulento e sbigottito, un George Bush scimmiesco — che con le zampe posteriori strimpella una chitarrina — tende la mano destra verso un erogatore di benzina poggiato su un casco di banane, la mano sinistra spaventata verso il graffito divino. Qui lettere simil-ebraiche ricordano plasticamente il “Mene mene tekel upharsin” ma in realtà compongono il messaggio “my pet goat”, “la mia capretta”. Forse è opportuno ricordare che *My Pet Goat* è una storia per bambini contenuta in un abbecedario intitolato *Reading Mastery II: Storybook 1* di Siegfried Engelmann e Elaine C. Bruner. Questa storia divenne celebre nel 2001, quando si venne a sapere che il Presidente George Bush, in visita presso una

scuola elementare della Florida l'11 settembre 2001, continuò a leggerla a una scolaresca per sette minuti anche dopo essere stato informato degli attacchi terroristici. Un asterisco all'interno del graffito poi ne svela l'arcano, riportando la versione King James di *Daniele* 5, 27 e sostituendo così all'esegeta biblico il vignettista britannico.

8. Conclusioni

La serie testuale fin qui costruita e analizzata potrebbe arricchirsi moltissimo. Per amore di sintesi si è scelto di menzionare solo alcune delle esegesi ebraiche, delle interpretazioni cristiane, delle trasposizioni iconografiche, e delle citazioni intertestuali che compongono il ricco universo testuale del banchetto di Baldassà. Non vi è stato modo di soffermarsi, per esempio, sulle molte creazioni letterarie che, da Jonathan Swift a John Cheever, passando per Robert Louis Stevenson ed Emily Dickinson, utilizzano questo episodio biblico come sottotesto. Né vi è stato modo di attardarsi sulle trasposizioni musicali del banchetto di Baldassà, pure numerose, dal celebre oratorio di Händel fino alla ballata di Johnny Cash.

Ciò che premeva sottolineare, tuttavia, è che questa serie testuale, opportunamente indagata, rivela alcuni tratti essenziali della forma espressiva del graffito specie nella sua valenza di comunicazione politica. Il primo tratto è sicuramente l'anonimato dell'istanza dell'enunciazione, un anonimato che, conferendo al graffito un'aura di mistero, spinge il suo destinatario a ricercarne con sgomento la fonte, e a trovarla sia nella *vox dei*, qualora ci si trovi nell'ambito di una cultura religiosa, sia nella *vox populi*, qualora ci si trovi invece nell'ambito di una cultura secolare. In entrambi i casi, il messaggio indirizzato al potente s'iscrive sul muro come per incanto, senza che tale scrittura possa essere imputata a un agente in carne ed ossa (Leone 2009). È questa indeterminatezza dell'agente che spaventa il potere.

Il secondo tratto è certamente l'effetto dell'iscrizione anonima sul supporto che la riceve e sulle sue connotazioni simboliche. Nel condannare il potere attraverso una scrittura o una riscrittura dei luoghi in cui esso si esercita fino all'abuso, il graffito ne compie un esproprio simbolico. È anche questa invasione dei luoghi che spaventa il potere.

Il terzo tratto è senza dubbio il carattere criptico del graffito, un carattere che non coincide con l'incomprensibilità, ma con la capacità di far intravedere il senso senza lasciarlo cogliere fino in fondo. Il potente sa che il graffito si rivolge a lui con tono minaccioso, ma non riesce a capire che cosa gli dice. È soprattutto questa improvvisa coscienza della propria cecità che spaventa il potere, che lo rende impotente.

Infine, il quarto e ultimo tratto è senz'altro la necessità di un semiotico. L'anonimato del graffito, la sua invasività, il suo carattere criptico non avrebbero effetto senza un Daniele che, situandosi al di fuori del potere, e rifiutandone le ricompense, ne predica la fine imminente, accelerandola.

La fortuna esegetica, iconografica, e intertestuale del banchetto di Baldassar non finisce certo qui. A seconda dei propri gusti e disgusti, ognuno potrà attualizzare la figura del sovrano prepotente, quella dei suoi cortigiani, quella del palazzo babilonese, quella dei vasi profanati, quella dell'esegeta dal cuore puro, e soprattutto il contenuto del misterioso graffito divino.

Bibliografia

CLERMONT-GANNEAU C.S. (1886), *Mane Thecel Phares et le festin de Balthasar*, «Journal asiatique», 8, 1, pp. 36–52.

GANDZ S. (1932–3), *Hebrew numerals*, «Proceedings of the American Academy for Jewish Research», 4, pp. 53–112.

KRAELING E.G. (1944), *The Handwriting on the Wall*, «Journal of Biblical Literature», 63, 1, pp. 11–18.

LEONE M. (2009), *Agency, Communication, and Revelation*, in LEONE M., *Attanti, attori, agenti: Il senso dell'azione e l'azione del senso; dalle teorie ai territori — Actants, Actors, Agents: The Meaning of Action and the Action of Meaning; from Theories to Territories*, numero monografico di «Lexia. Nuova serie», 3–4, December 2009, pp. 77–94.

——— (2010), *Le Repentir: Une énonciation fragmentaire*, «Nouveaux Actes Sémiotiques»; disponibile in <http://revues.unilim.fr/nas/>, ultimo accesso 24 gennaio 2011.

PRINCE J.D. (1893), *Mene mene tekel upharsin: An Historical Study of the Fifth Chapter of Daniel*. Tesi di Dottorato sostenuta presso la Johns Hopkins University.

ZIMMERMANN F. (1965), *The Writing on the Wall: Dan. 5.25 f.*, «The Jewish Quarterly Review. New series», 3, pp. 201–7.

ZUCKERMANN B. (1862), *Über Talmudische Gewichte und Münzen*, Schletter'sche Buchhdlg, Breslau.

PARTE III

SCRIVERE LA CITTÀ
IMMAGINARIO URBANO E STREET ART
PROSPETTIVE INTERNAZIONALI

Graffiti da viaggio

Archeologia del contemporaneo
I graffiti malinconici di Nadia Kaabi Linke

MARTINA CORGNATI

ABSTRACT: *Journey graffiti. Archaeology of the contemporary. The melancholic graffiti of Nadia Kaabi Linke.*

This paper proposes a critical reflection on the artistic practice of Nadia Kaabi Linke. Her works are a form of “meta-graffiti”, where the attention is focused on the “urban sign”, which is investigated in its anthropological, sociological and aesthetic values. This conceptual and performative practice reveals a systematic “détournement” of objects and writing. Urban graffiti are object of “frottage” and copied with a delicate procedure, which Didi Huberman would define “par contact”.

KEYWORDS: Nadia Kaabi Linke; graffiti; meta-graffiti; détournement; writing; conceptual art; performative practice; frottage; Archaeology of the contemporary.

Qualunque archeologo sa molto bene che, quando si conduce uno scavo, è di importanza vitale sapere quando fermarsi per separare e riportare alla luce lo strato giusto. Qualcosa del genere caratterizza anche la cultura del restauratore di quadri e di edifici antichi, che deve decidere quale strato delle superfetazioni che quasi inevitabilmente si trovano collocate sull’opera d’arte — o dovrei dire costituiscono l’opera d’arte — considerare autentico e quale posticcio. Ogni decisione e ogni visione ad essa sottesa individuano un livello, una delle tante pelli delle cose, e valorizzano quella a discapito delle altre. Nadia Kaabi Linke è un’artista che ha deciso di fermarsi al livello della superficie, fra i più fragili ed esteriori, e di concentrare su quello la propria operazione “archeologica” sui generis. Il suo non è graffitismo ma invece piuttosto meta-graffitismo: i graffiti sono il punto di partenza del suo complesso intervento, sostanziato da una speciale riflessione

antropologica e sociologica come di sensibilità estetica e di pratica concettuale o addirittura “performativa”; ed è anche, forse soprattutto, una sistematica azione di spaesamento, di *detournement* di oggetti e soprattutto di scrittura, che viene spinta a confrontarsi con “letture” decontestualizzate, differenti.

L’artista lavora sulla città, anzi sulla sua pelle. Un “luogo” specialmente produttivo dato che, come il Novecento ha ampiamente dimostrato, una delle pratiche più innovative, sperimentali, produttive e aperte che in parte coincidono con il modernismo e in parte invece lo superano in direzioni diverse e più problematiche, in arte consiste nell’attenzione alla superficie.

Un fenomeno dalla morfologia altamente variabile e risolta in forme straordinariamente diverse fra loro, tanto quanto possono essere i bronzi specchianti di Brancusi e le Marilyn serigrafate di Warhol; ma che tuttavia condividono una fondamentale pre-condizione conoscitiva e operativa: l’idea, appunto, che sotto non ci sia niente o che, se anche ci fosse qualcosa, non valga la pena di occuparsene.

Questo profondo e quasi inevitabile *hic et nunc* della superficie, questo conferimento di uno speciale valore relazionale e significativo all’epidermide a discapito di quella che una volta si riteneva essere l’essenza interna delle cose, ben chiusa, protetta e invisibile come il tuorlo nel suo guscio, caratterizza appunto anche il lavoro di Nadia Kaabi Linke, nata in Tunisia e più che mai partecipe e coinvolta nella complicata condizione nomadica che caratterizza i nostri anni e che emerge con particolare intensità nelle sfere della cultura e dell’arte.

Figlia di madre russa e padre tunisino, cresciuta in paesi diversi come l’Ucraina, la Tunisia, la Francia e la Germania (attualmente vive a Berlino), Nadia Kaabi Linke è portatrice di un’identità complessa, migrante. Le forme del mondo si sono dispiegate dinnanzi ai suoi occhi nei termini di un’orizzontalità vertiginosa, in cui è difficile se non impossibile rintracciare un senso, un ordine di apparizione e di importanza, insomma un punto di vista unitario e coerente, cioè capace di organizzare tutta quella dispersa e disomogenea varietà di fenomeni e di apparenze che costituiscono e hanno costituito il suo mondo e la sua esperienza. Il punto di vista che l’artista ha prediletto è quello della marginalità, del sud, se si vuole, rivolto al nord e talvolta, in termini meno precisi, del debole rispetto al forte, del migrante rispetto allo stanziale, della clandestinità rispetto alla regolarità.

Con questo corredo sulle spalle, corredo che è volontà di orientamento e di sguardo, Nadia Kaabi Linke si è disposta una decina di anni fa a incontrare il mondo *da artista*: e ha incontrato, innanzitutto, le superfici del mondo, epidermidi sporche, percorse, solcate e cariche di tracce abbandonate.

Per questo il suo lavoro non è fuori luogo in questo convegno dedicato alla graffiti art e all'arte pubblica. La sua, formalmente, non lo è: tuttavia il suo lavoro nasce da un'attenzione al "segno" urbano indagato nelle sue e per le sue valenze antropologiche, sociologiche e, naturalmente, anche estetiche. Nadia Kaabi Linke come Mimmo Rotella tanti anni fa parte da una serie di ready-mades anonimi, vorrei dire, buttati nel mondo e nella città, anzi *nelle* città, che vengono "prelevati" con un delicato procedimento di calco, di copia, che Didi Huberman definirebbe "per contatto". Ma mentre Rotella, artista moderno, rappresentante delle neo-avanguardie, trasforma il prelievo in un gesto forte, lo battezza (decollage), ne fa il prodromo alla costruzione di un nuovo stile e di una nuova idea di bellezza, urbana, disordinata, disobbediente e contemporanea ma credibile, apprezzabile, condivisibile, Nadia Kaabi Linke si pone in una posizione di debolezza rispetto al suo oggetto che, va precisato, non è la cartellonistica pubblicitaria e variopinta di sapore Pop ma la traccia anonima, perduta, sommersa, ciò che sta fra le pieghe della città, ciò che offende ed è offeso — dal tempo. Il suo non è un gesto risoluto e forte, Rosalind Krauss direbbe "fallico", ma piuttosto un gesto di accudimento di alcune piccole cose che sono stati lacerti di vita e di intenzioni e che se ne stanno così, poco a poco abrasi dal tempo. Il suo non è dunque un prelievo ma piuttosto una raccolta, un'archeologia del contemporaneo, di quella barbarie che, come diceva Benjamin, è anche un atto di civiltà. E i suoi non sono semplici graffiti ma piuttosto "graffiti malinconici" se intendiamo la "malinconia come 'stato dell'essere', condizione interiore che produce un bilico, una sospensione. Il malinconico cammina su una zona fragilissima, senza contorni, lontana dai perimetri definiti delle cose. In quel luogo gli eventi, i colori, i rumori e i suoni del mondo appaiono scarnificati, sottoposti a un processo di sottrazione perenne. È da quella sottrazione che nasce la profondità", sostiene la psicanalista Francesca Pacini. Nadia Kaabi Linke effettivamente colloca il graffito in una condizione sospesa, fragile; lo sottrae a se stesso, lo estrania. Il grande interesse del suo lavoro, in questo momento secondo me, sta

nel suo non essere un atto positivo, semplice e diretto — un'aggiunta al mondo, per parafrasare Gillo Dorfles — ma un atto indiretto, un meta-graffito, una ridislocazione problematica che comporta anche una ridiscussione del senso.

Il suo lavoro si è concentrato dapprincipio e per la maggior parte in una collezione di frammenti di intonaco, muri, pareti slabbrate e depositarie di messaggi illeggibili o parziali o spezzati. Non c'è possibile integrità in questo trascorrere, ma solo residui, precipitati, sopravvivenze più resistenti di altre.

Le opere si presentano quindi effettivamente come “quadri” come pezzi disgregati di un continuum che fu, forse, altrove. Superfici dall'aspetto astratto che, con Greenberg, si potrebbe anche decidere di trovare gradevoli dal punto di vista estetico. Però conta moltissimo il processo, che consiste nel senso primo e basilare di questa topografia spontanea, di questa ricerca condotta pazientemente su città tanto diverse come Tunisi e Berlino. Conta perché l'artista non si comporta come una autonoma “produttrice” di forme, come abbiamo detto, ma piuttosto come ricercatrice di *ready made*s linguistici e, per così dire, materiali — ciò che il tempo fa accadere al muro, alla superficie.

Al tempo stesso conta moltissimo l'estetica e la varietà dei risultati formali. Non a caso, quando qualcosa attrae la sua attenzione, Nadia Kaabi Linke interpone immediatamente fra sé e l'oggetto del suo interesse un foglio, un calco, e “raccolge” dolcemente la superficie che ha scelto col *frottage*.

Quindi procediamo da: sguardo, incontro, scelta, messa a fuoco, “taglio” (è il *cutting* di Deleuze–Guattari che interrompe i flussi e fissa, definisce il limite, il contorno, quindi il dato concreto dall'indistinto di una processualità ininterrotta) e prelievo — discorso indiretto in cui l'interpretazione, la personalità artistica, l'arbitrio creativo restano indietro a favore, duchampianamente, dell'intenzione, del contatto, della relazione con l'artista.

Frottage, si diceva: vecchio quanto il mondo ma amato e teorizzato dai surrealisti, che lo consideravano un complice perfetto dell'automatismo psichico, esso sta alla pittura come il calco sta alla scultura, specie di filtro dalla consistenza impersonale, o generica, che consente di conferire alla materia in sé, o sostrato o *ready-made*, una certa autonomia propria del fenomeno estetico. Ed è quello che vuole l'artista: mettersi in gioco, investire la sua mano, il suo sguardo ma senza

sopraffare l'esistente; scegliere ma non fare, ricalcando in questo le orme di Duchamp.

Se adesso veniamo ai lavori troviamo che la prima, grande installazione intitolata *Give a name to your boat* del 2008 aveva un andamento quasi dimostrativo. Spiega l'artista:

It consists of prints that are made of wax and ink on paper and that are taken from the walls of Tunis and Berlin, the two cities where I live. The collected imprints act as "samples-paintings" formed by the scratches and engravings left by pedestrians in the form of signs, writings, drawings, ecc. All these forms of expression blend with the graffiti and other forms of Street Art present on the surface of facades. This work sets out to be historical in the sense of a contemporary archaeology. By gathering images that are stripped from the paste of the ephemeral, the protagonists of this work become as much artists as the time, the passers-by and strollers. The little paper boat has become an archetype due to generations of children who have tinkered little ship forms with paper. The small paper boats, which the visitors are invited to construct and to give a name to, display images of a walls on there exteriors. While moving around the two walls (imprints from Tunis and Berlin), the viewer is asked to leave his boat and catch another one and continue his "trip". Besides, the construction of the boat is quiet complicated. In order to succeed, the visitor must follow carefully all the steps indicated on the paper he is going to fold. It is with a playful form that this artwork evokes the complexity of bureaucratic institutions and the rigid schemata that one must undergo to get the right "papers" and the right to cross borders. However, the small paper boat, this children game, as light and fragile as it may appear, recalls, nevertheless, the sad events concerning drown emigrants from Africa willing to reach the other coast. In this installation, the notion of limit is inseparable from the ideas of opening, passage, displacement and free circulation. It reminds discretely and subtly two different versions of the idea of crossing over, this very old tradition of human kind.

Di enorme fascino *Understanding overview* (fig. 1), una collezione di frammenti prelevati in realtà diverse che, letteralmente, fanno mondo sulla testa degli osservatori, ricostruendo la mappa degli Emirati Arabi Uniti sulla testa degli osservatori a 210 cm di altezza. La dimensione dell'installazione sospesa a fili di seta neri, 16 metri di lunghezza, impediva di formarsi una visione d'insieme da vicino: l'osservatore doveva scegliere fra diversi punti di vista tutti parziali e tutti incompleti, che tematizzavano la realtà dell'immigrazione verso gli Emirati, la sua natura composita, complessa e quasi indecifrabile, e al tempo stesso ricostruivano la situazione definita da Rosalind Krauss "sintassi



Figura 1. Nadia Kaabi Linke, *Understanding overview*, installazione, 2009.

disgiuntiva” che caratterizza opere d’arte come *Il Carro solare* di Anthony Caro, i totem di David Smith o *Double Negative* del land artist Robert Smithson. Opere di cui è impossibile formarsi l’idea giusta perché ogni visione contraddice quella precedente e offre qualcosa di nuovo e di valido. I luoghi della raccolta di frammenti sono stati: Tunisi, Berlino, Bizerte, Parigi, Colonia, Kiev, Venezia, Marsiglia e Napoli. Dice l’artista:

I collected the fragile slices of paint fallen off walls throughout residencies and journeys I made in the last three years. They are hardly to consider as fragments of ruins, but rather they testify in the permanently “evolving” state of a city, its typical kind of gestation and hustle that match together the decompositions and reconstructions of urban spaces at the same time. . . . Above the map three spotlights project light and, hence, create a shadow on walls and floor. Thus the visitors can hardly get an “overview” of the mapping. Certainly, they are free to get an impression out of an ample distance to the swarm object but what they get is a deformed image in which the swarm of paint slices is inseparably linked to a shimmering

shadow. On the other hand they can turn around and place themselves “under” the installation to examine particular details of the different pieces of paint but even then it is not possible to match them together into an objective image of the whole cluster of fragments, its body and space.

Don't drop it (fig. 2 e fig. 3) presentata alla Biennale di Alessandria presenta frasi e significazioni complesse, connotate persino da superstizioni ed elementi religiosi; sconsigli e scaramanzie rivolte contro chi, per esempio, minaccia di occupare prepotentemente lo spazio pubblico con la propria spazzatura o ingombri vari. Parole, dunque, esibite in difesa del vuoto, argini sollevati contro l'eccesso che incombe.



Figura 2. Nadia Kaabi Linke, *Don't drop it*, Biennale di Alessandria 2009.



Figura 3. Nadia Kaabi Linke, *Don't drop it*, Biennale di Alessandria 2009.

Poi c'è il bellissimo lavoro *Rue el Azafine* (fig. 4), incominciato a Tunisi. Fondamentale qui il commento dei passanti che trovano oltraggiosa la presenza di una donna a raccogliere il senso. La strada, la

traccia, è territorio esclusivamente maschile. What is she doing? Is she cleaning the wall? She seems like a tourist. No, she is an architecture student. Go, go talk to her. My sister, what are you drawing? I want to reveal on paper what is scratched on the wall. Did you see what she is doing? There is a swearword on the wall and she is making a copy of it. You see, nowadays, the sluts have become artists.



Figura 4. Nadia Kaabi Linke, *Rue el Azafine*, Tunisi 2010

Il progetto esplorativo, conoscitivo delle forme e dei significati di cui la città, ogni singolare e specifica città è portatrice, passa esattamente dalla raccolta di frammenti superficiali: scongiuri, maledizioni e pezzetti di tradizioni popolari si combinano, a Tunisi, con il proposito di dissuadere i maleducati passanti dal buttare i loro resti davanti alla porta di casa (resto contro resto, dunque, sopravvivenza contro degrado, passato contro post-moderno, incontri forse disarmonici ma efficaci e necessari).

A Berlino invece, dove la notoria disciplina tedesca rende superflua la necessità di auto-comunicazione, o auto-difesa, la superficie riprende altro: *Berlin à fleur de peau* riprende i segni, tracce, volute, decorazioni e direzioni dello spazio bidimensionale. Il “testo”, l’antropologia che affiora è completamente diversa. Nadia Kaabi Linke dichiara di non voler fare critica sociale o politica esplicita, ma di limitarsi a osservare e raccogliere. Forse questi sono ormai falsi problemi, dato che moltissimi non sono più veramente ancorati a qualcosa di stabile e riconoscibile e sono portatori, al tempo stesso, di più di una cosa. Forse è dalla percezione e dalla considerazione della distanza

che bisogna partire per porsi in uno stato d'animo propizio all'osservazione e all'ascolto della *parole*, del destino e del vissuto individuale, in fondo l'unico reale. La scrittura sensibile di Nadia Kaabi Linke insegue figure estranee e familiari lungo i tracciati sinuosi e instabili dei loro percorsi quotidiani, sospesi sull'onda intrecciata del loro tappeto volante, e sull'arte duramente acquisita di arrangiarsi giorno per giorno. Anzi minuto per minuto.

Compassione vuol dire etimologicamente "sentire con forza insieme" ed è questo sentire che anima e ricompatta il suo inseguimento mentale e poetico. Più tardi, può darsi che arrivi anche l'opera ma anch'essa fragile, disarticolata e sfuggente, o, in altre parole, effimera. Anche in questo molto contemporanea.

«Kings, heroes and the street»

Tag, anonimato e (auto)biografie

FEDERICA MARTINI

ABSTRACT: *Kings, heroes and the street. Tag, anonymity and (auto) biographies.*

The article proposes an historical artistic critical reflection on the concept of artwork, author and artistic practices in the Street Art beginning from the tag Samo© of Jean-Michel Basquiat. In this perspective the tag Samo© is analyzed as example of poetic of the "administrative aesthetics" and it has an ambiguous position among "signature", "art work" and graffiti as art work. In this perspective the history of Basquiat is a good example of the development of relationship among anonymity, "identity", authoriality and market of the art work in the 20th century.

KEYWORDS: artistic critical reflection; graffiti; writing; autobiographies; tag; Basquiat; Street Art; Samo©; signature; art work; anonymity; administrative aesthetics; identity; authoriality.

Nel 1979 la scritta «Samo© is dead», «Samo© è morto», apparve sui muri del Lower East Side segnando la fine, almeno ufficiale, di uno dei tag più diffusi nell'area a sud di Manhattan fra il 1978 e il 1980. L'annuncio fu presto contraddetto dalla realtà dei fatti. La stampa quotidiana aveva cercato lungamente di smascherare l'autore dell'intervento, contribuendo a espandere la mitologia di Samo© al di fuori della comunità dei graffitari. Alla ricerca dell'autore, già nel settembre 1978 il «SoHO Weekly News» aveva pubblicato la foto di un tag di Samo©, chiedendogli di mettersi in contatto con la redazione. Quando si seppe che dietro l'etichetta Samo© si nascondevano Al Diaz e Shannon Dawson, giovani graffiti artist del quartiere e soprattutto, Jean-Michel Basquiat, figura emergente nel mercato d'arte contemporanea della New York anni Ottanta, alcuni ragazzini staccarono porte

e altri supporti urbani taggati da Samo© e provarono a rivenderli alle gallerie, come *ready-made* (O'Brien 2011)¹.

La vicenda di Samo©, trattata nella storia dell'arte e nei resoconti sulla biografia di Basquiat come un'esperienza di graffiti, era in origine un'esperienza letteraria. Nato come il personaggio di un racconto di Basquiat illustrato da Diaz per Basement Blue Press, giornale del liceo frequentato da entrambi, Samo© era acronimo di "Same old shit". Era accompagnato dal simbolo del copyright e, oltre che a un graffito, corrispondeva al marchio di fabbrica di una pratica artistica collettiva, che si diffuse tanto sui muri urbani quanto negli spazi privati degli appartamenti di Basquiat, Dawson e Diaz. Ricorrendo allo stesso vocabolario formale dei testi pubblicitari e delle scritte commerciali presenti nella realtà urbana, i testi di Samo© costruivano il ritratto narrativo di un prodotto fittizio e post-punk creato da un autore anche lui fittizio. «SAMO© come espressione di amore spirituale», «SAMO© è la religione che non ti fa sentire in colpa», o ancora «SAMO© come la fine del punk su vinile». I testi riprendevano e mescolavano il tono dei proclami di un predicatore di strada, la filosofia No Wave e il ritmo sincopato della poesia beat. La loro struttura a episodi trovava un'unità narrativa nel contesto dell'intervento, la strada, così come nelle dimensioni extra-large² determinate dal supporto, il muro, e dal pubblico di riferimento, la bohème in attesa di «salvezza farmacologica» del Lower East Side³.

Il legame con la strada e la fortuna leggendaria avvicinavano la dimensione concettuale della *tag* Samo© al graffito. Ma per il resto, il marchio di copyright lo rivela, si trattava in buona parte di un'operazione di marketing. I graffitari di New York lavoravano in quegli anni soprattutto sui treni. Samo lavorava sui muri, e non dei muri a caso, ma quelli intorno alla galleria Leo Castelli di New York che esponeva allora il grande mito di Basquiat, Andy Warhol⁴. L'obiettivo era farsi notare. Samo© era un personaggio e una firma.

1. O'BRIEN G., *Basquiat et la scène new-yorkaise 1978-1982*, in *Basquiat*, catalogo della mostra, Fondazione Beyeler, Basel e Musée d'art moderne de la Ville de Paris 2010-II.

2. «Il mio medium è l'extra-large», dichiara Basquiat nel film *Downnotwn 81* (1981). Si veda nota 13.

3. Cfr. FLYNT H. A., *Viewing Samo*, versione digitale non pubblicata, 1993-99.

4. O'BRIEN G., *Basquiat et la scène new-yorkaise 1978-1982*, cit.

1. Fecit hoc

Già prima del Rinascimento, prima ancora che la firma del quadro diventasse pratica diffusa, l'iscrizione «fecit hoc» veniva apposta su alcune pitture per attestare la fabbricazione dell'opera e promuoverne l'autore⁵. Progressivamente, fra il XV e il XVI secolo, la firma inizia a significare la presenza dell'artista nell'opera, sino a diventare lo strumento principale per stabilirne l'originalità e l'unicità a fronte di possibili copie e falsi. Michel Butor cita come momento esemplare di questa dinamica uno dei numerosi autoritratti di Albrecht Dürer, inserito nell'Adorazione della Santa Trinità (1511, Kunsthistorisches Museum, Vienna) accanto al testo «Albertus Dürer Noricus faciebat», a sua volta firmato dal noto monogramma dato dall'iniziale del cognome, una D, al cui interno inseriva la A del nome⁶.

L'appropriazione di pratiche legali, autentiche, contratti e firme diventò pratica estetica nell'ambito dell'arte concettuale degli anni Sessanta⁷. Ne è un esempio la riflessione sulla feticizzazione della firma nel lavoro dell'artista concettuale belga Marcel Broodthaers. Incontrato Piero Manzoni al principio degli anni Sessanta, lavorarono a un insieme di testi incrociati, dove ciascuno firmava lo scritto dell'altro: «Con la presente certifico che ho firmato Marcel Broodthaers di mio pugno e che questa deve, ad ogni buon fine, essere considerata come un'opera d'arte autentica» (Manzoni).

La *tag* Samo© e la sua ambigua posizione fra firma, graffito come opera d'arte, opera d'arte tout court e narrativa segue la linea di questa poetica dell'«estetica amministrativa» e del quotidiano⁸. In questo ambito, sulla scia della delega della fattura dell'opera di eredità duchampiana, la firma si trasforma in riflessione critica, estetica, motivo o puro testo, più ancora che in segno di autenticità. La firma «R. Mutt» sull'orinatoio di Marcel Duchamp (1917) crea una narrazione

5. Cfr. LECLERC G., *Le Sceau de l'oeuvre*, Editions du Seuil, Paris 1998; e «Ce que signer veut dire», numero speciale di «Sociétés & Représentations», n. 25, 2008.

6. Cfr. BUTOR M., *Les Mots dans la peinture* (1969), Skira-Flammarion, Paris 1994.

7. Cfr. McCLEAN D., *The Artist's Contract: From the Contract of Aesthetics to the Aesthetics of the Contract*, in «Mousse Magazine», n. 25, settembre 2010; cfr. <http://www.moussemagazine.it/articolo.mm?id=607>.

8. Cfr. BUCHLOH B., *Conceptual Art 1962–69. From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, in «October», vol. 55, inverno 1990, pp. 105–143.

tanto quanto nella paradossale identificazione di Gertrude Stein come autore del suo *Autobiografia* di Alice B. Toklas (1933)⁹. Nella proiezione dell'autorialità dall'artista su un altro individuo esistente si trova già, in nuce, un atto narrativo¹⁰.

La sovrapposizione dell'esperienza di SamO© e quella di Basquiat in libri quali *Basquiat: A Quick Killing in Art* rimanda direttamente alla questione della dimensione fittizia della biografia dell'artista¹¹. Fra le prime a riflettere sulla criticità delle strutture narrative proprie della biografia «standard» dell'artista, in *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971) Linda Nochlin analizza i topoi del climax crescente di fama e perizia tecnica, il superamento del maestro e altri filtri ideologici responsabili della sostanziale assenza di artisti che non corrispondono al canone, in particolare le artiste donne, dalla storia dell'arte ufficiale¹². Tali narrazioni, osserva Nochlin, sono tanto più longeve quanto meno certa è la storia dell'artista: l'ambiguità, l'attribuzione dubbiosa, costituiscono potenti macchine narrative per la storia dell'arte, tasselli essenziali per creare l'immagine del genio.

Nel caso di Basquiat, le zone grigie sull'esperienza di SamO©, l'abbondanza di ritratti giornalistici e di biografie scritte all'indomani della sua morte, l'auto-narrazione del film *Downtown 81*, il film *Basquiat* (1997) di Julian Schnabel e il black out sulla sua ultima giornata di vita hanno in effetti originato numerose narrazioni. Ultima, in ordine di tempo, *Le dernier jour de Jean-Michel Basquiat*, romanzo scritto dalla critica d'arte Anaïd Demir, basato su molti dei documenti citati sopra e incentrato sul 12 agosto 1988, giorno in cui il cadavere senza vita di Basquiat fu ritrovato nel suo appartamento di Great Jones Street¹³.

Il libro di Demir, così come i film di Bertoglio e Schnabel, tendono a riordinare o riempire i vuoti di una narrazione volutamente

9. Nel 1917 Marcel Duchamp appone la firma R. Mutt al ready-made *Fontaine*. Richard Mutt, cui fa allusione la firma, è il nome di un imprenditore realmente esistente, ma suona in americano come incompetente o imbecille. Alice B. Toklas, compagna di Gertrude Stein, è il narratore fittizio dell'autobiografia di Gertrude Stein.

10. Cfr. BRAMS K., *Introduction*, in ID. (a cura di), *The Encyclopedia of Fictional Artists*, JRP I Ringier, Zürich 2011, p. 6.

11. Si veda in particolare il capitolo "Samo is born", in HOBAN P., *Basquiat: A Quick Killing in Art*, Viking, New York 1998.

12. Il saggio è oggi pubblicato in NOCHLIN L., *Women, Art, And Power: And Other Essays*, Westview Press, Boulder-Co., 1988.

13. Cfr. DEMIR A., *Le Dernier Jour de Jean-Michel Basquiat*, Editions Anabet, Paris 2010.

non-lineare. La storia di Samo© si sviluppa su base più o meno quotidiana sui muri della città, diffondendosi «come i virus, per proliferazione»¹⁴. Se si osservano soltanto i documenti visivi, scelta praticata dal fotografo Henry Flynt, che riprodusse molte delle *tag* realizzate dal trio e da Basquiat, Samo© perde la connotazione di storia di un «genio spontaneo» che entra nel mondo dell'arte per diventare un esperimento che si sviluppa per fasi¹⁵. La prima fase di Samo©, collettiva, vede la collaborazione fra Basquiat, Dawson e Diaz nella realizzazione di interventi anonimi e presenti principalmente nello spazio pubblico. I graffiti realizzati fra il 1978 e il 1979 hanno spesso la natura di micro-poesie *site-specific*, i cui testi enfatizzano ironicamente il contesto del luogo in cui sono iscritti. In questo periodo Samo© funziona come un qualunque graffito, compete per il suo spazio con altre *tag*, è appropriato, diffuso o coperto secondo le regole delle comunità di riferimento. A partire dal 1980, la scritta Samo© è incorporata nella pittura di Basquiat, integrata come una scritta urbana, barrata e allineata alla firma (*Untitled*, 1980, acrilico e pastello su tela, 109 x 180,5, collezione privata) o ancora utilizzata come marchio e momento identitario per i lavori presentati alla Galleria di Emilio Mazzoli, a Modena, nel 1981. A questo stesso periodo corrisponde anche la partecipazione di Basquiat al film *New York Beat* del fotografo Edo Bertoglio, nel quale Basquiat interpreta se stesso ed è ritratto come l'autore dei testi di Samo©¹⁶.

La questione dell'identità di autore e soggetto della narrazione lega Samo© a Miss.Tic, un'altra esperienza visiva-narrativa che si diffonde in diversi quartieri di Parigi a metà degli anni Ottanta. Incontrata l'estetica della Street Art negli Stati Uniti della East Coast, Miss.Tic inizia a realizzare sui muri di Parigi, fra Montmatre, il Marais e quartieri più periferici, degli autoritratti fatti con spray e stencil, rinforzati dalla presenza di epigrammi e giochi di parole legati alla sua vita. Il muro diventa supporto di una cronaca quotidiana reso pubblico, per frammenti temporali e spaziali, che giocano sugli stereotipi della rappresentazione della donna nelle pubblicità e nella stampa. Definendosi «artista, poeta e figlia degli anni Cinquanta», Miss.Tic sviluppa

14. Cfr. LETHEM J., *The Fortress of Solitude*, Doubleday, New York 2003.

15. Cfr. FLYNT H. A., *Viewing Samo*, cit.

16. *New York Beat* è stato distribuito nel 2001 con il titolo *Downtown 81*.

il suo lavoro a partire dalla sua storia privata, che corre parallela alle mostre e alle pubblicazioni. Considerando complessivamente la sua opera dal 1985 a oggi, ci si trova di fronte a una gigantesca biografia per frammenti visivi e testuali, che rinunciano al lato ufficiale del consueto curriculum professionale. L'accento sul lato quotidiano e non spettacolare della vita dell'artista, analogamente a quanto l'artista statunitense Felix Gonzalez-Torres fece nel 1993, quando riunì in un breve testo una lista di incontri, lutti e ricordi personali di vicende artistiche presentate con volontaria e totale parzialità e soggettività.

2. Identità e identificazione

Ancora oggi, la *tag* resta il punto di contatto essenziale fra la *graffiti art* e la *Street Art* e gioca in entrambe un ruolo paradossale: da un lato, come la firma, permette l'identificazione di un lavoro, di uno stile o di un territorio; dall'altro, diversamente dalla firma, garantisce l'anonimato e protegge la vera identità dell'autore. Di fatto, la presenza massiccia di interventi riconducibili a un solo «pseudonimo»/*tag* non significa necessariamente che lo stesso individuo abbia realizzato interventi in tutte le città in cui questo appare. Prendiamo l'esempio di Space Invader, *street artist* di origine francese, di identità ignota, che sul finire degli anni Novanta inizia a disseminare a Parigi e in altre città francesi piccoli mosaici ispirati ai videogiochi degli anni Settanta e Ottanta. Conformemente all'estetica dei videogiochi per console Atari, i personaggi sono pixelizzati: ogni *pixel* corrisponde a un quadrato di mosaico. Ciascun intervento o "invasione", secondo la terminologia adottata da Space Invader, è in seguito classificata e segnalata sul suo sito Internet, per mezzo di una mappa digitale. Il suo intervento è molteplice: da un lato, si basa sulla volontà di contaminazione dello spazio pubblico e su un sistema di diffusione virale dell'immagine nel contesto reale; dall'altro, Invader cerca di realizzare un corto-circuito fra lo spazio urbano e la realtà simulata del videogioco, attraverso un'immagine iconica e facilmente riconoscibile. Scelta, questa, che gli permette di presentarsi non tanto come *street artist* quanto come "hacker dello spazio pubblico".

La fama di questo lavoro è stata resa possibile da Internet e dai numerosi *social networks*, *blog* e gruppi che diffondono le immagini

degli interventi, compresi quelli non riconducibili direttamente a *Invader*, bensì sono nati dall'emulazione di fan che hanno "invaso" con i suoi mosaici anche numerose città nelle quali probabilmente *Invader* non è mai stato. *Invader* costituisce un chiaro esempio dei motivi per cui l'identificazione dell'autore deve restare ambigua poiché in questa ambiguità si trova uno dei motori più potenti della sua diffusione. Non ultimo, l'uso dello pseudonimo è un luogo comune della *Street Art*, necessario a proteggere chi utilizza supporti non autorizzati o illegali. L'impossibile identificazione certa dello *street artist* riduce le denunce per "vandalismo" a cause contro ignoti.

Se sino a tempi recenti il crimine contestato principalmente alla *Street Art* era il vandalismo, fra il 2008 e il 2010 si sono tuttavia registrati due casi di denuncia per violazione del diritto d'autore.

Il recente aumento di aggressività su questioni di copyright, plagio e citazione ha investito negli ultimi anni anche l'arte contemporanea. Diversi processi sono stati istituiti contro artisti quali Jeff Koons, alla fine degli anni Novanta, così come Douglas Gordon e Damien Hirst¹⁷. Problemi di copyright sono recentemente emersi anche nella *Street Art*.

Il principio della *Street Art* è la libera appropriazione di immagini e testi, principio di appropriazione che corrisponde, almeno quando questi interventi hanno luogo nella strada, a un omaggio o a una logica *freestyle* analoga al *sampling* nella musica *hip-pop*, che alla cultura del graffito è strettamente correlata. Tuttavia, quando si esce dalla logica del contesto dell'intervento di strada, per entrare nella pubblicità, nel cinema o nella galleria, questa stessa logica non viene più considerata valida. Uno dei casi più eclatanti riguarda Shepard, *street artist* di Los Angeles che si fa conoscere a partire dal 1989 con una serie di adesivi e stencil che riproducono il volto di André the Giant, accompagnato dalla scritta «Obey». L'immagine si diffuse, complice un network estremamente efficace di *street artists* affascinati dal soggetto, in un gran numero di città americane. Durante la campagna elettorale di Obama, nel 2008, Shepard realizza l'iconico ritratto *Hope*. Peter Schjeldahl, critico d'arte del *New Yorker*, definì il poster «l'immagine politica americana più efficace dai tempi di "Uncle Sam Wants

17. Sulla questione dell'appropriazione e in particolare sul processo Koons, si veda OKPALUBA J., *Appropriation Art: Fair Use or Foul?*, in MCCLEAN D. e SCHUBERT K. (a cura di), *Dear Images: Art, Copyright and Culture*, Ridinghouse, Manchester 2002, pp. 196–225.

You”»¹⁸. Una grande quantità di adesivi e manifesti di *Hope* si diffusero nelle strade degli Stati Uniti, da una costa all'altra, come un graffito, senza autorizzazione ufficiale, ma con il beneplacito di Obama e del suo team di comunicazione, estremamente attento al potenziale di questo tipo di operazione dal basso. Nel 2009, il ritratto fu acquistato dalla National Portrait Gallery di Washington. Nello stesso anno, la Associated Press fece causa a Shepard, in quanto detentore dei diritti della foto utilizzata per realizzare il poster *Hope*.

Un altro esempio è l'aspro dibattito suscitato, sul finire del 2010, dall'uscita nelle sale cinematografiche di un documentario sull'arte di Banksy, pseudonimo dietro il quale si nasconde l'identità di un mitico *street artist* originario di Bristol¹⁹. Il documentario, intitolato *Exit from the Gift Shop*, incrocia la biografia di Banksy con l'autobiografia di un regista amatore, riconvertito alla *Street Art* durante la realizzazione del lungometraggio e noto come Mr. Brainwash. Il 30 dicembre 2010, il quotidiano svizzero “Le Temps” pubblicò un articolo intitolato *Banksy ha rapito il nostro film*. Autore dell'accusa di plagio è il regista svizzero Joachim Levy. Avendo lavorato con Banksy per realizzare il documentario *Life remote control*, Levy afferma che in *Exit from the Gift Shop* diverse scene da lui girate sono state utilizzate nel film, senza che il suo contributo fosse riconosciuto nei crediti finali. Levy dichiara: «La Street art è libera, è per tutti, chiunque può fare un graffito sopra al graffito di qualcun'altro. È la legge della strada. Ma questa legge della strada non può essere applicata ai film». Per recuperare i crediti del suo lavoro, Levy ha istituito una curiosa strategia difensiva. Minaccia di rivelare la vera identità di Banksy.

Il problema di copyright e la doppia minaccia di rivelazione dell'identità di Banksy arrivano in un momento cruciale (la candidatura all'Oscar nella categoria miglior documentario per *Exit from the Gift Shop*), rinforzando l'idea che Banksy esista realmente e che il documentario sia vero. A confondere le piste, si aggiungono numerose foto digitali e filmati su Youtube, non riconducibili a una fonte certa.

Ancora una volta, come nel caso di Samo© e di Miss.Tic, l'analisi è basata sulla storia orale, sul sentito dire e sui racconti, talvolta con-

18. SCHJELDAHL P., *Hope and Glory: A Shepard Fairey Moment*, in “The New Yorker”, 23 febbraio 2009.

19. Cfr. BANKSY, *Wall and Piece*, Randomhouse, London 2006.

traddittori, registrati da quotidiani e storici dell'arte. Recentemente Banksy ha scritto la domanda «Che cosa stiamo guardando?» su un muro controllato da una telecamera di sorveglianza. Ironica, tautologica, la domanda rimane aperta: «Che cosa stiamo guardando quando guardiamo un intervento di *Street Art*?». Probabilmente, più cose nello stesso momento: un intervento artistico e una narrazione; un artista e uno scrittore, come dichiarava Basquiat in *Downtown 81*; una comunità e la sua reazione al contesto quotidiano; un autore e un eroe locale i cui lavori si diffondono a livello internazionale. Ma stiamo anche guardando, attraverso la *Street Art*, ai filtri che influenzano la percezione e l'occupazione dello spazio reale.

Graffiti e pratiche di *ri*-scrittura murale

La East Side Gallery di Berlino

SIMONA STANO

ABSTRACT: *Graffiti and mural re-writing practices. The East Side Gallery of Berlin.*

Walls can be strategically or tactically used. In the first case, they symbolise social and political power as well as the intention to divide people, isolate communities, draw boundaries and borders and preclude all contact and communication. In the second one, through art, the barriers can communicate and express the voices of those that the social power would like to divide and make silent. So if, on the one hand, we assist to normalisation processes that try to incorporate the artificial barriers to the surrounding context so that, over time, we tend not to be aware of their presence, on the other hand, *graffiti* try to break the “grey” silence of walls, giving back to them that visibility that normalisation tries to hide. But how can graffiti break the silent isolation of walls, turning them into means of communication? How do they “pull down” barriers? Through the semiotic analysis of some of the most relevant examples of mural art at the East Side Gallery (Berlin Wall) this paper aims at dealing with this matter, coming to define graffiti as “*re-writing practices*”: mural writing, using walls as inscription surfaces, allows to “*re-semanticise*” artificial barriers, that is to “*re-write*” their meanings and functions, acting on semantic oppositions such as “lack of communication” vs “dialogue”, “isolation” vs “communication”, “euphoria” vs “dysphoria”, “life” vs “death”, “continuity” vs “discontinuity”, ecc.

KEYWORDS: East Side Gallery (Berlin Wall); re-writing practices; graffiti; wall, re-semanticise.

«La posizione di una qualche forma di discontinuità spaziale è decisiva per costruire ogni identità topologica» (Marrone 2005: 4); la divisione dello spazio in sfere che esigono condotte differenti e impongono limiti e norme fa sì che i soggetti prendano coscienza non solo del proprio corpo e della possibilità di agire nell’ambiente circostante

(Cervelli e Sedda 2006: 172), ma anche dei parametri che soggiacciono all'attribuzione di significati e valori.

Secondo Lotman (1987), inoltre, lo spazio ha una vita semiotica doppia: da una parte modella l'universo a sua immagine, proiettando sul mondo esterno le proprie forme interne; dall'altra, viene esso stesso modellato in base all'immagine che ciascuna cultura ha dell'universo¹. È ciò che sostiene anche Hammad (2003) quando afferma che lo spazio significa la società che, plasmandolo, lo abita: si tratta di processi di significazione mutua in cui spazio, cultura e identità si interdefiniscono reciprocamente.

All'interno di simili dinamiche, assumono particolare importanza i muri, artefatti materiali generalmente destinati a fungere da frontiere e confini, nonché a difendere territori e separare e isolare popoli, definendo identità e costruendo determinati sistemi di norme di circolazione e di comportamento.

1. Basi per una definizione

Nel Devoto-Oli, il *muro* viene definito come:

Struttura muraria verticale, con funzione portante o divisoria. Il *pl. f.* mura indica una cinta difensiva cittadina o anche un ambito circoscritto o isolato per ragioni di ordine domestico o collettivo (Devoto e Oli 2009).

Una descrizione che presenta diverse analogie con la definizione proposta dal vocabolario inglese *Oxford Dictionary*:

A long vertical solid structure, made of stone, brick or concrete, that surrounds, divides or protects an area of land (Wehmeier 2005: 1714).

Così come con la spiegazione offerta dal *Petit Robert*:

Ouvrage de maçonnerie qui s'élève verticalement ou obliquement sur une certaine longueur et qui sert à enclore, à séparer des espaces ou à supporter une poussée (Robert 2006: 1457).

1. «Il mondo creato dall'uomo riproduce la sua idea della struttura globale del mondo» (Lotman 1987: 38).

E con quella del *Diccionario de uso del español* di María Moliner:

1. Obra de albañilería hecha de piedra, ladrillo, adobes, ecc., formando una placa vertical, que se construye para cerrar un espacio, sostener una techumbre, ecc. 2. Obstáculo que impide la comunicación y el entendimiento entre las personas (Moliner 2002: 944).

Al di là delle diverse classificazioni che distinguono i muri in base ai materiali o alle tecniche con cui sono costruiti o di altre possibili distinzioni basate sul legame tra le strutture murarie e i complessi architettonici di cui fanno parte, già a partire dalle definizioni elencate è possibile individuare alcune idee fondamentali legate alle funzioni che i muri possono assumere e ai significati con cui possono essere associati.

Come afferma Andrea Mubi Brighenti in *The wall and the city*, «walls are material artifacts designed to attain some goals» (2008: 7); in particolare, le finalità promosse da simili *artefatti materiali* sembrano sovente associarli a concetti quali quelli di *limite*, *difesa*, *isolamento*, *sicurezza*, *potere* e *incomunicabilità*. È ciò che, nelle definizioni menzionate, viene esplicitato in primo luogo dalle forme aggettivali e verbali: «con funzione [...] *divisoria*», «*cinta defensiva*», «*ambito circoscritto o isolato*», «*that surrounds, divides or protects an area of land*», «*qui sert à enclorre, à séparer des espaces*», «*para cerrar un espacio*», «*obstáculo que impide la comunicación y el entendimiento*».

Diversi studiosi, inoltre, hanno messo in evidenza i nessi che paiono legare i muri alla teoria della *governmentalità* di Michel Foucault:

Using a Foucaultian terminology, walls can be described as governmental objects. This means they are part of the larger activity known as government of the population, and — as Foucault (1978/1991: 95) remarked — “with government it is a question not of imposing law on men, but of disposing things”. Governmentality works by defining positions inside a relational field, which is essentially a territorial field (*ibidem*).

In questo senso, il muro formerebbe parte di una strategia politica ben precisa, in quanto

non offre solamente la possibilità di un percorso tangente, ma opera come cornice all'interno della quale la civiltà e la barbarie, l'umano e il

non-umano, la sicurezza e il rischio trovano una linea netta di discriminazione (Coletta, Gabbi e Sonda 2008: 44).

Dal punto di vista strategico governamentale, i muri funzionano come elementi separatori, ovvero come limiti che introducono un confine in uno spazio precedentemente continuo, istituendo opposizioni semantiche quali “dentro” vs “fuori” (muri come barriere fisiche di separazione e isolamento), “visibile” vs “invisibile” (barriere percettive che impediscono il contatto e la comunicazione), “continuo” vs “discontinuo” (con i *checkpoint* come unici punti — rigidamente controllati e vigilati — di frattura della continuità impenetrabile del muro, il quale, oltre a rendere discontinuo lo spazio circostante, stabilisce i percorsi e le traiettorie delle persone che si muovono in esso, prescrivendo codici normativi precisi e regolando le possibilità e le impossibilità degli incontri e delle comunicazioni), ecc. Si tratta di “superfici-limite” (Mattiucci 2008: 37) che simboleggiano il *controllo sociale* (Campesi 2008: 42), riflettendo ed esplicitando a livello dell’espressione e del significante contrapposizioni esistenti a livello del contenuto o significato: le differenze etniche, culturali e sociali.

Il diverso non è contemplato, gli ospiti sono intrusi da espellere come rifiuti [...] Quando ci si mescola al di là o al di qua del muro, la civiltà e la barbarie non possono essere attribuite *tout court*: il campo e le sue distinzioni hanno senso fintanto che c’è un muro che rimane in piedi (Coletta, Gabbi e Sonda 2008: 44).

Lungi dal costituire delle semplici barriere materiali, dunque, i muri rappresentano la manifestazione evidente e tangibile di limiti e frontiere già esistenti a livello sociale e culturale, e come tali vanno analizzati e studiati.

2. Barriere artificiali vs barriere naturali: dalla “natura” alla “cultura”

Un’ulteriore riflessione sul concetto di muro scaturisce dal confronto tra le barriere artificiali e i cosiddetti “muri verdi”, le siepi.

Una siepe è un «riparo costituito da una disposizione a sviluppo lineare di piante arbustive, allestito per ornamento o per difesa» (Devoto

e Oli 2009). Si tratta nuovamente, dunque, di un elemento che può assumere funzione di frontiera e separazione, ma che tuttavia si distingue dai comuni muri artificiali per il suo aspetto “naturale”: pur richiedendo l'intervento umano per conservarsi, le siepi rappresentano ecosistemi naturali costituiti da specie vegetali arboree e arbustive.

Una differenza sostanziale, che rimanda all'opposizione tra oggetti *naturali* e oggetti *sociali*, ulteriormente associata, in questo caso, ad altre contrapposizioni quali “continuo” vs “discontinuo” e “penetrabile” vs “impenetrabile”.

Se nelle siepi, infatti, tra i rami degli arbusti rimangono fessure e spazi vuoti che assicurano una certa permeabilità e penetrabilità della barriera, nel caso dei muri artificiali gli interstizi si riducono al minimo, fino a scomparire del tutto con l'uso del cemento.

D'altra parte, non bisogna dimenticare che anche la continuità dei muri convenzionali (per lo meno se pensiamo alle moderne barriere di separazione tra popoli e stati) risulta interrotta dai *checkpoint*; tuttavia, i sistemi di stretta vigilanza che generalmente caratterizzano i “posti di blocco” fanno in modo che tale discontinuità non venga percepita. Al contrario, la sensazione di impenetrabilità delle mura diviene ancora più forte.

La mancanza di colori tipica delle barriere artificiali, il cui grigio uniforme e monotono si contrappone al verde cangiante delle foglie e alle sfumature di eventuali fiori o bacche presenti nelle siepi, infine, contribuisce ulteriormente a marcare la contrapposizione tra elementi naturali e artificiali.

Il muro rappresenta quindi una rottura molto forte con l'ambiente circostante, che tuttavia tende ad essere percepita in misura sempre minore con il passare del tempo.

Walls impact directly on bodies. Not simply this: as walls set up specific and selective perceptual limitations into the here-and-now of a given locale, they also tend to become part of the unquestioned, naturalised background of that locale. If the wall exists in-between people and their free movement, that in-betweenness tends to constantly shift towards the lifeworld's horizon, thus becoming invisible (Mubi Brighenti 2008: 7).

Attraverso simili processi di normalizzazione, un elemento visibile si converte lentamente in invisibile, ciò che è inusuale in normale e consueto.

2.1. *Usi tattici e strategici*

I muri separano, dividono, isolano. Oltre ai loro *usi strategici*, tuttavia, vi sono degli *usi tattici*:

Se poi i muri sono introdotti come artefatti strategici, essi sono sempre soggetti a usi tattici. Qui entrano in gioco le pratiche di resistenza, le capacità trasformative. L'interazione situata trasforma e modifica costantemente la rilevanza, l'impatto e il significato dei muri. Mentre [...] la strategia mira a naturalizzare i muri spingendoli verso lo sfondo, facendoli recedere nell'invisibilità, le tattiche li ri-tematizzano costantemente, trascinandoli verso nuove ribalte sociali. Le tattiche vengono messe in atto da quegli attori che non hanno potere nella pianificazione governamentale dello spazio, ma che nondimeno concorrono attivamente nel dar forma ai territori sociali [...] La gente non vive semplicemente in ambienti circondati da muri, la gente fa costantemente cose con i muri. E questi usi dei muri sono altrettanto materiali e semiotici quanto i muri stessi (Mubi Brighenti 2008: 7–8).

All'interno di simili dinamiche di ri-definizione e ri-tematizzazione delle barriere artificiali assumono particolare importanza i *graffiti*, cui sono dedicati i paragrafi seguenti.

3. Graffiti e muri “artistici”

Derivato di *graffiare* e incrociato con il latino *graphium*, “stilo”, il vocabolo *graffito* (generalmente usato nella forma plurale *graffiti*), designa un «disegno o scritta fatta su muro con bomboletta spray o altro materiale» (Devoto e Oli 2009).

A questa definizione aggiungono alcuni dettagli interessanti le descrizioni riportate dall'*Oxford Dictionary* e dalla *Real Academia Española*:

Graffiti is the name for images or lettering scratched, scrawled, painted or marked in any manner on property. Graffiti is any type of public markings that may appear in the forms of simple written words to elaborate wall painting (Wehmeier 2005: 634).

Marca o inscripción hecha rascando o rayando un muro; letrero o dibujo circunstanciales, generalmente agresivos y de protesta, trazados sobre una pared u otra superficie resistente (Real Academia Española 2010).

Nel primo caso viene messo in risalto il carattere pubblico («public markings») dei graffiti, una caratteristica molto importante in relazione agli usi tattici dei muri: se, da una parte, i muri rappresentano il potere e il controllo sociale che impongono limiti agli individui, dall'altra, tramite i graffiti, quegli stessi individui possono compiere un atto di rivendicazione dello spazio pubblico e del proprio diritto ad utilizzarlo per esprimersi liberamente. Proibiti dalla stessa legge promotrice del muro, i graffiti divengono dunque uno strumento di disobbedienza e di "protesta", come mette bene in risalto la definizione della Reale Accademia Spagnola («generalmente agresivos y de protesta»).

Molto interessante, inoltre, è la vicinanza di questo tipo di arte alla gente comune e alla vita quotidiana, fattore evidente nelle espressioni comunemente utilizzate per farvi riferimento: *arte urbana* o *arte di strada*.

Tralasciando il discorso sull'evoluzione delle tecniche e degli stili dell'arte murale, ci soffermeremo in seguito sugli aspetti sociali, politici e semiotici dei graffiti², analizzando il modo in cui essi intervengono nei processi di significazione dei muri e nelle dinamiche di definizione e ri-definizione dello spazio pubblico e sociale.

4. Graffiti e pratiche di ri-scrittura murale: la *East Side Gallery* di Berlino

Dopo la caduta del Muro nel 1989, centinaia di artisti da ogni parte del mondo si riunirono a Berlino e trasformarono con le proprie opere il lato est della barriera — intoccabile fino ad allora — conferendole una nuova veste. Si tratta della *East Side Gallery*, una sezione di muro di 1300 m di lunghezza e 360 cm di altezza situata a Mühlenstrasse, lungo il fiume Sprea. I suoi 106 graffiti esprimono l'euforia e le grandi speranze in un futuro migliore, raccontando e denunciando allo stesso tempo la storia di Berlino, della Germania e del mondo intero negli anni immediatamente precedenti alla caduta.

2. Pur non potendo approfondire la questione in questa sede, occorre ricordare che l'arte murale comprende tanto interventi di *writing* (*tags* e scritte di varie natura) quanto la rappresentazione di graffiti artistici (a carattere prevalentemente figurativo). È a questo secondo tipo che si farà riferimento nell'analisi che segue.

4.1. Il corpus

Il *corpus* in analisi è costituito da alcune delle opere più significative ed espressive della *East Side Gallery*³.



Figura 1. *La Buerlinica*, Stephan Cacciatore — East Side Gallery.



Figura 2. *The mortal kiss*, Dimitrij Vrublel — East Side Gallery (a sinistra: 1989; a destra: 2009, prima del restauro).

3. Alcune fotografie sono state scattate a Berlino nel 2009. Altre sono tratte da Wikipedia e www.eastsidegallery.com.



Figura 3. *Dancing to freedom*, Jolly Kunjappu — East Side Gallery.



Figura 4. *Ohne Titel*, Thierry Noir — East Side Gallery.

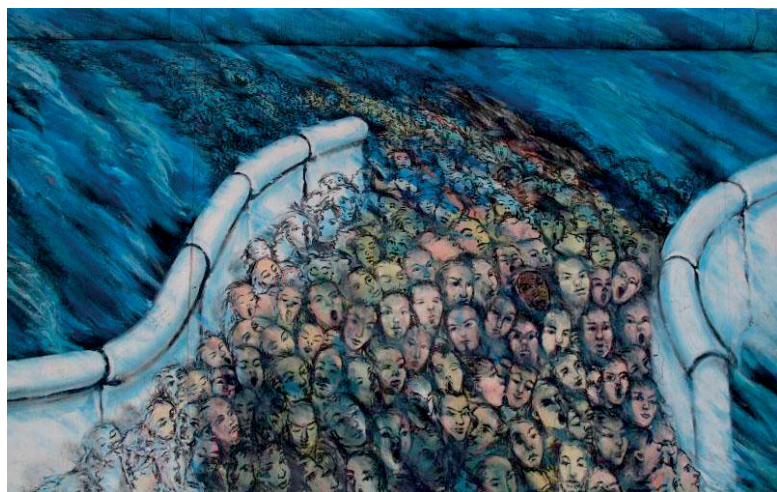


Figura 5. *Sea of humanity*, Kani Alavi — East Side Gallery.



Figura 6. *Test the Best*, Birgit Kinder — East Side Gallery.

4.2. Analisi figurativa e plastica

La Buerlinica di Stephan Cacciatore (fig. 1) è una citazione del celebre *Guernica*⁴ (1937) di Pablo Picasso, il cui titolo fa riferimento al bombardamento di Guernica, avvenuto il 26 aprile 1937, durante la Guerra Civile Spagnola.

Realizzata su incarico del Governo della Repubblica Spagnola per

4. A questo proposito, si noti l'inclusione della "u" (a richiamare la fonetica spagnola) nel titolo scelto da Cacciatore.

essere esposta a Parigi durante l'Esposizione Internazionale del 1937, l'opera maestra del pittore spagnolo nacque come un tentativo, in piena guerra civile, di attrarre l'opinione pubblica verso la causa repubblicana, denunciando al tempo stesso le terribili sofferenze che la guerra infligge a tutti gli esseri umani.

Seguendo l'esempio di Picasso, Cacciatore voleva celebrare la caduta del Muro di Berlino con un dipinto simbolico che fosse in grado di esprimere tutto il dolore e le atrocità di cui la barriera era il simbolo.

Ritroviamo, dunque, una composizione estremamente articolata che inscena il dolore di una morte in diretta, una morte perpetuata da un'umanità perversa e violenta. Una realtà atroce, che nell'opera del pittore spagnolo riduceva le variazioni cromatiche al minimo — nero, bianco e grigio —, ma che, nella *East Side Gallery*, si colora delle tinte della bandiera tedesca (*livello cromatico*) per denunciare la tragedia di un paese in cui, più che in qualunque altro, si sono manifestate le atrocità della Guerra Fredda e della divisione del mondo in due blocchi antagonisti.

Molto interessante, inoltre, è la scelta di Cacciatore di scomporre e destrutturare lo schema originario del quadro di Picasso (*livello topologico*): se già prima la guerra e la violenza causavano la rottura delle figure, fortemente geometrizzate e frammentate in sezioni diversamente orientate, ora la suddivisione della scena in sei quadri adiacenti e la mutilazione di gran parte delle figure rappresentate traducono visivamente il fracasso di una concezione del mondo basata su una rigida separazione e un apparente equilibrio tra due superpotenze (la cui manifestazione più evidente era il muro stesso).

Per quanto riguarda, invece, l'aspetto figurativo, ritroviamo nell'opera di Cacciatore una figura chiave di *Guernica*, il *cavallo*, il cui stato tensivo allude, proprio come nel capolavoro picassiano, a una catastrofe di fronte alla quale nessun essere pensante può fare a meno di riflettere e soffrire. Tuttavia, alcune differenze emergono con forza: in primo luogo, il grido di dolore ("No") dell'animale, la cui disperazione è tale da non poter più trovare espressione semplicemente in forme appuntite e dure, rendendo necessario il ricorso al codice linguistico; in secondo luogo, la parte inferiore del gruppo di figure di cui fa parte la testa del cavallo, la cui forma fallica costituisce una metafora sessuale che torna a denunciare la violenza perversa della guerra e della lotta per il potere.

Un'altra figura ripresa dalla tela di Picasso è quella della *madre con il figlio morto*, caratterizzata però, nel graffito del Muro di Berlino, dalla scomparsa del figlio, con la creazione di una sorta di paradosso visivo per cui l'osservatore assiste alla scena di una Maria disperata che piange la morte del proprio figlio ma che non ha nemmeno più un corpo su cui disperarsi. Ancora una volta la tragedia è estrema, la disperazione massima, il dolore insopportabile.

Sempre a livello figurativo, poi, vi sono altri elementi molto significativi: scompare la *lampadina*, simbolo della scienza distruttiva, sostituita da una figura la cui forma rimanda a un sottomarino o a un missile (il riferimento è all'armamento nucleare, simbolo per antonomasia della Guerra Fredda), che a sua volta sposta l'attenzione su altre due componenti dell'immagine, collocate leggermente più in basso: un uomo inerme al centro di un mirino e una mitragliatrice situata ai suoi piedi.

Altri elementi che vengono a mancare sono la *colomba*, già appena visibile nell'opera picassiana, e il *fiore* nella mano del soldato morto, simboli di pace e speranza. A sostituire l'uccello, compare una figura nera simile ad un pesce: se da una parte si potrebbe ipotizzare un richiamo all'immagine di Cristo (secondo l'iconografia paleocristiana), dall'altra, l'aspetto cromatico investe disforicamente l'elemento, che sembra piuttosto rimandare, ancora una volta, al sottomarino — una sorta di *pesce meccanico*, con un evidente richiamo dell'opposizione tra oggetti naturali e sociali — e, in definitiva, alla guerra.

In relazione all'opposizione "natura" vs "cultura", poi, è particolarmente interessante la figura della *pianta onnivora*: scomparse le fiamme di *Guernica*, manifestazione di un fuoco "artificiale" in quanto causato dalle bombe, è ora addirittura la natura stessa, "contagiata" dalla violenza e dalla brutalità di un'umanità disumana e perversa, a divenire distruttiva.

Proprio accanto alla pianta, infine, trova spazio un'ulteriore rappresentazione della disperazione: la figura femminile, simbolo del dolore e della rassegnazione, si fonde con il volto del soggetto — anch'esso femminile — che in *Guernica* regge il lume, elemento che lo stesso Picasso aveva significativamente ripreso da *La strage degli innocenti* di Guido Reni.

Ne risulta un'opera che non evoca più semplicemente un mondo in bilico tra le tenebre e la luce, come accadeva nella tela picassiana,

bensi il ritratto di un'umanità disumana e violenta condannata alla distruzione e alla morte.

The Mortal Kiss di Dimitrji Vrubel (fig. 2) raffigura uno dei baci più famosi della storia, quello tra i *leader* comunisti Erich Honecker (Germania Orientale) e Leonid Brežnev (Unione Sovietica) durante il trentesimo anniversario della Repubblica Democratica Tedesca nel giugno del 1979.

Di storia di amore, in effetti, si è spesso parlato in riferimento alle relazioni tra i due *leader*: fu proprio grazie all'appoggio di Brežnev, che Honecker riuscì, nel 1976, a divenire presidente del Consiglio di Stato della RDT. E anche sul piano strategico-diplomatico i due paesi intrattenevano stretti rapporti: la Repubblica Democratica Tedesca rappresentava il maggior difensore ideologico del comunismo (in un'epoca in cui questo sistema era non poco contrastato). L'Unione Sovietica, dal canto suo, garantiva l'intervento dell'Esercito Rosso in Germania nel caso di rivolte popolari (circostanza più che probabile, dato l'elevato numero di oppositori del regime di Honecker). Un rapporto di mutua dipendenza che Vrubel traduce, sul piano visivo, con una sottile linea nera che marca la divisione ma al tempo stesso la congiunzione tra i due volti (interessante, a questo proposito, è la continuità data dalla rima cromatica tra le giacche dei due personaggi e tale linea). Il testo verbale, poi, denuncia esplicitamente la minacciosità di tale unione: la didascalia in cirillico che accompagna l'immagine, «Dio, aiutami a sopravvivere a questo amore letale», rimanda immediatamente al titolo e in particolare alla forma aggettivale (*mortal*, "letale") scelta per descrivere il bacio tra i due personaggi.

«No more wars. No more walls. A united world». È ciò che afferma la didascalia presente in *Dancing to Freedom* (fig. 3), contributo di Jolly Kunjappu ai graffiti della *East Side Gallery*. Un inno alla pace e alla concordia, espresso non solo dal codice linguistico, ma anche a livello plastico, grazie alla scelta della policromia per le lettere che compongono il motivo. La stessa policromia invade poi anche la dimensione iconica, dove spicca la componente eidetica, con sinuose linee nere e colorate che contribuiscono alla realizzazione della scena finale: un ballo armonioso (da cui il titolo, *Dancing to Freedom*) tra due figure collocate una di fronte all'altra, quasi simmetricamente rispetto ai tre

cerchi concentrici (con un doppio rimando al valore della perfezione) nel mezzo, la cui configurazione cromatica fa riferimento, ancora una volta, alla bandiera tedesca. È la situazione opposta a quella che abbiamo analizzato nel caso de *La Buerlinica* di Stephan Cacciatore: l'allusione al contesto tedesco non sembra qui essere utilizzata per mettere in evidenza la tragedia di uno stato in cui, più che in qualunque altro, si sono manifestate le atrocità della Guerra Fredda e della bipartizione del mondo, bensì per lanciare un messaggio di speranza e fiducia nel futuro, in primo luogo per la Germania e, per estensione, per il mondo intero. Un futuro *senza più guerre né muri*. . . un futuro caratterizzato dall'esistenza di un mondo *unito* e pacifico.

Ohne Titel — Some heads (fig. 4) è un graffito raffigurante 16 grandi teste (ognuna di 360 × 240 cm) dipinte sul lato Est del Muro da Thierry Noir. Un'opera immensa, il cui obiettivo, oltre alla visibilità, è quello di «fare qualcosa contro il muro» (Noir, TdR), lasciando una testimonianza e un monito alle generazioni future.

It is important for the young generations that they see this long part of the Berlin Wall, just like it is, to realize how horrible that border was, to make them taking conscious, to think about not to do the same mistake one more time [...] The ESG stands to say to everybody "Please: NOT AGAIN THE SAME ERROR". It is also important to show that every wall is not built forever (Noir).

Un messaggio percepibile anche a livello visivo: la varietà cromatica non nasce solo dalla volontà di dare luminosità e vivacità alla parete, ma è anche un tributo alla differenza, un grido contro la standardizzazione e l'omologazione tipiche del regime che il Muro rappresentava (la cui memoria rimane nell'espressione terrorizzata delle facce 3 e 11). Le varie sezioni di cui si compone l'opera, inoltre, ci presentano sedici teste orientate diversamente, in maniera tale che alcune di esse paiono comunicare tra loro. È il trionfo dell'incontro a scapito dell'isolamento, la vittoria del dialogo pacifico sulle separazioni conflittuali.

Noir (i cui interventi artistici sul Muro, occorre ricordarlo, ebbero inizio ben prima della caduta dello stesso, nella parte Ovest) torna dunque, metaforicamente, a distruggere il muro, con quello che

egli stesso definisce un atto politico⁵ semplice ma estremamente importante.

Sea of humanity (fig. 5) di Kani Alavi è un'altra opera molto suggestiva della *East Side Gallery*: una serie di volti disegnati con linee confuse e sfocate, senza tratti specifici né sesso determinato, occupano lo spazio tra due muri. È una massa indistinta di individui costretti entro limiti che non lasciano spazio per l'espressione dell'identità personale e creano una forte sensazione di smarrimento, caos e terrore. Il che, a livello visivo, trova espressione in primo luogo a livello cromatico, con colori freddi e opachi che creano un'atmosfera lugubre e funesta.

La denuncia dell'autore è evidente: il muro annichilisce l'individuo, lo priva della propria identità riducendolo a pochi tratti confusi e a tristi colori che si dissolvono lentamente sullo sfondo.

Tuttavia, rimane un barlume di speranza: persi nella moltitudine, due volti si baciano. È l'amore che sopravvive alla violenza e alle imposizioni, la fraternità che trionfa sull'annichilimento.

Test the Best (fig. 6) di Birgit Kinder raffigura una *Trabant* che "buca" il muro, come se l'avesse sfondato partendo dalla parte opposta. La scelta dell'automobile non è casuale: la *Trabant* — il cui nome tedesco significa "compagno di viaggio" —, messa in commercio nella RDT a fine anni Cinquanta dalla *VEB Sachsenring Zwickau Automobilwerke* e unica opzione per il trasporto privato nella Germania orientale (considerati i costi proibitivi degli autoveicoli dell'altra casa produttrice, la *Wartburg*), è rimasta nell'immaginario collettivo come l'auto simbolo dell'ex-Germania dell'Est. Molto significativo, inoltre, è il numero della targa raffigurata da Kinder: "NOV · 9 – 89", la data della caduta del Muro, che rimane in questo modo immortalata tanto dal testo verbale (la data) quanto dal linguaggio iconico (il buco nella parete, con la macchina che ne fuoriesce e le crepe che la circondano). Tramite la tecnica del *trompe l'oeil*, l'artista raffigura una sorta di *meta*-muro che parla di se stesso o, meglio, inscena il proprio abbattimento.

5. Molto interessante, in relazione a questo aspetto, è l'affermazione di Noir secondo cui «everything you do on the wall is immediately *political*. Even if you just piss on the wall, it is a political act» (Noir).

5. Conclusioni

«The wall, with its gray formal rigour, with its cold geometry, built with the intent to divide, often hides the sky. Equally often the language of art, but nonetheless that of communication, has interfered with its cold barriers» (Dogheria 2008: 18).

Come abbiamo visto, i muri possono essere utilizzati *strategicamente* o *tatticamente*: nel primo caso, rappresentano il simbolo del potere sociale e politico e l'intenzione di dividere persone, isolare comunità, tracciare confini e frontiere, impedire il contatto e la comunicazione; nel secondo, grazie all'arte, le barriere tornano a comunicare ed esprimere la voce di quelle stesse persone che il potere sociale vorrebbe dividere e ammutolire.

Tactically speaking, the most remarkable fact about walls is that they offer a visible surface, which becomes a surface of inscription for stratified, criss-crossing and overlapping traces. Because of the very territorial nature of walls, such traces are highly visible interventions that define new forms of social interaction, even at a distance. Each wall creates a public, insofar as it defines a public focus of attention for a number of viewers and actors. Walls in urban environments are located at the convergence of a number of forces. Such convergence is precisely the domain of the public. Hence, walls often offer a playground to the struggle for public attention and the definition of visibility regimes, which ultimately are political regimes (Mubi Brighenti 2008: 8).

Se, da una parte, si assiste a un processo di normalizzazione che cerca di incorporare le barriere artificiali al contesto circostante in modo che, con il tempo, si tenda a non percepire più la loro presenza, dall'altra, i graffiti cercano di rompere il silenzio grigio dei muri e di "restituir" loro quella visibilità che si cerca di cancellare. Avvertire l'esistenza dei muri e dei limiti — visivi, sociali e interrelazionali — che essi impongono rappresenta il primo passo indispensabile del percorso che può portare alla loro eliminazione. Al contrario, se il processo di normalizzazione riesce a relegare le barriere nell'oblio, gli individui tenderanno a non percepirne più il carattere restrittivo.

A questo proposito, è molto interessante la definizione di graffiti che Ella Chmielewska ci offre in *The wall as witness-surface*: «assertion of a personal voice against the rules of the public place» (Chmielewska 2008: 26).

È innanzitutto in questo senso che le pratiche di scrittura murale assumono un ruolo determinante: con i loro colori vivi e brillanti, i graffiti lanciano un grido contro il “silenzioso” grigio uniforme dei muri, conferendo loro visibilità.

A presence inscribed into a public place, a graphic witness to an event, a trace of an expressive gesture, graffiti is there to be noticed (*ibidem*).

Ciò interviene in tutta una serie di opposizioni semantiche che, come abbiamo analizzato nei paragrafi precedenti, sono di primaria importanza in relazione ai processi di semantizzazione dei muri: con la vivace policromia che generalmente li caratterizza, i graffiti contrastano l'uniformità cromatica tipica dei materiali di costruzione delle barriere artificiali (per lo più cemento), intervenendo su opposizioni quali “ostacolare lo sguardo” vs “attrarre lo sguardo”, “normalizzazione” vs “visibilità”, “continuo” vs “discontinuo”, ecc. Si è visto, ad esempio, che i *checkpoint* rappresentano in genere gli unici punti di frattura della continuità impenetrabile del muro, ma che i sistemi di stretta vigilanza in corrispondenza dei posti di blocco fanno in modo che tale discontinuità non venga percepita. Con la scrittura murale, la discontinuità irrompe nel muro: il contrasto cromatico tra le linee e le forme raffigurate e l'uniformità monocromatica della parete introduce una variazione, una differenza che lascia intravedere un certo grado di “penetrabilità” della barriera e ne mette in evidenza l'esistenza.

Il muro cessa dunque di essere uno strumento impenetrabile di isolamento e incomunicabilità e si converte in un vero e proprio mezzo di comunicazione che offre a chiunque la possibilità di esprimersi e, in definitiva, di percepire se stesso come soggetto attivo:

Another meaning of the vandalized wall is the idea of “being there”, of leaving a sign of our presence: I sign, therefore I am (Dogheria 2008: 18).

Lo stesso atto enunciativo (“graffiare” il muro) attribuisce all'enunciatore — l'individuo, la cui voce il muro vorrebbe mettere a tacere — un ruolo attivo. Da *oggetti* di politiche e ideologie di cui il muro rappresenta la manifestazione evidente e tangibile, gli individui si convertono dunque in *soggetti* politici attivi in grado di riappropriarsi del proprio diritto di utilizzazione dello spazio pubblico e di comunicazione con gli altri.

Al di là delle riconversioni strettamente funzionali e concettuali, poi, i graffiti alimentano dei veri e propri processi di *ri*-semantizzazione dei muri per i contenuti che raffigurano e le forme che adottano per farlo. Tanto il testo verbale come il codice iconico, tanto il livello figurativo — con il ricorso a figure metaforiche o l'inclusione di personaggi chiave del mondo politico o economico — come la dimensione plastica — con rime e contrasti cromatici e particolari configurazioni eidetiche e topologiche —, contribuiscono a ridefinire i muri e i significati cui essi sono di volta in volta associati.

Così, ad esempio, il muro di Berlino cessa, nella *East Side*, di rappresentare univocamente il simbolo della Guerra Fredda, la *Cortina di Ferro* che divideva il mondo in due dopo la Seconda Guerra Mondiale, e diviene anche un richiamo alla fraternità ritrovata, un inno alla cooperazione e alla convivenza pacifica. Si converte addirittura in una galleria d'arte all'aria aperta, la più grande del mondo, fino a divenire un'attrattiva turistica. Ciò che prima divideva, isolava e impediva la comunicazione richiama ora l'attenzione di migliaia di persone che visitano la ESG, danno conferenze su di essa, scrivono o leggono articoli o libri riguardanti i suoi graffiti. Il grigio uniforme della vecchia barriera è ora scisso nel prisma policromatico di scene che si susseguono per chilometri, ricordando la tragedia di uno stato — e al tempo stesso del mondo intero — (si pensi, ad esempio, alla denuncia cromatica, eidetica e topologica de *La Buerlinica*, ai riferimenti figurativi di *The mortal kiss*, alla sensazione di confusione e perdita di *Sea of Humanity*, ecc.), ma suggerendo anche la possibilità di un cambiamento (evidente nella costruzione armonica e nella leggerezza simmetrica di *Dancing to Freedom*, nella varietà cromatica di *Ohne Titel*, nel bacio dell'opera di Kani Alavi, ecc.).

Ecco, dunque, in che senso è possibile parlare di graffiti come pratiche di *ri*-scrittura murale: proprio la scrittura murale, usando i muri come superfici d'iscrizione, permette di *ri*-semantizzarli, ovvero di "*ri*-scriverne" i significati e le funzioni, intervenendo su opposizioni quali "incomunicabilità" vs "dialogo", "isolamento" vs "comunicazione", "euforia" vs "disforia", "vita" vs "morte", "continuità" vs "discontinuità", ecc.

From both the strategical and the tactical perspective, the wall is an object that constitutively calls into play the interweaving of space and social rela-

tions. Walls are inherently material and semiotic, material-and-immaterial. They manage space and define mobility fluxes that impose conduct and restrain freedom of movement, but they are also constantly challenged because of the symbolic meanings they assume: they can be reassuring as well as oppressive, they can be irritating as well as inspiring. Most interestingly, they can be built for an aim but deflected to many another (Mubi Brighenti 2008: 8).

E prima ancora dell'abbattimento fisico delle barriere, sono proprio tali pratiche di riscrittura a minarne l'esistenza:

La demolizione del muro non è [...] che l'atto finale e meno significativo del suo abbattimento. Prima di tutto, i muri si prestano a pratiche di aggiramento e di elusione che lo ricodificano, erodono, sdrammatizzano (Coletta, Gabbi e Sonda 2008: 44).

Come si è visto, in simili dinamiche di ricodificazione i graffiti rivestono un ruolo determinante.

Bibliografia

- ALTARES P. (2009), *Muros o fronteras artificiales*, «Tiempo de paz», 95, pp. 93–94.
- CAMPESI G. (2008), *Città e controllo*, «Lo squaderno 08 — Usi dei muri / Uses of walls», 8, pp. 41–43, <http://www.losquaderno.net/>, consultato il 9 gennaio 2011.
- CERVELLI P. e SEDDA F. (2006), *Zone, frontiere, confini: la città come spazio culturale*, in MARRONE G. e PEZZINI I. (a cura di), *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Meltemi, Roma 2006, pp. 171–192.
- CHMIELEWSKA E. (2008), *The wall as fitness-surface*, «Lo squaderno 08 — Usi dei muri / Uses of walls», 8, pp. 24–29, <http://www.losquaderno.net/>, consultato il 12 gennaio 2011.
- CODELUPPI E., N. DUSI e T. GRANELLI (a cura di) (2008), *Riscrivere lo spazio. Pratiche e performance urbane*, «E/C», 2.
- COLETTI C., GABBI F. e SONDA G. (a cura di) (2008), *Enclosures urbane*, «Lo squaderno 08 — Usi dei muri / Uses of walls», 8, pp. 44–45, <http://www.losquaderno.net/>, consultato il 13 gennaio 2011.

- CORRAIN L. e VALENTI M. (a cura di) (1991), *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Progetto Leonardo, Bologna.
- DE MARIA C. e POZZATO M.P. (2006), *Etnografia urbana: modi d'uso e pratiche dello spazio*, in MARRONE G. e PEZZINI I. (a cura di) (2006), *Senso e metropoli: per una semiotica posturbana*, Meltemi, Roma.
- DEVOTO G. e OLI G.C. (2008), *Il Devoto—Oli 2009*, Le Monnier, Firenze (volume cartaceo e CD-ROM).
- DOGHERIA D. (2008), *Il muro come galleria*, «Lo squaderno 08 — Usi dei muri / Uses of walls», 8. pp. 15–21, <http://www.losquaderno.net/>, consultato il 9 gennaio 2011.
- e MUBI BRIGHENTI A. (a cura di) (2008), «Lo squaderno 08 — Usi dei muri / Uses of walls», <http://www.losquaderno.net/>, consultato il 5 gennaio 2011.
- DOMINGUEZ F. (2005), *Muralismos*, <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=24120>, consultato il 9 gennaio 2010.
- FABBRI P. (2005), *Stati e processi d'assedio: figure della guerra urbana*, in *Per una semiotica della città: spazi sociali e culture metropolitane*, Atti del XXXIII Congresso AISS (Associazione Italiana di Studi Semiotici), San Marino 28–30 ottobre 2005.
- FINOKI B. (2007), *Border to Border, Wall to Wall, Fence to Fence*, in *Subtopia, a field guide to military urbanism*, <http://subtopia.blogspot.com/2007/04/border\T1\textendashborder\T1\textendashwall\T1\textendashwall\T1\textendashwall\T1\textendashfence\T1\textendashwall.html>, consultato il 17 marzo 2010.
- FLOCH J.M. (1995), *Identités visuelles*, PUF, Paris.
- FOUCAULT M. (1978), *Governmentality*, in BURCHELL G., GORDON C. e P. MILLER (1991), *The Foucault Effect. Studies in Governmentality*, Harvester Wheatsheaf, London.
- (2004), *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France 1977/1978*, Gallimard, Paris; trad. it. *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France, 1977/1978*, Feltrinelli, Milano 2005.
- GIMENO BLAY F.M. e MANDINGORRA LLAVATA M.L. (a cura di) (1997), *Los muros tienen la palabra: Materiales para una historia de los graffitis*, Universidad de Valencia, Valencia.
- GOETHE INSTITUT (2009), *Il muro di Berlino: numeri e fatti*, <http://www.goethe.de/mmo/priv/4852473\T1\textendashSTANDARD.pdf>, consultato il 16 maggio 2010.

- GREIMAS A.J. (1976), *Pour une sémiotique topologique*, in *Sémiotique et sciences sociales*, Seuil, Paris.
- e COURTÉS J. (1979), *Sémiotique raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Mondadori, Milano 2007.
- HAMMAD M. (2003), *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*, Meltemi, Roma.
- IPAZUD (2004), *Tomarse los muros. Una mirada transformadora* — presentazione del progetto *Arte en los muros*, IPAZUD, Bogotá.
- LANDOWSKI E. e MARRONE G. (a cura di) (2002), *La società degli oggetti*, Meltemi, Roma.
- LOTMAN J.M. (1985), *La semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia.
- (1987), *Architektura v kontekste kul'tury*, in *Architecture and Society / Architektura i ob__estvo*, 6, Sofia; trad. it. *L'architettura nel contesto della cultura*, in *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica*, Moretti & Vitali Editori, Bergamo 1999.
- (2006), *Tesi per una semiotica delle culture*, Meltemi, Roma.
- MARRONE G. (2005), *Dieci tesi per uno Studio semiotico della città. Appunti, osservazioni, risposte*, «EC», <http://www.ec\Ti\textendashaiss.it/archivio/tematico/spazialita/spazialita.php>, consultato il 27 dicembre 2010.
- MATTIUCCI C. (2008), *La dematerializzazione contemporanea delle superfici: da elementi di delimitazione a membrane di commutazione*, «Lo squaderno 08 — Usi dei muri / Uses of walls», 8, pp. 36–39, <http://www.losquaderno.net/>, consultato il 27 dicembre 2010.
- MOLINER M. (2002), *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid.
- MUBI BRIGHENTI A. (2008), *The wall and the city*, «Lo squaderno 08 — Usi dei muri / Uses of walls», 8, pp. 7–9, <http://www.losquaderno.net/>, consultato il 5 gennaio 2011.
- NOIR T., *About the Berlin Wall and the East Side Gallery*, <http://www.galerie\Ti\textendashnoir.de/ArchivesEnglish/FAQ\Ti\textendashNoir.html>, consultato il 13 gennaio 2010.
- RADICE F. (2001), *Il muro di Berlino*, Sistema Editoriale SE–NO, Roma.
- RAGONESE R. (2005), *Semiotica dello spazio e trasformazioni: proposte, analisi, conclusioni*, «EC», <http://www.ec-aiss.it/archivio/tematico/spazialita/>

- spazialita.php, consultato il 2 dicembre 2010.
- ROBERT P. (2006), *Le Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, Paris.
- SOTELO I. (2009), *20 años desde la caída del Muro de Berlín*, «Tiempo de paz», 95, pp. 14–22.
- VOLLI U. (2005), *Per una semiotica della città*, «EC», <http://www.ec-aiss.it/>, consultato il 3 febbraio 2010.
- WEHMEIER S. (2005), *Oxford Dictionary*, Oxford University Press, Oxford.

Sitografia

- <http://www.berlin.de/mauer/index.it.html>
- <http://www.eastsidegallery.com/>
- <http://www.eastsidegallery\Tr\textendashberlin.de/gesamt.htm>
- <http://www.rae.es/>
- <http://www.wikipedia.org/>

Da cartolina

Percorsi turistici nell'arte urbana

ELSA SORO

ABSTRACT: *Street art in postcard size.*

This paper aims to illustrate the case of postcards reproducing different and heterogeneous forms of graffiti in the city of Barcelona. Our working hypothesis being that the way in which the city is represented has an impact on the city itself in the respect of how it is “acted on” — by establishing both a “crossing” and, generally speaking, an “experiencing syntax” of the city — our question is: what is the relation between the city and this kind of art expressions and what kind of recipient is inscribed in such objects. If we can ascribe to the urban arts frame of valency, through a strong semantic reduction operation, the features of marginality, anonymity, spontaneity, scenic character, precariousness, speed and transience, our interrogative is how the above-quoted features are thematized in a postcard.

KEYWORDS: graffiti; semiotics; city representation; postcards.

1. Introduzione

Costruire un immaginario urbano equivale a riscrivere la città nella sua carne viva e rappresentarne l'identità mutante ad ogni riscrittura.

Il nostro lavoro intende riflettere su una peculiare modalità di (ri)scrittura urbana, proponendo un'analisi delle cartoline che, nel circuito turistico della città di Barcellona, riproducono diverse forme eterodosse di graffitismo; nello specifico analizzeremo cinque cartoline che raffigurano forme di graffiti realizzati su saracinesche di esercizi commerciali e case in demolizione.

I casi presi in esame afferiscono a un settore particolare nella segmentazione del turismo di Barcellona. Sono, cioè, ideate e vendute in circuiti che si posizionano fuori dal turismo di massa e propongono

un *brand* (Marrone 2009) che propongono un'immagine ringiovanita e nello stesso tempo "mediterraneamente" autentica di Barcellona, in reazione alle post-olimpiche invasioni turistiche che hanno interessato negli ultimi dieci anni la capitale catalana. Così si presentano Urbana (<http://www.urbarna.com>) e Wa was (<http://www.wawasbarcelona.com>) e con caratteristiche assimilabili la collezione Barcelona-graffiti, con le foto dell'americana Kristy Verenga.

Non pretendendo esaurire tutte le implicazioni di senso che una tale doppia conversione, da pittura a fotografia e finalmente a gadget commerciale, implichi, intendiamo problematizzare due questioni. Partendo dall'ipotesi che la rappresentazione della città fornisca indicazioni per la fruizione della città empirica, costituendo sintassi di attraversamento: che tipo di relazione con la città queste manifestazioni espressive tematizzano? Qual'è la figura dell'enunciatario iscritta in questi oggetti? Le due questioni, strettamente vincolate tra loro dall'assunzione che ogni rappresentazione costruisca una figura di ricezione di cui si possono rintracciare i caratteri, sottintendono e implicano un'altra questione relativa alla forma di rappresentazione in cornice. Se il quadro di valenza dell'arte urbana, in un'operazione di forte riduzione semica, presenta le caratteristiche di marginalità, anonimato, spontaneità, carattere scenico, precarietà, velocità e fugacità (Silva 1998), riferendoci tanto all'immagine quanto allo scenario della pratica di scrittura urbana come azione, così come all'esperienza della sua fruizione, ci chiediamo in che relazione si pongano questi caratteri rispetto al gadget turistico, di per sé caratterizzato da omologazione e diffusione massiva. Come si tematizza, cioè, la spontaneità, la marginalità, l'anonimato in formato cartolina?

La nostra ipotesi è che quest'oggetto testualizzi un'esperienza e una fruizione "rischiosa", "inedita", "precaria" della città, operando una manipolazione sul suo fruitore, inducendolo così a un movimento, sulle tracce delle immagini messe in cornice, ad un attraversamento che si configura come inedito, spontaneo, anonimo, veloce, deviato rispetto ai *markers* tipici della città di Barcellona. Si opera, con la circolazione dell'immagine del graffito, nelle forme proposte dal *corpus*, una ricorsività della senso-motricità che va dal gesto rischioso del *writer* che si arrampica e lascia le tracce della sua azione, al fotografo che gira la città per captarne spazi esclusi e alternativi rispetto al solito tracciato (delle guide turistiche, dei tours organizzati, ecc.), fino al

turista che è indotto a cercare, a sua volta, questi stessi luoghi, in una corsa contro una temporalità terminativa, soprattutto nel caso delle cartoline che rappresentano case in demolizione.

Preliminare e funzionale alla costruzione di queste argomentazioni è riflettere brevemente sul visibile, e sulla possibilità di trattarlo come semiotica sincretica, per articolare in un unico discorso pittura, foto, cartolina come forme eterogenee di una semiotica incarnata. Il senso dell'immagine convoca la relazione spazio-corpo, risolta in un'imbricazione chiasmatica (Marrone 2001). Il senso incarnato non può prescindere dalla pertinentizzazione del piano dell'espressione e da un discorso sul supporto materiale dell'immagine, e il passaggio da parete (saracinesca, casa diroccata) a fotografia fino a cartolina, opera conversioni sul piano del contenuto di cui si deve rendere conto.

2. La scrittura della città

L'effetto-città (Marrone e Pezzini 2006) deriva da un'equazione che pone in relazione la città materiale con quello che della città si dice e quello che la città stessa dice di sé. Città e discorso sulla città, da questo punto vista, non hanno limiti netti di distinzione, ricomponendosi in un'unica rappresentazione, che costituisce ciò che potremmo definire l'identità della città.

La "presunzione" di poter parlare dell'identità di Barcellona è lecita se la si fa derivare dalla relazione tra la rappresentazione discorsiva e l'esperienza della città. Le pratiche, fluide, trasformano il tessuto-testo cittadino incontrando linee di resistenza della città, che frenano determinati usi e ne inducono altri, come scavalcare un muro o arrampicarsi per disegnarvi sopra, in bilico su un balcone tremolante (fig. 2). In questo senso:

Il rapporto fra spazio rappresentato e spazio esperito è allora molto più complesso di una semplice duplicazione. Lo spazio vissuto, nel momento in cui viene rappresentato, entra in dialogo con le logiche — costrizioni e possibilità — dei linguaggi che gli danno forma, delle epoche e delle culture all'interno delle quali le enunciazioni si situano (Marrone e Pezzini 2006: 7).

L'ipotesi che guida il lavoro è quindi che la rappresentazione dello spazio fornisca istruzioni che informano lo spazio effettivo, attraverso

so aggiustamenti modali tra la città e i suoi fruitori, “obbligati” a negoziare costantemente un dover o poter essere nella città.

Si stabiliscono percorsi euforici e disforici, vi sono punti deputati al guardare e all'inquadrare, e punti celati. Nella città esistono i luoghi da visitare, da dover visitare, da poter visitare.

La rappresentazione di Barcellona nelle cartoline induce a scoprire alcuni di questi spazi celati, in un processo investigativo che attiva il destinatario sulle tracce della città rappresentata dal graffitaro.

3. Vedere la città

Girare la città presuppone un agire incarnato, in cui un corpo instaura una relazione di senso con lo spazio che, a sua volta, si vede modellato della presa di posizione del soggetto nel mondo, in una struttura chiasmica di doppia implicazione. Proprio il corpo informa la parte “espressiva” della funzione segnica e nell'analisi di una città concreta riesce a dare ragione di ciò che, in termini molto vaghi, potremmo dire come “percepire”, “sentire” la città.

Nella complicazione soggetto-spazio, la figura intesa come corpo possiede una struttura e un involucro affetto dall'esperienza delle forme sensibili: «in ogni nostro incontro con il mondo entra in gioco sempre la sinestesia percettiva, cioè l'unità profonda dei nostri sensi e l'impossibilità di distinguere e l'impossibilità di distinguere e ripartire il sentire globale tra differenti canali sensoriali» (Basso e Dondero 2006: 46)

Da qui la necessità di un discorso preliminare che in prima istanza unisca sotto la categoria del visibile le manifestazioni espressive di cui trattiamo. Se con Fontanille (2004) le intendiamo come «corpi e non come semplici entità logiche», possiamo rendere conto dei meccanismi percettivi prodotti dalle tracce del fare produttivo, e comprendere le tracce del fare ricettivo e dell'esperienza delle forme stesse. Nell'immagine e nella sua ricezione è importante la strategia dello sguardo, costituita dal corpo involucro e dal corpo movimento che fa partecipare tutte le configurazioni sensoriali.

La corporeità previene logicamente la semiosi, ne è responsabile, situandosi contemporaneamente a monte e a valle dell'enunciazione.

Se parliamo, nell'immagine, di un "a monte dell'enunciazione" ci riferiamo alla memoria discorsiva dell'atto instauratore, per «studiare i ritmi produttivi e quindi la temporalità di prensione del piano dell'espressione» (Basso e Dondero: 44). La temporalità nella produzione e nella ricezione è differente secondo le trasformazioni figurative intese come

cambiamenti tra stati figurativi o come il passaggio da un elemento naturale all'altro ma in quanto: operazioni che articolano forme di dispiegamento dell'energia [...] e strutture materiali dotate di particolari proprietà di resistenza, compattezza, fluidità, e coesione (Ivi: 412).

Lo spazio, e in particolare lo spazio visivo, non sono quindi indipendenti dalle operazioni che li costituiscono, l'atto creatore lascia le tracce del suo fare e iscrive la figura e la sintassi di ricezione.

Le immagini sono oggetti materiali (corpi) che presuppongono un fatto percettivo, un avvenimento, un sopravvenire in uno scenario di esperienza. La pittura sulla parete, la fotografia e la cartolina condividono questi tre movimenti-momenti di senso, nei quali è centrale la dimensione di interazione della figuratività, nel senso che le figure conservano la memoria dell'interazione che le ha prodotte. L'interazione è in un'ultima analisi la equivale in un'ultima analisi alla fruizione della città, attraverso la sua rappresentazione. Le immagini che analizziamo tematizzano un tipo particolare di fruizione inscritta nella rappresentazione. Del resto il sito web di una delle due case editrici di cartoline esplicita di che forma si tratti. Urbarna «focuses on small details of everyday life and interactions between people and the environment» (<http://www.urbarna.com>).

L'interazione con la città si iscrive in una dimensione motoria, nella quale la narrazione statica della città come congiunto monumentale, pensiamo alla Barcellona di Gaudí, raccomandata dalle guide turistiche, si dinamizza e diviene una città da percorrere. All'interno di questo discorso unitario sul visibile spendiamo qualche riflessione sulla semioticità della foto, in un confronto con la pittura.

Le problematiche di senso che l'oggetto-fotografia stimola sono molteplici; è descrivibile in quanto oggetto materiale, testualità, pratica produttiva e interpretativa. La bibliografia semiotica ha tentato di spostare l'attenzione della riflessione dal *medium*, che ha preoccupato

gli studi tecnici di settore sull'arte fotografica, al testo fotografico. La semiotica, nel suo approccio alla fotografia, non intende risolverla come mera indicività anche se poco, come mette in luce Dondero (2006), si è ancora riflettuto sullo specifico della fotografia e sulla problematizzazione delle pratiche di fruizione, tanto che, come nel caso per esempio di Barthes (1980) parlare di fotografia è la scusa per «parlare di sé e della morte» (Marrone 1994).

Anche nel nostro caso la fotografia, oltre che essere il mezzo operativo della conversione graffito–cartolina, è la “scusa” per individuare percorsi figurativi e interpretativi della realtà urbana; per questo, come specificato nelle considerazioni preliminari, convochiamo la semiotica incorporata di Fontanille che descrive la sintassi della fotografia come quella dell'impronta della luce su una superficie sensibile.

Nel caso del gesto fotografico il vettore è un corpo luminoso, mentre nel caso del gesto pittorico il vettore è un corpo in movimento. Nel caso specifico della pittura murale l'importanza del gesto d'enunciazione fa la differenza per circostanze “contestuali”. Lavorare ad alta quota, o in una situazione che non conserva nulla dell'iconografia del pittore con cavalletto, comporta tener conto dei ritmi produttivi e delle temporalità di prensione del piano dell'espressione e leggere i formanti plastici come conversione dei gesti del pittore.

Anche la foto conserva le tracce di un movimento e, anche in questo caso, entra in gioco la polisensorialità; pensiamo per esempio alla strategia dello sguardo costituita dal corpo involucro e dal corpo movimento, che fa partecipare tutte le configurazioni sensoriali attraverso differenti gradi di intensità: la “presa” dell'immagine non vincola così solo la visione ma anche altri modi sensoriali. La senso–motricità investe pittura e fotografia: il movimento del *writer*, quello del fotografo per scattare la foto di quella parete con determinate condizioni di luce e per ultimo quello del turista nel cercarla per la città.

Il movimento è pertinente anche nel caso della foto in quanto enunciata da un corpo che ha preso posizione nel mondo.

Considerando che il testo è riassunto nella pratica in corso, che lo pertinentizza attribuendogli valorizzazioni differenti, nel passaggio da cartolina a foto è centrale marcare questo cambio di statuto, dovuto al cambio di pratica e all'influenza materiale del supporto.

Una determinata conformazione testuale vincola usi possibili, l'immagine viene analizzata e interpretata sotto fasci di pertinenza secondo

la pratica in corso e lo statuto cui appartiene, i testi, cioè, assumono valori differenti nello spazio e nel tempo, il senso non è immanente e deriva da un congiunto di fattori

Il supporto fa di una foto una cartolina come “genere testuale”. Nella prospettiva linguistica, il genere è relazionato a molteplici aspetti sostanzialmente legati al prevalere degli scopi dell'emittente, delle caratteristiche dei testi, ovvero delle attese dei destinatari. Un discorso di genere testuale è pertinente qualora lo si consideri come sfondo ultimo che abbraccia ogni nuovo testo, pronto tuttavia a spostarsi al presentarsi di ogni sua nuova realizzazione, ossia un'azione sociale che determina le caratteristiche delle singole occorrenze testuali.

Il supporto e l'azione di invio e di ricezione della cartolina che lega emittente e destinatario sono le componenti per definire il genere cartolina.

La cartolina costruisce l'identità del luogo nella narrazione frammentaria di un'esperienza di comprensione, interpretazione partecipativa della realtà urbana, di cui ne capta il senso (un senso).

4. Il graffito in formato cartolina

La cartoline che presentiamo rispecchiano una particolare visione di Barcellona. Il design di Urbana e Wa was, assieme agli esemplari appartenenti alla collezione Barcellona Graffiti, nascono con l'esplicito proposito di suggerire percorsi turistici alternativi per la città. Di fronte al turismo massivo e rumoroso delle Rambles e della “ruta Gaudí”, i gadget che fabbricano e vendono mettono in scena un'altra Barcellona. La città parla per immagini e le immagini rappresentano per lo più persone, anonimi *veïns* (cittadini, abitanti) ma anche turisti, allo stesso tempo destinanti e destinatari, visto che i marchi sono ideati, a loro volta, da creativi inglesi e americani.

La città è restituita in frammenti che riproducono il ritmo e la vitalità, raffigurando donne anziane che chiacchierano in un cortile, scorci “mediterranei” di lenzuola che sventolano al sole, ragazze in infradito. I monumenti vengono sostituiti da mercati, piatti di *tapas*, corpi al sole e cibi appetitosi. La fruizione della città passa, così, primariamente per il corpo, i sensi vengono messi in scena in una Barcellona indefinita, generica, ma vicina. Del resto come specifica il sito web di

Urbarna, unicamente presente in lingua inglese, si fotografa la vita di tutti i giorni e l'interazione tra "le persone e il loro contesto", il turista è quindi invitato a interagire con ciò e chi lo circonda. È in questa cornice che si mette in scena il graffito in formato cartolina, che diviene in questo modo un piccolo dettaglio della vita di tutti i giorni.

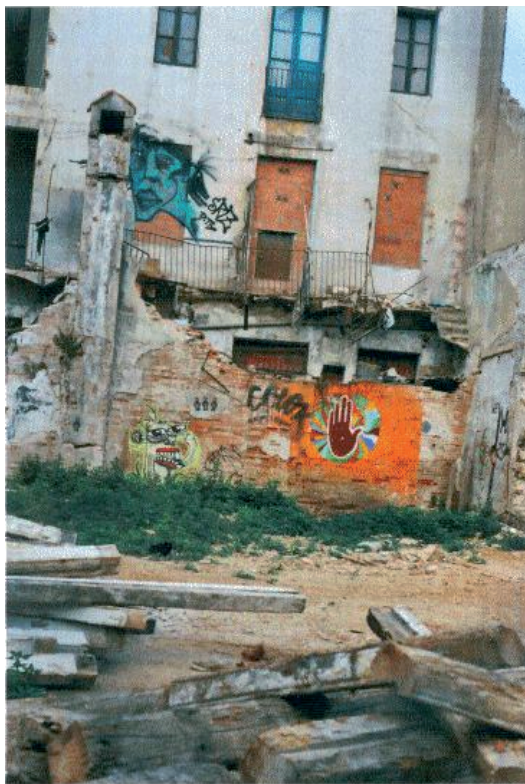
Passiamo in esame alcuni esemplari provenienti da queste tre collezioni. Ciò che cerchiamo nell'immagine sono le tracce dell'enunciario, per stabilire che tipo di relazione stabilisca con lo spazio, in base alle prescrizioni iscritte, sotto forma di tracce dell'immagine. Utilizziamo pertanto le categorie della semiotica plastica che, a partire dal saggio fondativo di Greimas (1984), considerano la dimensione significativa del piano propriamente plastico dell'immagine (Corrain 1999). Al di là del riconoscimento delle figure del mondo (piano figurativo) l'immagine si compone di direzioni topologiche, linee, colori e contrasti di forme. Questa organizzazione sottesa all'immagine mette in discorso l'attività enunciativa inscritta nel testo visivo e ne conserva le tracce, restituendo visualmente pronomi e deittici. Brevemente analizziamo queste presenze soffermandoci su alcuni aspetti.



Figura 1.

Nella figura 1, i graffiti rappresentano due maschere sulle saracinesche di due negozi, nel *barrio* del Born. Sulla persiana, figura metapittorica come nicchia e porta, l'immagine che ne è l'apporto, si inserisce attraverso diverse modalità: quando l'immagine eccede il supporto possiamo leggerci una sintassi conflittiva, la messa in scena di un'uscita.

Un'altra figura meta pittorica è la finestra. Diverso, ma per certi aspetti assimilabile al caso della figura 1 è lo spazio messo in scena dalla seconda cartolina presa in esame (fig. 2). Una casa in demolizione è la parete di graffiti, di cui si possono riconoscere una mano sulla porta murata e un viso disegnato su un balcone pericolante. Si può visualizzare il gesto del graffitario che si è arrampicato e di fretta, supponiamo, ha rappresentato quel volto deformato. Anche in questo caso c'è una forma di eccedenza, il volto eccede la finestra murata, non preoccupandosi dei bordi e anche in questo caso in scena è il gesto eccessivo, fuori luogo di chi si è spinto in atto performativo ai margini della città, in un'interazione *rischiosa* con la stessa. In un'interazione *rischiosa* la città:



BARCELONA GRAFFITI

Figura 2.

No se fondera plus sur le faire croire mai sur le ais sentir—non plus sur la persuasion, entre les intelligences, mais sur la contagion, entre des sensibilités. Faire sentir qu'on désire pour faire désirer, laisser paraître sa peur et du coup apeurer, donner la nausée en vomitant, calmer autrui par son propre calme, donne l'élan—sans puosser ! — rien que par son propre calme allant, ecc. (Landowski 2005: 43).



Figura 3.

La terza immagine (fig. 3) tematizza, con il piano eidetico, questo stesso tipo di interazione.

Sul retro della piazza dels Angels che ospita il Museo d'Arte Contemporanea (MACBA), su un altro edificio in demolizione, sono raffigurate una serie di frecce nere su sfondo bianco. Le frecce "indicano" l'alto, creando uno spazio operativo di arrampicata sulla parete, memoria discorsiva (Fontanille 2004) di una senso-motricità corporale che rileva, come nei due casi anteriori, equilibri e disequilibri tra apporto e supporto. Le frecce marciano la direzione del movimento, come nel caso della pittura sulla saracinesca, come tracce enunciazionali che rivelano la sintassi del "fare" in una forma di scrittura che struttura la rappresentazione dello spazio.

Nel caso della figura 4 la co-referenza tra scritto e rappresentato si potrebbe definire additiva: è una guerra doppia, eccessiva anche in questo caso. Lo spazio topologico è violato producendo un effetto di densificazione, in cui a stento si individuano oggetti del mondo naturale.

L'uso dello spazio marca una temporalità, in questi casi la fretta di chi opera in condizioni "estreme" o di alto rischio come il graffitare,

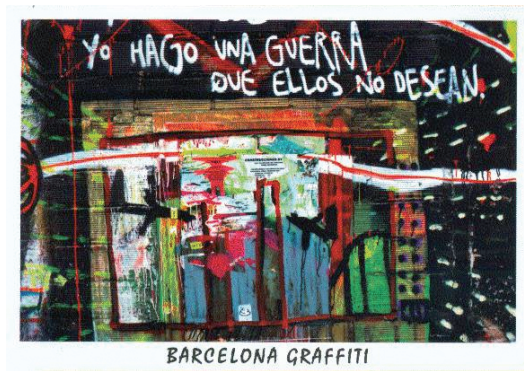


Figura 4.

che segnala nello stesso tempo la temporalità terminativa di qualcosa che non è più come lo scenario della propria opera artistica.

Il tempo è messo in discorso. Anche nella seguente immagine la temporalità è messa in scena e permette inoltre una nota storiografica sulle recenti vicende dell'urbanismo nella città di Barcellona. Con l'instaurazione del governo democratico e il successo del movimento indipendentista catalano agli inizi degli anni Ottanta, si intraprende un programma di sviluppo indirizzato alle aree centrali trascurate negli anni della dittatura. Con il Plan General Metropolitano (PGM) si creano nel 1976 le basi per un nuovo corso di sviluppo urbano che si mette in marcia sotto la supervisione dell'architetto Oriol Bohigas: i PERI(s) sono *Planes Especiales de Reforma interior* per i quartieri che più necessitavano un recupero e prevedono l'elaborazione di progetti per la creazione di spazi pubblici, così come per rivitalizzare e rinnovare zone urbane degradate. Il PERI in generale è uno strumento urbanistico con proprie specificità: è diretto ad aree del centro storico delle città, vittime di degrado sociale e urbano. Esso presenta criteri, soluzioni generali e obiettivi di pianificazione in un catalogo legalmente vincolante, che si accompagna a piani urbanistici. IHa la consegna di intervenire nei quartieri interessati occupandosi anche di installare impianti pubblici per il miglioramento della qualità di vita del quartiere. Si tratta delle cosiddette "metastasi benigne", progetti spesso esemplari dal punto di vista architettonico, di forte impatto, che dovrebbero contribuire a rigenerare l'intorno. Parliamo, nel caso del Raval, della costruzione del MACBA per opera di Richard Meier,

del CCCB di Albert Viaplana e della Rambla del Raval. Per realizzare queste installazioni, i PERI indicano le zone da espropriare e abbattere per far spazio alle nuove costruzioni.



Figura 5.

Non sappiamo se la casa *derribada* (in demolizione) della cartolina (fig. 5) sia una semplice riforma o faccia parte di questo piano urbanistico. Quello che è pertinente è che quest'immagine non è mai neutra a Barcellona proprio per le sue recenti vicende e l'attenzione suscitata sull'argomento. Per quel che riguarda il nostro discorso, anche in questo caso è messo in scena un movimento e un tipo di relazione con la città. La casa "diroccata" rientra in quella che potremmo definire come l'estetica del *terrain vague* (Solà Morales 1996) e problematizza come demolizioni o ricostruzioni di zone urbane (ovvero interventi di riconfigurazione della manifestazione superficiale) corrispondano a precise scelte di valore di una comunità: sono atti semiotici di riscrittura che interessano la semantica profonda del luogo stesso, il modo in cui quest'ultimo è percepito e vissuto.

In semiotica ci si è occupati (Granelli e Ciuffi 2005) di come questi territori, lungi da essere vuoti di senso, si configurino come spie della stratigrafia della costruzione e della modellazione dell'ambiente divenendo così *oggetti di passione* (per le pratiche di scoperta e di occupazione che potrebbero albergare), conservando un'opacità che nega l'appiglio rassicurante ad un significato sicuro e codificato. Questi spazi come con l'arte urbana, impediscono la difficoltà di una lettura chiara e univoca e inscenano la storia di una relazione rischiosa, quella con la propria città.

5. Conclusione

Ecceденza e trasgressione dello spazio topologico, rischio e opacità sono i caratteri messi in cornice. Questo ci consente di ipotizzare che gli esempi che abbiamo brevemente commentato metterebbero in scena uno spazio diagrammatico, nel senso di uno spazio di relazione tra la città e un suo destinatario, i cui caratteri sono estratti a partire dalle tracce inscritte nell'immagine. La "presa della città" sarebbe di natura patemica, prima che cognitiva, una forma dell'avventura, così come la intende Simmel (1988) quando ne parla come di una particolare forma di prensione del reale, che è possibile quando l'insorgere di un'alterità rompe lo scenario valoriale abituale. "L'avventura", come la città di queste cartoline, è interrotta da un prima e un dopo, è una discontinuità che restituisce un senso altrimenti opaco e illeggibile fuori dalle circostanze dell'avventura stessa.

Come nel caso della messa in cornice della casa "squartata" ci sarebbe uno svelamento semico dell'interno della città, reso possibile da una particolare esperienza della stessa.

L'enunciatorio di questo messaggio avventuroso si situerebbe, nell'opposizione tra turista e viaggiatore stipulata da Landowski (1997) dalla parte di quest'ultimo, di chi cioè coglie il *genie de lieux*, rispetto al turista che si nega all'incontro con l'altro per l'eccesso di informazione di cui dispone e che di fatto non è mai partito e risulta assente al luogo destinazione perché troppo presente a se stesso. Diverso è il caso del viaggiatore, che è implicato in un processo identitario e che passa per una de-localizzazione, un vacillare nello spazio, che ricorda il movimento rischioso del *writer* "arrampicato".

Ci sarebbe, in un'ultima analisi, nelle cartoline, la rappresentazione del movimento, euforizzato, in opposizione alla stasi di chi visita la città dei monumenti, e messo in circolo da una manipolazione del destinatario della cartolina che, ricorsivamente, come il fotografo, è sulle tracce di una città da svelare. Il corpo del turista si inoltra nella città che lo resiste, è un corpo appassionato, modulato sul poter essere e tenta di carpire l'estensione della città.

Se ricostruiamo l'immagine di Barcellona restituita dal *corpus* assolutamente frammentario che abbiamo analizzato, ne risulta una città che si ricostruisce attraverso incidenti, spazi accidentali (a volte accidentati). È una Barcellona irricognoscibile, illeggibile, perché viene

“scavata” sia a livello temporale che spaziale, e se ne mostrano spazi non abituali, nella temporalità intempestiva di un io–qui–ora del viaggio.

La precarietà della condizione del turista–viaggiatore nella sua relazione con la città è così assimilata, in queste immagini, alla condizione fenomenologica dell’artista urbano.

Potremmo pensare che l’appropriazione della città da parte di entrambi gli attori si regga su un regime dell’esperienza, secondo la classificazione che ne fa Fontanille (2003). Se, nell’apprensione di un luogo, il regime dell’esistenza rimanda a una persistenza indipendente dall’osservatore, come quando la città è vista dall’alto o sulla mappa, il regime dell’esperienza coglie l’accidentalità dell’ora, e la contingenza dell’esperienza di viaggio.

Potremmo dire che le cartoline tematizzino il viaggio attraverso la messa in cornice di forme eterogenee di arte urbana. Se chi produce e vende le cartoline è a sua volta un viaggiatore, nella sua forma di apprensione della città e nel posizionamento (esterno) rispetto ad essa, ci sarebbe quindi, un’ultima analisi, una ricorsività del tema del viaggio di cui l’arte urbana non ne è che una forma. Un *escamotage* per mettere in scena la stessa figura del turista–viaggiatore, che con una presa della città precaria, contingente, accidentale, si assimila al graffitato.

Il quadro di valenze dell’arte urbana, marginalità, anonimato, spontaneità, precarietà, velocità, fugacità, vengono tematizzate dalle cartoline e si auto ascrivono all’enunciatario–viaggiatore che pretende condividere con l’artista lo stesso immaginario di città.

Il graffitato anonimo si identifica col turista “alternativo” che scova una Barcellona nascosta, fuori dalle guide, una Barcellona che si vuole autentica ma che in fondo è, concludiamo, autoreferenziale: si tratterebbe cioè di una città evasiva e vaga, una città qualunque e per un turista che vuole magnificare il suo stesso gesto di attraversamento “alla cieca”.

Bibliografia

BASSO P. e DONDERO M.G. (2006), *Semiotiche della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche d’analisi*, Guaraldi, Rimini.

- BARTHES R. (2003), *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Einaudi, Torino.
- CIUFFI V. (2006), *Terrains vagues: il rovescio dei vuoti urbani*, «E/C».
- CORRAIN L. (1999), *Leggere l'opera d'arte II*, Esculapio, Bologna.
- FONTANILLE J. (2004), *Figure del corpo*, Meltemi, Roma.
- (2003), *Paesaggio, esperienza ed esistenza. Per una semiotica del mondo naturale*, «Semiotiche», Ananke, Torino.
- GRANELLI T. (2006), *Per una semiotica del Terrain Vague: da luogo anomico a dérive passionale*, «E/C».
- LANDOWSKI E. (2005), *Les interactions risquées*, «Nouveaux actes semiotiques», Pulim, Limoges.
- (1997), *La présence de l'autre*, Puf, Paris.
- MARRONE G. (2001), *Corpi sociali*, Einaudi, Torino.
- e PEZZINI I. (2006), *Senso e Metropoli*, Meltemi, Roma.
- SILVA A. (1998), *Imaginaris Urbanos*, Tercer Mundo, Santa Fe de Bogotá.
- SIMMEL G. (1988), *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Edicions 62, Barcellona.
- SOLÀ MORALES R. (1996), *Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades*, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona.

Nuovi volti alle periferie

L'azione di JR tra *Street Art* e fotografia

MARCO MONDINO

ABSTRACT: *The art of JR between Street Art and photography.*

The purpose of this paper is to analyze the practice of urban rewriting by the French artist JR. His production cannot be simply reduced into a Street Art context: he mingles the practices of photography and affichage to rewrite the peripheries of the southern parts of towns using the blow-ups of women faces. He works on marginal spaces, such as favelas, slums, or shanty towns, but he works also in European cities. The analysis of the work by JR allows us to introduce some reflections on the representation of women, the role of Street Art as a participatory art and the relationship between artistic activities and exhibitions.

KEYWORDS: Street Art; favelas; slums; JR; rewriting of urban space; participatory art.

1. Pratiche di riscrittura urbana

Un quartiere, una città, un'opera d'architettura possono essere considerati *testi* a tutti gli effetti, con i loro significati precostituiti, i loro limiti predeterminati e le loro regole d'uso.

Difficilmente i significati spaziali sono codificabili in maniera univoca e la forma testuale dello spazio viene costantemente ridefinita dai soggetti che vi entrano in relazione. Gli spazi, infatti, prevedono al proprio interno dei modelli di utilizzo ordinario che le pratiche attivate dai corpi che vi entrano in relazione tendono molto spesso a risemantizzare. I rapporti tra il soggetto e la spazialità sono inscrivibili all'interno di strutture narrative profonde e lo spazio è un vero e proprio attante che partecipa alla narrazione urbana. Cosa succede, dunque, quando un intervento artistico porta il suo discorso all'interno della città?

Diciamo subito che la presenza delle azioni artistiche, il loro “stare nello spazio”, pone un processo di parziale riscrittura della città. Elementi urbani comuni diventano così oggetti–supporto per gli interventi artistici determinando delle vere e proprie fratture che riconfigurano il tessuto spaziale.

Il presente intervento prova a riflettere sulle pratiche di riscrittura urbana messe in campo dall'artista francese JR. Collocare le sue produzioni all'interno della corrente della *Street Art* appare riduttivo: avvalendosi del mezzo fotografico e della pratica dell'*affichage* le sue azioni rivoluzionano gli spazi urbani e funzionano in qualche modo come agenti di cambiamento e rinnovamento, sia sul piano artistico che su quello sociale. JR gira il mondo immortalando il disagio urbano, la marginalità, i conflitti e li riproduce attraverso delle gigantografie sui muri delle stesse città che li hanno generati. Il lavoro di JR si caratterizza per la commistione di valori estetici e convinzioni politiche ma soprattutto per un uso radicale della spazialità che trova le sue origini nella *Street Art* e si contamina con elementi di *land art*. Allo stesso modo di quest'ultima, infatti, le azioni dell'artista rinunciano ad ogni ambizione di eternità e si propongono come temporanee. JR realizza, con un obiettivo da 28 millimetri, 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 in un itinerario fatto di sguardi che mettono in scena una narrazione.

I primi lavori vedono protagoniste le periferie parigine: qui il fotografo ritrae e affigge i volti poco *bourgeois-bohémien* di personaggi più o meno noti nel mondo *underground*. Si tratta di primi piani in bianco e nero dove i protagonisti vengono fotografati con espressioni buffe.

Il set per la seconda esposizione è il muro di separazione tra Israele e Palestina, dove i soggetti dell'azione artistica sono i volti di israeliani e palestinesi che fanno lo stesso mestiere, ritratti nell'atto dello sberleffo. In questo progetto, che prende il nome di *Face2Face*, JR lavora su due temi: quello del conflitto e quello dei confini, realizzando la più grande mostra illegale della storia. Le foto vengono affisse anche a Tel Aviv e Ramallah e successivamente esposte in alcune città europee come Amsterdam, Parigi, Berlino e Ginevra.

L'ultimo progetto di JR, oggetto specifico del presente lavoro, è *Women are heroes*. Con quest'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 popolazione femminile. L'artista utilizza così le periferie del sud nella loro diversità e nella loro complessità come luogo per le sue azioni.

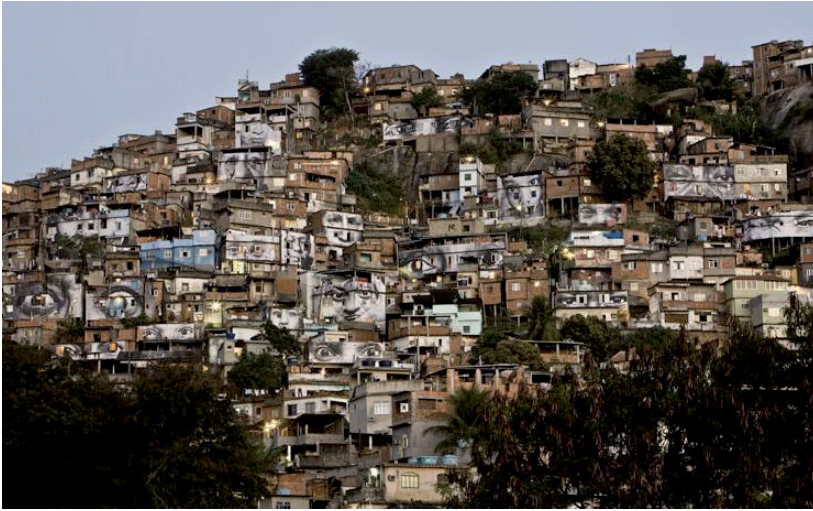


Figura 1.

2. Sguardi, oggetti–supporto e pratiche di affissione

Villaggi, baraccopoli, bidonville, vagoni ferroviari, tetti fatiscenti, sono questi alcuni dei luoghi e dei supporti utilizzati da JR per l'installazione delle fotografie. Gli spazi vengono riconfigurati e acquistano un nuovo volto e le città sembrano diventare delle vere e proprie gallerie a cielo aperto. L'arte scende dal piedistallo e si concretizza negli spazi più impensabili e nei luoghi in cui la popolazione difficilmente ha accesso a risorse culturali. L'artista gioca così sulla spettacolarità e sull'impatto visivo, nel tentativo di combinare i suoi ritratti con il linguaggio della città. Con la *poster-art* JR realizza delle affissioni all'interno degli spazi pubblici. È opportuno a questo punto analizzare il modo in cui

queste gigantografie entrano in relazione con il luogo e le modalità di affissione.

Questo non vale ovviamente solo per l'oggetto-*affiche*: anche un dipinto dovrebbe essere preso in considerazione "in situazione", all'interno di una pratica fruitiva e di semantizzazione (se posto in un museo, in una cattedrale, all'interno di una certa collezione, e di una certa produzione) senza astrarlo né dalle condizioni di produzione né da quelle di fruizione, così come una fotografia significa innanzitutto per come il suo statuto (documentario, artistico, pubblicitario, ecc.) ne costruisce le isotopie, le pertinenze, i percorsi testuali (Dondero 2004: 2).

È Lotman che ci ricorda come ogni testo emana un'aura di contesto, così ad esempio un quadro spostato da una chiesa a un museo si ridefinisce, ridefinendo ciò che gli sta intorno: non più oggetto di culto ma opera d'arte (Marrone 2009). Il testo nel contesto è dunque un meccanismo che ricrea continuamente se stesso cambiando fisionomia e generando nuove informazioni.

Fontanille ricorda che interessarsi al manifesto significa «prendere in considerazione l'insieme della *situazione semiotica* che permette al cartellone di funzionare» (Fontanille 2010: 186).

Vanno prese, dunque, in esame da un lato la scena dell'affissione, dall'altro la strategia.

La *scena* dell'affissione comprende una o più predicazioni, ovvero degli atti enunciazionali che implicano dei ruoli attanziali; tali ruoli sono giocati, tra gli altri, dal manifesto stesso o da alcuni suoi elementi interni, dal supporto, da alcuni elementi dell'intorno, dai passanti osservatori e così via (Fontanille 2010: 186).

La *strategia* concerne il dispiegamento figurativo e tematico, spaziale e temporale dell'affissione così come tutte le costrizioni dipendenti dall'ambiente.

Si considerino in prima analisi le gigantografie: l'obiettivo da 28 millimetri è puntato a poca distanza dal viso, lasciando da parte qualsiasi altro elemento del corpo. Le donne fotografate (fig. 2) sono dunque in posa, guardano in macchina ed è come se interpellassero lo spettatore affermando il proprio "io"¹. Assolutamente rilevante è il ruolo dello

1. 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;

sguardo nelle fotografie. 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: 217).



Figura 2.

Una foto senza delegazione di sguardo, come la foto di un paesaggio, non ci “guarda” allo stesso modo di una foto che mette in scena una delegazione di uno sguardo da parte di un personaggio. In tal senso «lo scambio di sguardi tra la foto e lo spettatore diviene un dialogo: lo sguardo trascina nel flusso enunciativo tutti i modi del sensibile» (Scalabroni in Floch 2003: 103).

Gli sguardi delle donne ritratte da JR penetrano profondamente, fissano chi osserva, spiazzano perché non c'è mediazione, non c'è altro particolare su cui l'osservatore si può soffermare. Questo scambio di sguardi è intensificato anche dalle dimensioni della fotografia.

mentre al volto rivolto all'esterno viene accreditata un'attenzione, uno sguardo latentemente o potenzialmente rivolto all'osservatore, e corrisponde al ruolo dell'“io” nel discorso con il suo complementare “tu” (Shapiro 2002).

Durante la realizzazione del progetto, JR non si limita a fotografare le donne ma raccoglie anche le loro storie, costruendo un racconto complesso 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 (recentemente uscito) e quello del catalogo in cui si ripercorrono tutte le fasi del progetto. Siamo davanti a un'operazione artistica complessa che si articola su più livelli e che tiene conto di diverse tipologie di osservatori.

Se prendiamo in considerazione il catalogo di *Women are heroes* è possibile individuare alcune pertinenze e notare come le fotografie narrano diversi aspetti. Alcune foto ricostruiscono le fasi delle azioni artistiche mostrando dunque il progetto nel suo "farsi". Un secondo livello concerne la spazialità e i dispositivi di affissione: vengono mostrati i supporti e i luoghi in cui le foto sono state affisse. C'è poi il livello propriamente "artistico" ossia le foto delle donne. Prendendo in analisi questo livello si nota come JR accosta le storie delle donne che incontra, alle fotografie dei visi. Nonostante le storie raccontino spesso di condizioni difficili, di guerre e di violenza generalizzata, 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. JR si avvale di una comunicazione ironica, dove il bersaglio della sua ironia è la retorica della sofferenza con cui spesso vengono rappresentate le donne dei paesi del sud del mondo. JR, in quanto emittente-manipolatore, usa questo meccanismo all'interno del suo progetto, confidando in un destinatario complice dotato di un saper fare interpretativo che gli permetta di accedere al senso implicito del messaggio. Il progetto *Women are heroes* opera una vera e propria inversione e ribalta i processi di rappresentazione della figura femminile dando centralità alle singole storie e opponendosi a un certo modo, proprio dei media, di trattare le questioni di genere facendo leva sulla spettacolarizzazione della sofferenza.

Ma l'azione di JR non si limita semplicemente a operare quest'inversione. Vanno sottolineati, a tal proposito, altri tre aspetti che si rivelano fondamentali nell'analisi: il ruolo delle affissioni, la partecipazione della popolazione locale alle azioni artistiche e ancora l'esposizione all'interno delle città europee. Partiamo col dire che ciò che rende il progetto efficace è proprio la particolare modalità di affissione

che si avvale di oggetti–supporto non convenzionali e si caratterizza per l'uso delle gigantografie. In tal senso, gli interventi dell'artista parigino hanno la capacità di risemantizzare elementi urbani comuni rendendoli oggetti supporto. Le foto in bianco e nero sono incorniciate nei muri delle periferie di Freetown in Sierra Leone, sopra i tetti ondulati di lamiera in una baraccopoli di Kibera in Kenya (fig. 3) o ancora nei prospetti delle case della favela di Morro de Providência in Brasile (fig. 1). Si tratta di luoghi accomunati dal fatto di essere sempre considerati in chiave disforica e a cui JR dà un volto nuovo attraverso gli sguardi femminili.



Figura 3.

Queste azioni creano discontinuità all'interno del tessuto urbano generando prese estetiche negli individui che attraversano quei luoghi.

Si tratta di un'azione iperbolica, un *bel gesto*², dove «l'osservatore–interprete è sottoposto alla sorpresa, all'ammirazione, se non alla meraviglia» (Fontanille e Greimas 1993: 70).

2. «Il bel gesto è una sorta di affermazione dell'individuo di fronte alla collettività e di una morale personale in rapporto ad una morale sociale [...] Il bel gesto mette insieme l'estetica e l'etica, riarticolarlo e reinventando la funzione semiotica» (Greimas e Fontanille 1993: 60).

All'interno dell'istanza narrativa connaturata allo spazio, un intervento artistico del genere svolge una funzione di *antisoggetto*, nel senso che lavora "contro" l'uso che normalmente il soggetto attorializzato farebbe del luogo (Bellavita 2008). JR con le sue azioni trasforma lo spazio in una sorta di galleria a cielo aperto, costringendo il passante a un contatto diretto con l'opera senza intermediari. Egli usa le periferie del sud del mondo, nel loro caos e nella loro complessità come luogo delle sue esposizioni e il suo "discorso" si incontra con le pratiche messe in atto dai corpi che quei territori li vivono e li attraversano.

L'artista si avvale così, della collaborazione delle donne che diventano non solo soggetti da fotografare ma protagoniste attive dell'azione artistica. In questo modo egli attiva processi di arte partecipativa richiamando la popolazione all'esecuzione dell'opera, che si completa insieme allo spettatore. I fruitori non sono solo sanzionatori dell'intervento artistico ma veri e propri attori che svolgono performance.

Tale coinvolgimento si manifesta in maniera emblematica durante una *performance* realizzata in India, nella cittadina di Jaipur in occasione della festa di *Holi*, che celebra il solstizio di primavera. Durante la festività gli abitanti si riversano nelle strade portando con sé del colorante (*gulal*) e per tutta la mattina la guerra del colore infuria per le vie, cessando puntualmente a mezzogiorno quando le strade ritornano improvvisamente tranquille e le persone si ripuliscono dal colore nei fiumi o nelle tinozze.

Tre giorni prima della festività in alcune delle strade principali della cittadina, JR affigge dei giganteschi manifesti apparentemente bianchi che in realtà celano tracce degli sguardi delle donne che hanno posato per lui. Solo durante la performance, dopo che i passanti hanno gettato secchiate di colore nel manifesto, l'immagine verrà rivelata (fig. 4 e fig. 5).

Azioni come queste ci confermano come il lavoro di JR non possa essere circoscritto all'interno della corrente della *Street Art* e ci proietta verso forme artistiche complesse che rendono gli spettatori veri e propri attori di performance. Si determina quella che JR stesso definisce come arte 2.0, con esplicito riferimento al linguaggio informatico e all'era del *Web 2.0* che consente un alto livello di interazione tra sito e utente.

Esistono, dunque, altri modi per raccontare il disagio e la violenza e JR lo fa attraverso degli interventi di arte urbana, costruendo un itinerario fatto di sguardi che invertono le rappresentazioni stereo-



Figura 4.



Figura 5.

tipate, risemantizzano porzioni di luoghi e attivano processi di tipo partecipativo.

3. Azioni vs esposizioni

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 ci 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 un senso diverso. L'artista porta con sé tutto il bagaglio delle storie che ha raccolto, prova a riflettere sulla condizione femminile in chiave euforica 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.

Bibliografia

- BELLAVITA A. (2008), *(In)contro lo spazio. L'installazione di arte contemporanea nel tessuto urbano*, «E/C, Serie Speciale», 2, pp. 49–57.
- DONDERO M. (2004), *Sul sincretismo: Manifesti e affissioni*, «E/C, Rivista on-line dell'Associazione Italiana Studi Semiotici».
- FLOCH J.M. (1986), *Les Formes de l'empreinte*, Fanlac, Périgueux; trad. it. *Forme dell'impronta*, Meltemi, Roma 2003.

- FONTANILLE J. e SHAÏRI H. (2001), *Un approccio semiotico dello sguardo fotografico*, in FOSSALI P.B. e DONDERO M. (a cura di), *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Guaraldi, Rimini, pp. 217-242.
- (2008), *Pratiques Sémiotiques*, PUF, Paris; trad. it. *Pratiche Semiotiche*, ETS, Pisa 2010.
- GREIMAS A.J. e CORTÉS J. (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano 2007.
- e FONTANILLE J. (1993), *Le beau geste*, «Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry», 13; trad. it. *Il bel gesto*, in *Estetica della vita quotidiana*, Lupetti, Milano 1995.
- HAMMAD M. (2003), *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*, Meltemi, Roma.
- JR e MARCO (2007), *Face2Face*, Éditions Alternatives, Paris.
- (2010), *Women are heroes*, Éditions Alternatives, Paris.
- MARRONE G. (2001), *Corpi sociali*, Einaudi, Torino.
- (2009), *Dieci tesi per uno studio semiotico sulla città*, in A. TRAMONTANA e VIOLI P. (a cura di), *Luoghi e pratiche*, «Versus», 109.
- (a cura di) (2010), *Palermo, Ipotesi di semiotica urbana*, Carocci, Roma.
- SHAPIRO M. (2002), *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Meltemi, Roma.

Forever and ever. . . Nei secoli dei secoli

Il graffito entra in chiesa

EMILIANO BATTISTINI

ABSTRACT: *Forever and ever. . . Graffiti enters the church.*

«With this work, realized by the italian artist Davide Eron Salvadei in 2010, for the first time in history, Street Art, enters in the temple where Art has been transcending time from centuries. . . the church». «The “consecration” of an art that has been object to a “universal prejudice” until nowadays. . . ». In this way one of the best italian writers presents himself and his work. *Forever and ever. . . Nei secoli dei secoli* is a fresco spray painted inside the church of San Martino in Riparotta, Rimini, Italy. Between tradition and innovation, playing with christian simbols and hip-hop icons, the artwork represents the legitimization of graffiti as a high art and testifies the migration of this art form from city suburban trains and external walls to contemporary art museums and churches’ internal walls. This article presents the results of a semiotic textual analysis of the artwork in order to understand its effects of meaning and the different interpretations that it suggests, reflecting on the essence of graffiti as something between an artistic movement and vandalism.

KEYWORDS: graffiti semiotics; Eron; *Forever and ever*; graffiti’s legitimization; graffiti and churches; artwork semiotic analysis.

1. L’artista, l’opera

Davide Salvadei, in arte Eron, fa parte della prima generazione di writer italiani ed è attivo dalla seconda metà degli anni Ottanta quando incominciò a scrivere e a disegnare sui treni della stazione di Rimini. Ora rappresenta l’ala creativa ed artistica del *writing*, quella i cui lavori vengono esposti nei musei di arte contemporanea. Eron è uno dei maggiori esponenti dell’*Aerosol-art* (cioè il disegno con vernici a bomboletta) e lavora anche su tela. Nel 2008 vince il premio Terna

per la giovane arte contemporanea che lo porta ad esporre al Palazzo delle Esposizioni di Roma e l'anno seguente al Chelsea Museum di New York. Negli ultimi anni espone in mostre collettive e personali in diverse città di differenti paesi (Milano, Berlino, Il Cairo, ecc.).

Nel 2010, gli viene commissionata l'affrescatura del soffitto della chiesa di San Martino in Riparotta a Rimini, appena ristrutturata. Eron era già stato oggetto di importanti commissioni, ma questa si discosta da tutte le altre: è la prima volta che viene chiesto ad un writer di affrescare una chiesa. Dai muri esterni della periferia cittadina, il suo lavoro arriva nei muri interni di una chiesa: la sua arte, dopo essere stata valorizzata dai musei di arte moderna, ora viene "consacrata" dall'altra istituzione che storicamente legittima il fare artistico, la Chiesa. L'opera di Eron rappresenta quindi l'evoluzione del graffito come espressione artistica, che da arte bassa e periferica, entra di diritto nei luoghi centrali dell'arte alta. Dalla consapevolezza di tutto ciò, nasce *Forever and ever... Nei secoli dei secoli*.

2. Analisi dell'opera

*Forever and ever... Nei secoli dei secoli*¹ è un affresco a bomboletta in *Aerosol-art* (fig. 1). L'opera è data non solo dal particolare disegno, ma dalla sua relazione con l'architettura interna della chiesa che lo ospita: è un'opera sincretica in cui il disegno valorizza l'architettura e viceversa. Questa sinergia reciproca tra il disegno ed il suo supporto architettonico è tipico della *street-art* e la troviamo particolarmente presente nell'estetica di Eron come writer.

Non è un'opera astratta, ma ad alta densità figurativa, che rende i soggetti "molto reali" attraverso un effetto di illusione referenziale. Questo vale per tutto il graffito, tranne una parte che riguarda una colomba, che all'inizio del suo volo è a bassa densità figurativa, essendo raffigurata solo attraverso la sua sagoma e un puntino per gli occhi, dando un effetto di disegno infantile o cartone animato. In generale, l'opera sfrutta la nostra griglia di lettura del mondo naturale². Oltre che per una precisa scelta enunciativa, ciò è dato per specifiche

1. D'ora in poi *F&E*.

2. Cioè la nostra capacità di riconoscere le figure del mondo (Greimas 1991).

esigenze: la tradizione di affrescatura delle chiese, eminentemente figurativa, voleva rendere partecipi delle storie delle sacre scritture anche chi era analfabeta e che, incapace di leggere, poteva però impararle guardando ivi le immagine rappresentate³. Il disegno nella chiesa richiede d'essere a disposizione di tutti, anche delle persone più comuni e meno acculturate.



Figura 1. Eron, *F&E*, 2010: spray paint on church ceiling 1000 × 515 cm.

F&E segue quindi la tradizione, ma allo stesso tempo se ne discosta attraverso le sue particolari novità: il gioco tra tradizione e modernità ne fa un'opera interessante e ben riuscita, una vera "opera d'Arte", che con pochi mezzi plastici e figurativi crea numerosi effetti di senso e più livelli di lettura. Cercheremo di dimostrarlo attraverso l'analisi che segue, partendo dal linguaggio plastico dell'opera, per poi occuparci di quello prettamente figurativo.

3. Come spiega Bettetini (2006), parlando delle teorie dell'immagine nelle chiese tra VIII e IX secolo d.C., questa è una posizione semiotica ingenua: sappiamo che anche le immagini necessitano di un'educazione per esser "ben" interpretate e comprese nel "corretto" modo: questione cruciale per l'ortodossia richiesta dalla religione.

2.1. *Il dispositivo plastico*

L'opera si costituisce di tre soggetti, un writer bambino con le ali, una colomba e un cielo. Questi sono legati e tenuti insieme dal particolare dispositivo plastico, che tiene conto del gioco di spazi, linee e colori dell'opera, al di là del suo contenuto figurativo.

Partendo dall'organizzazione topologica, cioè degli spazi, l'opera è delimitata dal cornicione grigio che separa i muri della chiesa dal soffitto. Due piani orizzontali ed uno verticale sono in reciproca relazione e sono il luogo proprio di ciascuno dei nostri tre soggetti: il primo piano, che compone il limite inferiore dell'opera, è dato dal cornicione grigio e su di esso è "appoggiato" in *trompe l'œil* il giovane writer; il secondo piano, il limite superiore dell'opera, è dato invece dalla cornice sul soffitto e racchiude il cielo. Dato che questo secondo piano è più piccolo del primo ed è centrato rispetto ad esso, si generano virtualmente delle linee rette che dagli angoli dal primo piano passano per quelli del secondo e tendono ad incontrarsi nel centro nel cielo, ma idealmente, al di là di esso, nella profondità di esso. Si genera quindi una sezione di piramide, la cui punta è a noi invisibile. Un piano verticale collega questo punto cieco con la base dell'opera, ed è proprio della colomba.

A livello eidetico, la colomba crea una linea curva, una parabola, che mette in relazione i due piani e si fa vettore di direzione per lo sguardo dell'osservatore che va dal writer al punto di fuga nel centro del cielo. Qui scompare la colomba, che si rimpicciolisce man mano che sale, seguendo i dettami della prospettiva. Tutto ciò porta ad un effetto generale di verticalità. Si crea un'opposizione tra alto e basso e tra periferico e centrale: il cielo è in posizione alta e centrale mentre il writer in posizione bassa e periferica.

Su questo asse verticale appena trovato, la direzione di lettura ci viene suggerita dall'organizzazione cromatica: il punto che attira subito l'occhio per il colore più denso e saturo è il writer, reso con una tinta blu scuro, ancora più scuro del grigio delle nuvole celesti. Inoltre è il primo punto visibile del graffito entrando in chiesa in quanto il balcone che regge l'organo è basso e si protende verso l'altare lasciando visibili solo i due angoli inferiori della parete al di sopra di esso. Così, l'opera verrà scoperta gradualmente dall'angolo in basso a destra dove vi è il writer al punto in alto a sinistra che coincide col centro del cielo, luogo a noi inaccessibile, neanche attraverso l'occhio.

2.2. L'organizzazione figurativa

Su questo dispositivo di “ascensione” si installa il racconto, suggeritoci a livello figurativo: un bambino vestito hip-hop con delle ali da angelo disegna sul muro della chiesa con una bomboletta una mezza colomba stilizzata; la colomba “prende vita” e vola in alto; entra nella cornice ed entrando acquista le sembianze di una vera colomba in carne ed ossa (fig. 2); sale ancora e sparisce nel cielo.

L'effetto di sequenzialità, di processo e di animazione, è dato dalla giustapposizione verticale di colombe sempre più piccole e dal progressivo farsi reale di esse, seguendo una serie di fasi precise: nel corpo del writer vi è una colomba in nuce, raffigurata dalle due ali di angelo; la mezza colomba, ancora disegno e senza vita; la colomba intera stilizzata che punta verso l'alto, viva e non più disegno; la colomba che vola sulla cornice del soffitto metà stilizzata e metà in *trompe l'oeil*; la colomba nel cielo e non più su un muro, viva e vera.

Soggetto principale dell'opera è dunque la colomba, che diviene luogo di investimenti semantici differenti, suggerendo più livelli di lettura dell'opera.



Figura 2. Eron, *F&E*, 2010: particolare (la colomba).

2.3. La lettura teologica

Una prima lettura ingenua dell'opera si ferma alla superficialità autoevidente della rappresentazione: si limita a riconoscere le figure

del mondo chiamate in causa senza interpretarle ulteriormente. Le eventuali stranezze saranno pacificamente fatte quadrare: ad esempio il bambino writer con le ali sarà letto semplicemente come un angelo.

Ma se ci si interroga su un eventuale contenuto simbolico della colomba dato dal fatto di essere dentro una chiesa, si apre una seconda ipotesi di lettura, che possiamo definire teologica.

La tradizione cristiana ha operato su questo animale diversi investimenti simbolici, la cui figura è uno degli elementi più densi dell'iconografia sacra. Tra i significati cristiani della colomba troviamo: purezza, innocenza e mitezza; intervento o volontà divina; pace; battesimo; Spirito Santo; azioni divine dell'umanità; anima; Resurrezione; Euarestia. Ad esempio, se si investe la colomba del significato "anima", la sua "parabola" (rappresentata sia a livello plastico, attraverso la linea parabolica, che a livello figurativo, attraverso la sua trasformazione) convoca quella del credente: l'uomo, essere avente un corpo e un'anima (il writer con le ali), peccatore (il writer è in un punto interdetto della chiesa e il writing sul muro della chiesa è un'azione illegale), verrà redento e la sua anima salirà (la colomba che sale in cielo) a Dio (il punto di fuga, invisibile, nella profondità del cielo).

Inoltre vi è una forte relazione tra la prima parte del graffito dove sono rappresentati i primi due soggetti, il giovane writer e la colomba, e una grande scritta che corre lungo tutta la parete destra della chiesa. Questa scritta è in grossi caratteri color oro e riprende una frase dal vangelo di Matteo: «Se non diventerete come bambini» (Mt 18, 3). Rispetto al writer la relazione è sul piano del contenuto: il lessema "bambini" e l'immagine del bambino writer condividono il tratto semantico "bambino", in isotopia con la resa stilizzata della colomba che contiene il tratto "infanzia". La colomba è invece in relazione con la scritta sul piano dell'espressione attraverso una rima cromatica, in quanto le loro linee sono tutte e due color oro. Si crea quindi una triangolazione semantica tra il bambino writer con le ali, la colomba e la scritta. Le immagini divengono appendice della scritta, che riduce la loro polisemia. Infine, il verbo "diventerete", alla seconda persona plurale, si riferisce ai credenti e più in generale alle persone tutte, costruendo un "voi" che interpella le persone che entrano in chiesa. Queste, seguendo l'espressione "diventare come bambini" e le strette relazioni semantiche appena suddette, saranno spinte ad identificarsi con il bambino writer e poi, attraverso le ali, alla colomba, innescando la parabola della lettura teologica.

2.4. La lettura laica

Le possibilità interpretative dell'opera non sono ancora esaurite. Qualcosa non torna: il dubbio porta avanti la semiosi⁴, che non si arresta ed ha bisogno di nuovi interpretanti⁵ per gli elementi che la lettura teologica non ha potuto spiegare. Si apre una nuova lettura, questa volta laica.



Figura 3. Eron, *F&E*, 2010: particolare (il writer).

Infatti, l'identità figurativa del writer bambino con le ali è molto forte (fig. 3): il cappellino da baseball indossato alla rovescia tipico dei rapper, i vestiti hip-hop, la bomboletta come simbolo dei writer. Inoltre, il nostro giovane è disegnato nell'atto stesso che fonda il suo essere, la sua identità: l'essere del writer si dà in un fare che è quello appunto di fare graffiti, che siano scritte o disegni⁶. Siamo quindi di fronte ad un'enunciazione enunciata, dove un bambino hip-hop sta facendo un graffito a forma di colomba. Ciò ci porta a pensare che anche le altre due colombe stilizzate siano parte del graffito del giovane. Graffito che seppur innocuo mantiene un "sapore" di illegalità dato dal fatto che il bambino, oltre ad essere in piedi su un cornicione, passa la sua bomboletta sull'arco sopra l'altare oltre che sul muro, a ricordare (giocando) la figura del "vandalò" che imbratta le chiese.

4. Per il sentimento del dubbio come "molla" della semiosi cfr. Fabbri (1998/2003: 44-45).

5. Cioè nuovi "segni" (semplificando al massimo). Per la nozione di interpretante cfr. Eco (1975/2002: 101-107).

6. L'identificazione del writer nei suoi graffiti qui è resa visivamente anche dalla rima figurativa tra le ali del writer e quelle della colomba.

A questo punto notiamo come la cornice⁷ del soffitto faccia da soglia spartiacque, distinguendo tra dentro e fuori: dentro è il mondo della rappresentazione classica, della pittura; fuori è il mondo del graffito e della Street Art. Tutto ciò è dato dalla modalità del disegno, ovvero il grado di densità figurativa, e dalle conoscenze artistiche pregresse. Rispetto al dentro della cornice del soffitto: è noto che se vi è una cornice, il suo spazio interno è adibito alla rappresentazione, all'esercizio dell'arte e in specifico della pittura, che di solito opera attraverso un'alta densità figurativa. Rispetto al suo fuori invece, i vestiti larghi del soggetto, il disegnare con la bomboletta e la resa stilizzata della colomba sono chiari elementi della cultura hip-hop e graffitara, che di solito si pensa operare a bassa densità figurativa⁸.

La cornice funziona come un dispositivo di modulazione della rappresentazione: è un sistema soglia, oltrepassata la quale vi è una diversa configurazione semiotica. In questo caso permette un gioco di inversione della strategia enunciativa di illusione referenziale. Infatti, al di fuori della soglia-cornice abbiamo una figura irreali (la stilizzazione della colomba e l'immobilità del ragazzino provocano un effetto di "disegno") su uno sfondo reale (il muro oggettivo e reale della chiesa), mentre dentro la cornice abbiamo una figura reale (il *trompe l'œil* della colomba "vera" è rafforzato dalla sua trasformazione, dal contrasto con quella stilizzata, dal movimento delle ali e dalla prospettiva) su uno sfondo irreali (il cielo è in *trompe l'œil* ma il fatto di essere dentro la cornice ci indica che non è reale ma solo un disegno). Questo chiasmo crea una forte contrapposizione tra il mondo della pittura, interno alla cornice di rappresentazione, e quello del graffito, al suo esterno⁹.

Quindi per arrivare al luogo adibito solitamente alla rappresentazione, il nostro soggetto parte da un luogo esterno ad esso in cui non è che non vi è rappresentazione, ma in cui i rapporti di rappresen-

7. Per i diversi statuti semiotici della cornice rimandiamo a Scalabroni (2008).

8. Eron sembra mostrarci una "semplificazione", una "caricatura" del writing, la lettura ingenua di questo da parte dell'opinione pubblica, di solito inteso non come arte ma come vandalismo e scarabocchio, come capriccio di alcuni ragazzini che non sanno ciò che fanno. La stilizzazione si può intender quindi in due modi: euforica, se attiva il tratto semantico "infanzia"; o disforica, se attiva quello "incompetenza".

9. Si può parlare di un caso di semi-simbolismo in cui i tratti semantici "alto", "centrale" e "dentro" sono associati al tratto "euforico"; mentre i loro opposti "basso", "periferico" e "fuori" sono associati a "disforico".

zione sono invertiti. Se pensiamo ad esempio solo alla dimensione temporale, vi è un'opposizione evidente tra pittura e graffito in base alla velocità di realizzazione dell'opera: se per la pittura, soprattutto dentro le chiese, erano necessari degli anni, i graffiti richiedono di esser fatti in pochi minuti per non esser presi dalla polizia.

Questa pista interpretativa è corroborata dal dispositivo plastico che ci indica come la zona della pittura sia in posizione alta e centrale, mentre quella del graffito in basso e in periferia della prima. La prima zona è propria del soggetto cielo, mentre la seconda del writer bambino. Queste due zone con i loro soggetti ben separati sono in collegamento grazie al terzo soggetto, la colomba, lo stesso che opera proprio su di sé la trasformazione da graffito a pittura, da arte bassa ad arte alta¹⁰. La lettura laica porta quindi a vedere nella parabola rappresentata, quella dell'evoluzione del graffito come forma artistica che, nata come arte di strada e considerata popolare e periferica, nel corso del tempo è mutata ed è entrata a pieno diritto nell'ambito dell'arte alta, raggiungendo la pittura¹¹. Infatti nel corso degli anni i graffiti sono entrati nei musei di arte contemporanea e dalle periferie, dai ghetti della città, sono arrivati fino al loro cuore, nei palazzi istituzionali.

L'opera ci rappresenta quindi il movimento dei writer che ascende non solo al luogo di legittimazione dell'arte delle istituzioni umane, i musei, ma anche nel luogo di legittimazione storico ed assoluto che sono le chiese, istituzioni di Dio. Con quest'opera di Eron il graffito si "consacra" definitivamente. Seguendo la simbologia cristiana della colomba come battesimo, possiamo dire che il graffito viene definitivamente "battezzato": cioè entra a far parte della comunità artistica alta, come il bambino battezzato entra nella comunità dei fedeli. Siamo di fronte ad un'opera metadiscorsiva, ad un meta-graffito: un graffito che parla del graffito e della sua evoluzione.

10. Trasformazione che è graduale e continua, come ci indica la colomba sulla cornice, metà disegno e metà "vera".

11. È da notare come questo non sia un processo nuovo nelle dinamiche della nostra cultura, ma anzi un meccanismo essenziale per il suo rinnovamento. Ad es. uno stesso percorso è stato fatto dal Jazz che, nato come forma musicale periferica, ora è al centro della nostra cultura musicale, raggiungendo l'importanza della musica classica. Nato in strada ora si ascolta anche nei teatri.

2.5. *Un autoritratto?*

La parabola rappresentata si può leggere non solo come quella del graffito in sé come forma artistica, ma anche come quella di Eron come artista. Infatti, le conoscenze intertestuali sull'autore portano ad identificarlo nel giovane writer con le ali.

Se andassimo a raccogliere informazioni sull'autore troveremmo rare foto e rari video se non quelli da lui raccolti sul suo sito Internet. L'effetto di senso generale è di "riservatezza", rafforzato dal fatto che in questo materiale l'artista si registra di solito di spalle intento a creare una delle sue opere o, se ripreso di faccia, mantiene il cappellino abbassato sul viso, in modo da nascondere i tratti. Per gli osservatori quindi, l'identità di Eron si dà attraverso un cappellino da baseball e l'atto stesso di dipingere con la bomboletta. Esattamente i due elementi appartenenti al nostro bambino writer con le ali, rappresentato di spalle mentre dipinge, indossando un cappellino da baseball e col volto che si intravede appena (fig. 4). Quest'ultimo quindi potrebbe essere l'autoritratto di Eron stesso all'interno dell'opera. Diciamo potrebbe in quanto sembra mancare un indizio decisivo, la firma dell'artista nell'opera, magari posizionata in basso a destra come di consueto, e quindi a fianco del writer. Per l'osservatore questa firma non c'è e siamo portati a leggere questa assenza come un'altro aspetto della riservatezza caratteristica di Eron. Anche perché sappiamo che per un writer firma e disegno tendono ad identificarsi l'uno nell'altro, in un'opera in cui spesso è impossibile distinguerli, si pensi infatti al *bombing* ("bombare" le lettere di una scritta, aggiungendo grossi margini e riempiendola di colore) e soprattutto al *wild style* (il disegnare i caratteri di una scritta nel modo più originale e personale possibile, intersecandoli, sovrapponendoli, creando font estremi ai limiti della lettura). Dato che firma e disegno si equivalgono, la firma sul graffito sarebbe ridondante¹².

12. Intervistato su questo punto, Eron stesso ci ha rivelato che in realtà la firma c'è, ma è volontariamente nascosta. È possibile vederla solo se ci si alza a livello del cornicione, come ci suggerisce il filmato della genesi dell'opera (visibile sul sito di Eron) in cui questo particolare appare di sfuggita. Comunicazione personale.



Figura 4. Eron, *F&E*, 2010: particolare.

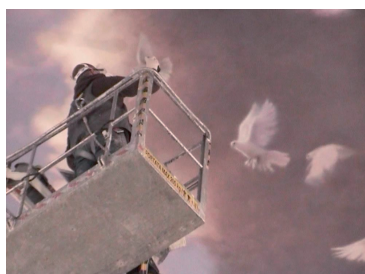


Figura 5. Eron al lavoro su *F&E*.



Figura 6. Eron al lavoro in studio.

Siamo quindi legittimati a credere in un autoritratto dell'artista all'interno dell'opera, alla presenza di un suo simulacro nella rappresentazione. Se così fosse Eron porterebbe avanti una lunga tradizione che vede i pittori lasciare un proprio autoritratto, più o meno nascosto, all'interno dei propri affreschi sui muri delle chiese. Ne troviamo un esempio nell'opera del Signorelli nel duomo di Orvieto (Gigante 1999). Questa tradizione è molto forte e la ritroviamo anche nel Novecento, quando ormai l'affrescatura delle chiese non è più opera comune, in arti e media diversi dalla pittura, come ad esempio nel cinema: per citare un solo caso, Pier Paolo Pasolini, alla fine del suo *Decameron*, si rappresenta nei panni di un allievo di Giotto intento a dipingere un affresco in una cappella di una chiesa ed inserisce così all'interno della sua opera, del suo "affresco" cinematografico quale è il *Decameron*, un suo autoritratto, un suo simulacro. Non a caso: Pasolini era un grande esperto di arti visive.

La colomba raffigura quindi anche il percorso di Eron, che dai graffiti sui treni, arriva alle opere in bomboletta su tela nei musei di arte contemporanea. Con *F&E* il battesimo di Eron come riconosciuto artista contemporaneo avviene non solo nelle istituzioni laiche dell'arte, i musei, ma anche in quelle sacre, le chiese. Quello di Eron è un vero e proprio atto di fede nella sua opera.

2.6. Conclusioni: tre osservatori modello

F&E è un'opera ben fatta in cui, con pochi elementi figurativi, si innescano più livelli interpretativi e differenti letture. Di conseguenza quest'opera configura più osservatori modello¹³, tra i quali possiamo riconoscere il turista ingenuo, il credente e l'appassionato d'arte. Questi sono tre tipi astratti di osservatori dell'opera e ne sottolineano di volta in volta degli aspetti diversi (magnificandone e narcotizzandone i tratti semantici¹⁴). Non essendo mutualmente esclusivi, possono essere anche in sincretismo tra loro.

Il turista ingenuo attuerà una lettura ingenua dell'opera: capitato nella chiesetta di San Martino in Riparotta un po' per caso, forse sotto

13. L'osservatore modello è il corrispettivo visivo del lettore modello, inteso come particolare strategia testuale; per questa nozione cfr. Eco (1979).

14. *Ibidem*.

suggerimento dell'albergatore che, di fronte alle sfortunate piogge estive, gli consiglia cosa fare, si limiterà a dare un'occhiata distratta al disegno. Il credente, membro della parrocchia, soprattutto se tra i più anziani, troverà l'opera un po' originale per una chiesa. Forte comunque del suo catechismo, grazie alle figure della colomba e del cielo presi come simboli cristiani, vi leggerà l'ascensione dell'anima a Dio, secondo una lettura teologica. Infine, l'appassionato d'arte, o più semplicemente la persona avente nozioni di storia dell'arte, si lascerà stimolare dalle curiosità dell'opera ed eseguirà, oltre alla lettura teologica, una lettura laica capace di disambiguarne i contrasti e le aporie.

3. Considerazioni sociosemiotiche: la legittimazione del graffito

Eron si dimostra uno tra i migliori artisti contemporanei e uno dei writer più consapevoli. Tra il suo graffito artistico e le varie *tag*¹⁵ che sporcano i monumenti vi è una grande distanza: una presa di consapevolezza che fa la differenza.

Nel suo sito, www.eron.it, troviamo una sua citazione che dichiara: «Il vandalo è colui che imbratta senza sapere ciò che sta facendo... Il writer è un vandalo con creatività, gusto estetico e consapevolezza di ciò che sta facendo».

La stessa preoccupazione la troviamo su un altro sito di writing, www.sacrepitture.com. Quest'ultimo si lega a quello di Eron ed alla sua opera attraverso due isotopie: quella del sacro in ambito di graffiti, suggeritaci dal nome stesso del sito; e quella di presa di distanza dal graffito inconsapevole e quindi incivile. Nella sezione "Chi siamo", vi si legge infatti: «Inoltre questo sito intende informare il visitatore sull'attività del writing italiano nel suo lato più creativo ed "artistico" e, di contro, a respingere ogni forma di vandalismo e di inciviltà».

Questa presa di coscienza è la stessa di quella invocata da Gillo Dorfles (2008) parlando dei graffiti come "rumore visivo", parte di quel fenomeno più generale di saturazione semiotica che affligge la nostra società. Questa situazione è data proprio dalla perdita di

15. Le firme che i writer lasciano sul proprio cammino con un semplice getto di bomboletta.

coscienza dell'importanza dell'intervallo, della pausa, del vuoto tra due soggetti, cose od eventi, perdita che mette in questione la nostra stessa razionalità e civiltà. Il vandalo dunque non è solo colui che "non sa ciò che fa" da un punto di vista normativo, ma più in profondità è anche colui che non si rende conto dell'importanza di non sprecare le risorse semiotiche che abbiamo (parole, immagini o suoni che siano). L'inquinamento semiotico (Volli 2003: III–II6; Volli 1991) è pericoloso quanto quello materiale perché riempie il nostro spazio di scambio simbolico, la semiosfera (Lotman 1985), di comunicazione vuota e futile, che va a confondersi ai messaggi essenziali in un generale rumore, mescolando figura e sfondo, con conseguente perdita di senso.

Nel momento della legittimazione e "consacrazione" del graffito ad arte con la "A" maiuscola, dentro il mondo hip-hop dei writer si assiste ad una presa di posizione e ridefinizione della propria identità come movimento artistico, che prende le distanze dall'uso vandalico della bomboletta. Ciò avviene a livello di significati attraverso l'opposizione semantica tra creazione artistica e non creazione artistica, tra consapevolezza ed incoscienza, tra civiltà ed inciviltà¹⁶.

Oggi quindi, il graffito, legittimato dalle istituzioni e consapevole, si mostra creativo, cosciente e civile. Requisiti essenziali per la sfida degli anni a venire, quello di legittimarsi agli occhi della più ampia opinione pubblica. Se ciò avverrà, il graffito durerà *Forever and ever...* *Nei secoli dei secoli*, come ci mostra e crede fortemente Eron.

Bibliografia

- BETTETINI M. (2006), *I Libri Carolini: da un errore di traduzione nuovi sensi per l'immagine*, «Versus», 102, pp. 65–112.
- DORFLES G. (2008), *Horror pleni. La (in)civiltà del rumore*, Castelveccchi, Roma.
- ECO U. (1975/2002), *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.

16. Naturalmente la situazione è più complessa e vede una gradualità di posizioni tra vandalismo e artisticità: il graffito non artistico volontariamente vandalico, quello non artistico inconsapevolmente tale, il graffito artistico vandalico, il graffito artistico inconsapevole, ecc. L'emergere di questa opposizione semantica rimane comunque significativo.

——— (1979), *Lector in Fabula*, Bompiani, Milano.

FABBRI P. (1998/2003), *La svolta semiotica*, Laterza, Bari.

GIGANTE E. (1999), *Il pittore e lo spettatore. Forme dell'enunciazione enunciata negli affreschi di Luca Signorelli a Orvieto*, in CORRAIN L. (a cura di), *Leggere l'opera d'arte II. Dal figurativo all'astratto*, Esculapio, Bologna, pp.15–26.

GREIMAS A.J. (1991), *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in CORRAIN L. e VALENTI (a cura di), *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Esculapio, Bologna, pp. 33–51; anche in FABBRI P. e MARRONE G. (a cura di), *Semiotica in nuce II. Teoria del discorso*, Meltemi, Roma, pp. 196–210.

LOTMAN J.M. (1985), *La semiosfera*, Marsilio, Venezia.

SCALABRONI L. (2008), *Forme e ruoli della cornice nella rappresentazione pittorica*, «E/C, rivista on-line dell'Associazione Italiana Studi Semiotici».

VOLLI U. (2003), *Semiotica della pubblicità*, Laterza, Bari.

——— (1991), *Apologia del silenzio imperfetto*, Feltrinelli, Milano.

Sitografia

www.eron.it.

www.pitturesacre.com.

Filmografia

PASOLINI P.P. (1971), *Il Decameron*; regista: Pasolini; sceneggiatura: Boccaccio, Pasolini; attori: Citti F., Davoli N., Jovanovic J.; Italia–Francia–Germania Occ.: Produzioni Europee Associati.

PARTE IV

IL LABORATORIO TORINESE
DA MURARTE A PICTURIN
GRAFFITI-WRITING
E RIGENERAZIONE URBANA

Da MurArte a PicTurin

Andata e ritorno

CECILIA SANTAMBROGIO

ABSTRACT: The article is focused on the graffiti capacity to create new language codes and new reference models in our culture. Writing shows as an unique movement, characterized by willingness to communicate and to assert of its authors. To better understand its power and its influence in our daily life, the article analyzes two topics: the nature of the phenomenon and its elements of value. To examine the storical and the social conditions shows as the graffiti is an expression of the ghetto kids, derived from the urban isolation and degradation of the city suburbs, and this outlines how the writing has resulted from the need to find an expression to give voice to their lives and their anger. And thanks to the analysis of the second topic, the graffiti basic structure, you can see how the needs outlined above are fully implemented. The sense of graffiti is accomplished through its two constituent elements: the wall and the letter. Elements that convey strong values of significance.

KEYWORDS: graffiti; semiotics; letter; wall; urban isolation; language.

Il *writing* è un fenomeno strettamente legato alla cultura e all'ambiente nel quale vive. È evidente che dal suo punto di origine sia arrivato in ogni parte del mondo. Eppure ogni volta si è conquistato il suo spazio in modo differente, a seconda della città entro cui si insinua, degli anni in cui ci troviamo, e delle volontà che si propone.

Tutti possiamo vedere nei graffiti peculiarità stilistiche differenti a seconda dei diversi luoghi in cui prendono vita, e questo è un aspetto scaturito dal condizionamento dell'ambiente esterno, per cui, ogni volta, il *writing* riesce a trovare una giusta lettura solo se analizzato assieme all'ambiente cittadino.

La realtà cittadina a cui faccio riferimento è un ambiente complesso, che nasce dall'interscambio di diversi elementi, quali: la costruzione

urbana, la storia del fenomeno in quella città, e la reazione della città e della sua popolazione al fenomeno.

Torino ha le sue differenze rispetto alle altre città, e le sue peculiarità, date dalla sua natura sociale e urbana, e dagli eventi fortuiti che portano il *writing* in città.

Considerata questa breve premessa, “MurArte” e “PicTurin” sono due esperienze incisive per la città di Torino e per il fenomeno del *writing*, dalle quali non si può prescindere se si vuole raccontare il graffito italiano.

Sono due progetti che nascono l’uno dall’altro, e sono due manifestazioni istituzionali che si relazionano con il fenomeno del *writing* e che hanno segnato due momenti precisi della sua cronologia, lasciando, di rimando, come sempre accade, una loro influenza al percorso evolutivo del fenomeno.

Nonostante queste basi comuni, “MurArte” e “PicTurin” sono in realtà esperienze profondamente differenti.

Per prima cosa è importante analizzarle come due realtà che si sono verificate con undici anni di distanza l’una dall’altra. È vero che “MurArte” è rimasta attiva in maniera costante dal suo avvio fino ad oggi, però è pur sempre un progetto del 1999, nato in un preciso momento della storia del *writing*, e progettato e gestito per rispondere a necessità concernenti quel periodo.

Ora, per capire meglio questo punto, forse bisogna delineare una breve descrizione del panorama del fenomeno italiano prima di “MurArte”.

Quando il *writing* sbarca in Italia, negli anni Ottanta — metà degli anni Ottanta —, l’incontro tra il fenomeno e i cittadini è abbastanza traumatico. Il *writing* è, e lo era ancora in misura maggiore ai suoi inizi, un movimento dal potere realmente sconcertante per due ragioni fondamentali: per la prolificità con cui si esprime, che vede il moltiplicarsi di *tag* per tutta la città, e per il suo elemento costituente, ovvero quello di scrivere platealmente, sui muri, pratica che, prima che proprio il *writing* muti i nostri modelli culturali di riferimento, è disapprovata dall’opinione pubblica e considerata un reato dall’insieme di leggi che regolano la nostra società.

In Italia, è doveroso dire che non troviamo esempi di repressione dura, ma possiamo parlare più correttamente di azioni di dissuasione, unite a campagne di comunicazione per la pulizia dei muri scritti.

Ad ogni modo, per i primi vent'anni di fenomeno, all'alba degli anni 2000, le opzioni di scelta tra cui le Istituzioni si muovono per arginare il fenomeno del *writing*, sono solamente o la repressione o la dissuasione.

“MurArte” nel 1999 è il primo progetto comunale in Italia che cerca di approcciare i graffiti in un altro modo. Bisogna dire che i tempi sono maturi per una scelta del genere: in vent'anni di fenomeno l'ambiente culturale italiano cambia considerevolmente il proprio giudizio. La popolazione comune inizia a non essere più così critica nei suoi confronti, ma anzi, vede nel *writing* applicato alle aree periferiche e degradate, una soluzione per rendere esteticamente più bella la realtà urbana. L'ambiente artistico in quegli anni esprime sul fenomeno opinioni considerevoli, dedicando a questo mostre ed esposizioni.

E soprattutto il *writing* stesso si apre al suo interno a un cambiamento fondamentale: si allarga il desiderio di alcuni graffitari di effettuare interventi legali in luoghi autorizzati.

Ecco ciò che ha fornito la spinta alla creazione di “MurArte”, e che è stato a sua volta negli anni successivi alimentato e accresciuto dal progetto stesso.

Discorso differente va fatto per “PicTurin”. Siamo infatti nel 2010 e il *writing* illegale non è più una piaga dilagante, in parte è stato ridotto proprio dalle numerose occasioni che oramai tutte le città danno ai *writers* per dipingere legalmente, e in parte è stato ridimensionato proprio dagli stessi graffitari, che dimostrano sempre più attenzione all'impatto del pezzo sulla città, e si fanno sempre più professionali e interessati all'aspetto artistico della loro produzione.

L'opinione pubblica ha acquisito familiarità con il fenomeno. E dalle città straniere ci arrivano esempi di pubbliche amministrazioni che hanno iniziato a curarsi dei loro *street artists* e a considerare i muri da loro firmati come opere d'arte a cielo aperto. Disegni che entrano a far parte dell'estetica della città e soprattutto del suo bagaglio di offerta culturale per i suoi cittadini e i suoi turisti. Cito la più banale, ma è la più esemplificativa: Londra, che ha reso il suo Banksy un cittadino d'eccellenza, le cui riproduzioni si trovano dalla libreria della Tate Modern a tutti i negozi di *souvenirs*.

Ecco che queste premesse fanno sì che “PicTurin” sia un progetto che ha scelto di concentrarsi, non sulla sociologia del fenomeno, ma sul suo valore estetico.

Il passo che, dopo “MurArte”, Torino doveva ancora muovere, era proprio quello di concepire il *writing* con un fine esclusivamente artistico.

E ciò non vuol dire che negli spazi di “MurArte” non si trovino lavori di qualità, ma la priorità stessa del progetto è sempre stata un'altra, quella di controllare queste forme espressive rendendole meno invasive per il territorio urbano, così l'aspetto artistico complessivo del progetto assume uno scopo secondario.

È forse utile vedere esempi concreti di ciò che sto dicendo, e parto proprio da uno degli spazi più estesi che “MurArte” ha concesso, e anche da uno dei primi, perché è uno spazio concesso nel 2000 (ora si trovano anche pezzi più recenti, perché in parte i pezzi vengono ridipinti). Mi riferisco a un insieme di due/tre vie, nel quartiere San Paolo, che si intersecano: via Gabriele D'Annunzio, via Braccini e via Spalato. Un'area poco trafficata e defilata, ma lunga diverse centinaia di metri. Questa zona è colorata da numerosi pezzi, tra cui si identificano i lavori di nomi importanti per la storia del *writing* torinese, come TOT, Galo, VIPS, Knz-Clan, CT e KVRZ, Truly Design, assieme a graffitari di fuori città come Peyo. Il risultato è la *wall of fame* più grande di Torino e una delle più grandi d'Italia, e il panorama è estremamente suggestivo, sia per la bellezza dei lavori, sia perché è molto vicina alle immagini delle murate di New York ai tempi dell'esplosione del fenomeno. Un susseguirsi di colori, pezzi complessi, lavori più semplici, *puppets*, lettere e classiche *tag*, pezzi nuovi, dietro cui si intravedono tracce di disegni molto più vecchi, lavori originali della fine degli anni Novanta, insomma sicuramente un patrimonio per la storia del *writing* cittadino. Dove è possibile scorgere lo stile autentico della città e anche la sua evoluzione.

A Torino il *writing* è arrivato direttamente dall'America, New York e la cultura Hip Hop erano i modelli a cui si guardava, per cui Torino inizia riproducendo e reinterpretando uno degli elementi fondanti del fenomeno: la lettera.

Vediamo declinazioni in vari stili, dall'uso dell'*Old School*, che scrive lettere attraverso l'intersecazione di linee geometriche, che lasciano comunque la leggibilità della firma, al *Wild Style*, dove le lettere sono più intrecciate e poco riconoscibili, fino ad un vecchio esempio di *bombing*, dove la lettera è tonda e morbida. Fino ad arrivare allo studio della lettera come volume geometrico che compiono in questi ultimi anni Ct e KVRZ.

È però interessante aggiungere che qui, nonostante, lo ripeto, ci siano pezzi di valore, non è possibile rintracciare, alla base, un progetto strutturato di decoro urbano, e nemmeno una volontà di portare questo tipo di creatività a interfacciarsi con la città, vista la zona di scarsa visibilità, ma rappresenta, come illustrato sopra, uno spazio di sfogo, completamente dedicato ai *writers* e ai loro disegni. Qui l'impulso principale sembra sgorgare da una necessità comunicativa, dal piacere che questi *writers* hanno nel mettersi alla prova davanti a un muro. Qui l'espressione è il punto cardine.

L'impostazione è praticamente identica alle murate che venivano fatte illegalmente, di cui ci sono rimasti pochissimi esempi, anche se molto importanti per la storia del graffito cittadino, perché portano lavori molto vecchi. Possiamo vedere ancora qualcosa sui muri interni di Parco Rignon, o in tangenziale, grande palcoscenico per il graffito.

È vero che le murate non sono l'unico aspetto di "MurArte", infatti negli ultimi anni riceve spesso richieste di intervento da scuole o da amministratori e condomini di edifici privati che chiedono la realizzazione di opere su superfici prese di mira da scritte o altro. È infatti vero che un muro con un intervento artistico gode di un certo rispetto, e difficilmente viene vandalizzato, anche da chi non apprezza il *writing* legale. Si vede qui una tensione alla realizzazione di opere pensate per essere inserite nel contesto urbano, in un discorso di riqualificazione di aree depresse: ne sono alcuni esempi la grande facciata cieca del palazzo di Corso Orbassano, angolo via Gessi, così come un altro grande lavoro su un'abitazione in Corso Vercelli, due interventi richiesti su palazzi privati, e dalle dimensioni notevoli, che hanno voluto si compisse a monte un progetto e si organizzasse un unico dipinto a più mani su un muro esteso. Però vediamo che in questo caso a soffrire è la cultura del graffito stesso. Sembrano infatti più azioni di decoro, che *writing*, e non rispecchiano lo stile cittadino.

Forse la parete su Corso Valdocco dove è stato realizzato il grande graffito a memoria della tragedia della Thyssenkrupp, si avvicina nuovamente al graffito, più per il messaggio di indignazione per una tragedia molto vicina alla gente e alla città che vuole trasmettere.

Questa organizzazione del progetto è comprensibile considerando il carattere di "MurArte", che lavora per tenere aperto il dialogo con la piattaforma di *writers* più ampia possibile, collabora con le associazioni, addirittura la prima. Il "Cerchio e le Gocce" nasce contempo-

raneamente al progetto proprio per relazionarsi con esso, e questo vuol dire avere realizzazioni di varia natura, per bellezza e complessità artistica, e dover ripartire spazi piccoli, magari non spettacolari.

“PicTurin” ha una finalità totalmente diversa, qui il *writing* non è un fenomeno da contenere, un’espressione che la città deve gestire, ma è invece diventato una forma artistica riconosciuta, che è in grado di esistere nella città in qualità di opera d’arte e di accrescere il valore culturale di Torino.

Si rende la città un grande palcoscenico, dove in poco tempo il pubblico cittadino segue la realizzazione di 3.500 mq di dipinti per tutta la città. Una metamorfosi visibile: numerosi interventi, estesi e a cielo aperto, che giorno dopo giorno portano colore alla città, come racconta il dipinto delle “Acu” torinesi su Palazzo Nuovo, con la sua pioggia colorata. Una performance, parte anch’essa dello spettacolo.

Per questo gli spazi non sono concessi, gli spazi vengono scelti in base a criteri estetici, che permettono alla manifestazione di conseguire la sua volontà di usare la città, e di dare vita a un prospetto dove il sacrificio dei muri presi a Torino è annullato dal beneficio artistico restituito. Infatti con “PicTurin” non solo si mette in atto una reale restaurazione dei palazzi e delle aree più grigie, ma si crea un vero e proprio museo a cielo aperto.

Le pareti sono enormi, periferiche come in pieno centro, e affidate a un singolo, imponente lavoro. È una conseguenza che in “PicTurin” l’adesione popolare sia sostituita da un sistema di partecipazione selezionata, dove la possibilità è data a molti *writer*, torinesi, italiani e stranieri, ma già di fama internazionale e dalle provate capacità artistiche: dei professionisti, di modo che possano dare al Festival e alla Città quell’eccellenza artistica, e quella risonanza internazionale che cercava.

Sono sicuramente opere lontane dallo stile del graffito torinese, pezzi sul *lettering* sono praticamente assenti, quindi abbiamo lavori che non rispecchiano l’identità del fenomeno locale, ma raccontano le identità di artisti, a volte molto diversi tra loro, con proprie peculiarità derivate da percorsi molto differenti.

Sono arrivati esponenti come DOME, artista tedesco i cui lavori vengono quotati più di 1.000 euro al metro quadro e che per Torino ha dipinto la facciata della Circoscrizione 4 con il suo flautista placido, che forse sta cercando di stregare e di rallentare il tempo.

La città ha finalmente uno dei grandi animali antropomorfi, in bianco e nero, simbolo dell'artista belga ROA. Opera che gode tra l'altro di una delle collocazioni più felici di tutta "PicTurin", posta vicino al fiume, in una posizione di per sé romantica e soprattutto visibile da grande distanza.

E ancora la parete su Corso San Maurizio tutta dipinta dall'artista arrivato da Barcellona Aryz, *writer* molto giovane, con i suoi grandi uomini dai colori vivacissimi.

Ora, rimane da vedere l'aspetto più interessante di "MurArte" e di "PicTurin", l'influenza che hanno lasciato nel fenomeno del *writing* e nella popolazione cittadina.

"MurArte" per prima cosa, vista la sua originalità, lascia la sua influenza proprio all'interno delle amministrazioni delle altre città, che hanno iniziato a importare il progetto e a riproporlo nei loro comuni.

Inoltre "MurArte" negli anni ha continuato ad alimentare l'accettazione di disegnare su spazi consentiti, e ha ottenuto che gli iscritti al progetto "MurArte" crescano costantemente di un 10% ogni anno.

E questo non è un fatto da poco se si pensa che il *writing* nasce come manifestazione illegale, e che affida all'illegalità l'elemento di ribellione e di critica che vuole promuovere.

Inoltre "MurArte" ha negli anni concorso a orientare l'opinione pubblica in un apprezzamento sempre maggiore del *writing*, proprio come forma di abbellimento estetico cittadino. Ecco che in questo senso "MurArte" è l'esperienza senza la quale "PicTurin" non sarebbe mai potuta esistere. "MurArte" ha creato il retroterra culturale su cui "PicTurin" ha potuto attecchire: ha coltivato la nascita di una certa sensibilità nei confronti del *writing*, sia nei cittadini che nelle Istituzioni stesse, che sono così diventate pronte ad accettare e a godere di un'esperienza più complessa come quella di "PicTurin".

Per quanto riguarda "PicTurin" è ancora presto per sapere quali influenze avrà sul *writing* cittadino, potrebbe innescare una tensione all'innalzamento della qualità dei lavori, come potrebbe indispettire e provocare un'inversione di rotta e la produzione di pezzi di *lettering* più volutamente rozzi.

L'influenza sulla Città è invece più manifesta: ha portato il graffito, nei suoi modi di espressione tradizionali, negli scorci cittadini, e ha fatto sì che pubblico e Istituzione lo fruisca come un'opera

d'arte, atemporale e monumentale, proprio come l'architettura della nostra città.

In ogni caso, per concludere, "PicTurin" ha sicuramente il pregio di essere un esempio per altre città che ancora non hanno avuto la lungimiranza di dare vita ad azioni simili di creatività urbana, con l'auspicio che la nostra città continui la promozione del writing come opera d'arte.

Pittura e scena urbana

Materiali per un percorso

RENATO GALBUSERA

ABSTRACT: *Painting and urban scene: an hypothesis.* This article is a brief critical survey of urban painting in the 20th century: from the Latin-American Muralism of Rivera, Siqueiros and Orozko, through Mario Sironi and to the Italian collectives of public and popular art during the Seventies. The artwork of Giovanni Ziliani and the Milan group "Atelier", as well as the MurArte of Turin are also taken into consideration here. In all these examples the city wall becomes a space of ideas, a support for thoughts expressed in images and words.

KEYWORDS: graffiti; writing; Italian urban painting; wall; Muralism; Rivera; artistic collectives; Sironi; Ziliani; Street Art.

Il termine percorso implica chiaramente uno svolgimento nel tempo (e lungo un itinerario).

La prima considerazione che propongo è che non si tratta di un percorso lineare ma che al contrario prevede uno stacco, una cesura; un prima e un dopo.

Questo stacco si colloca temporalmente negli anni Ottanta del Novecento, quando l'esplosione mondiale del *writing* ripropone il muro della città come "luogo" di parola, atto ad ospitare un pensiero organizzato che si esprime in immagini dotate di un senso e di una volontà di comunicare, al di là della diligente messaggistica commerciale.

Fenomeno spontaneo, globale e dotato di una carica formidabile nel disegnare "scenari", questo pur con tutti i sacrosanti distinguo che non possono non segnalare i soli fenomeni di vandalismo.

Però un punto di svolta dicevo, perché prima di quella data l'idea stessa di pensare a forme di integrazione fra pittura, pelle colorata e architettura appariva un fenomeno desueto, superato, confinato ad

esperienze lontane nel tempo, limitato ad aree geografiche, comunque da confinare in produzioni minori, quasi folkloriche.

Il Novecento aveva invece esordito alla grande: la pittura si era trovata a misurarsi con i grandi contenuti di idee rivoluzionarie e con grandi spazi di narrazione popolare e alta insieme.

Ovvio pensare alle opere di Siqueiros, Rivera e Orozco e alla schiera di pittori messicani accumulati dall'epica nel visualizzare la nascita di una Nazione.

Come pure la dittatura fascista in Italia, promuove, senza capirne la forza eversiva, la pittura pubblica di Mario Sironi che nel laboratorio della Triennale di Milano sperimenta, realizzandole, integrazioni fondamentali tra le arti. Fondali privilegiati per la pittura pubblica sono i luoghi di aggregazione quali gli uffici pubblici, le Università, i Tribunali: la città come luogo della vita pubblica e della comunicazione visiva.

Con la fine del regime e la ricostruzione repubblicana sembrano venire meno le ragioni di una modalità espressiva che si tende a identificare con gli orrori e le retoriche del Fascismo.

In realtà l'opera di Sironi non aveva nulla di vuotamente celebrativo. Non solo: la manifestazione pubblica della pittura è in se un valore positivo, che si lega strettamente alle idee delle Avanguardie Storiche di contaminare arte e vita, come anche nell'opera di Aleksander Dejneka, con immagini che accompagnano il succedersi degli eventi quotidiani, facendone emblemi della Storia. Non a caso il grande dipinto, distrutto, della Triennale di Sironi era dedicato alle "Opere e i giorni".

È dei primi anni del dopoguerra l'inizio di una serie di esperienze che dislocano nelle piccole città (a volte paesi) d'Italia queste modalità pittoriche: fra i primi Arcumeggia, poi da Nord a Sud per tutti gli anni Sessanta e Settanta centinaia di paesi, Maglione, Dozza D'Emilia, Casoli, San Sperate e Orgosolo, animate queste ultime da Pinuccio Sciola.

Gli esiti sono diversi: vanno da presenze di peso nazionale e internazionale ad altre caratterizzate dal solo piacere del muro colorato. Però comune e interessante è la radice, che si rintraccia anche nei bandi programmatici delle diverse località: la persistenza della memoria e la necessità di "scenari" condivisi.

Va ricordata in questo senso l'opera di studioso di Marino Fioramonti e del critico Giorgio Seveso che al fenomeno dei comuni dipinti

hanno dedicato un lungo lavoro di raccolta e catalogazione nell'esperienza del Milab, condivisa con "Atomo" Tinelli. Con gli anni Settanta sono da registrare quei fenomeni che caratterizzano il dipinto su muro con forti connotati di impegno politico: "l'Arma dell'immagine" trova suoi momenti di sviluppo di grande intensità a livello internazionale con le opere delle "Brigate" promosse dal governo Cileno di Unidad Popular, che dopo il golpe del '73 arrivarono in esilio anche in Italia, partecipando a eventi e feste popolari, e dal ciclo delle opere repubblicane e lealiste dei muri di Belfast e Londonderry in Irlanda del Nord.

In Italia va segnalato il Collettivo d'arte Pubblica e Popolare promosso da Ettore de Concilis e Rocco Falciano, come esempio di tensione ideologica che trova modalità espressive ispirate alla grande tradizione del Novecento. Come pure in contesti diversi si sviluppa l'opera di Aurelio C., artista marchigiano che opererà a lungo in Nicaragua, e che in Italia darà vita a opere che coniugano la lezione dei muralisti messicani con la situazione politica nazionale. In un panorama più esplicitamente cittadino opera Giovanni Rubino, animatore a Milano del Collettivo degli Artisti di Porta Ticinese, che sempre negli anni Settanta dà vita a una lunga serie di iniziative di solidarietà con il popolo cileno e alle brigate, mutuandone le modalità di intervento con dipinti di grandi dimensioni eseguiti nottetempo. In anni più recenti Rubino lavorerà al tema del "fare memoria", con azioni di strada di "frottage" sulle lapidi cittadine della Resistenza.

Un capitolo a parte merita poi la produzione dei collettivi studenteschi, a partire dalla memorabile macchina di produzione e affissioni di grafica generate dagli *Atelier populaire* del maggio francese.

A Milano gli studenti dell'Accademia di Brera danno vita ad un collettivo artistico del Movimento Studentesco, che nel giro di 3/4 anni produce striscioni per manifestazioni, scene per concerti popolari, manifesti, mostre itineranti.

A questa esperienza si può collegare nel 30° anniversario della strage di Piazza Fontana (1969-1999) la manifestazione/processione di stendardi ideati da Dario Fo e realizzati da Accademia e Liceo artistico. Si tratta a ben vedere di iniziative connotate da caratteri di adesione a tematiche politiche, o legate alla volontà di singoli: il panorama istituzionale, civico, continua ad essere assolutamente assente, a differenza di altre situazioni internazionali, come riflesso di un ritardo

nei confronti del contemporaneo che caratterizza il nostro Paese. A Milano negli anni Ottanta, un artista, Ignazio Moncada è protagonista di uno dei pochi episodi di pittura pubblica, la “pont art”, che utilizza come supporto le grandi superfici effimere che coprono i ponteggi: a questa esperienza si può ricollegare il progetto “in alto” attuato a Milano dalla Sovrintendenza ai Beni Architettonici dal 2002 al 2005: artisti che caratterizzano con il proprio segno i teloni stesi per il restauro dei monumenti, e con analogo spirito l’operazione attuata a Modena da Mimmo Paladino sul cantiere della torre Ghirlandina. Un discorso a parte merita la problematica legata agli spazi sotterranei. Moltissimi “underground” del mondo sono luogo privilegiato di interventi artistici. In Italia, a Milano si registrano due esperienze datate fra gli anni Settanta e Novanta. La prima ad opera di Giovanni Ziliani; la seconda ad opera del gruppo Atelier (Di Gennaro, Galbusera, Jannelli, Miano Zanini) con l’installazione pittorica nella stazione S. Agostino del metro linea 2, del 1992. Decisamente più strutturate le scelte degli amministratori di Roma, mosaici nel metro su progetto di Piero Dorazio e Napoli, che ha visto coinvolti in opere destinate agli spazi ipogei artisti quali Kounellis, De Maria, Ontani, Lewitt.

E sempre in tema di spazi ipogei vanno considerati gli interventi pittorici progettati per *garage* sotterranei da artisti quali Teresa Sapey, Leon Tarazewicz, Emery Studio.

Alla Francia appartiene l’esperienza dei lionesi di “Cité de la Creation”: un’officina che ha fatto dell’intervento pittorico di grandi dimensioni, interi quartieri, la propria cifra stilistica, che li ha portati ad attuare progetti in tutto il mondo (Gerusalemme, Shangai)

Il nostro percorso si sta concludendo: vanno ricordati interventi diversi tra loro ad opera di autori che adeguano il proprio segno alla superficie muraria: Keit Haring dipinge in Italia il muro della canonica della chiesa di S. Antonio a Pisa, Enrico Baj progetta il muro di Pontedera, Sol Lewitt e David Tramlet rivestono di colore la Cappella di Barolo.

Infine il panorama Torinese che è stato oggetto di un ampio approfondimento, proprio per la qualità che la città ha espresso nei confronti delle tematiche dell’arte pubblica e in particolare, attraverso il lavoro di “MurArte”, del *writing*. Due ulteriori “casi”: il primo segnato dall’autorialità delle presenze è senz’altro costituita dal Museo di Arte Urbana (MAU) promosso da Edoardo Di Mauro, che negli ultimi anni

ha arricchito il patrimonio pubblico della città di una serie di opere progettate ed eseguite sulle facciate del quartiere Campidoglio.

La seconda è la presenza dell'Accademia Albertina delle belle Arti che, in rapporto con l'Amministrazione cittadina, e le Circoscrizioni, ha sviluppato progetti di grande scala quali "Canale di luci" 2004 opere di tutte le Accademie d'Italia per il quartiere di Porta Palazzo, "Luci da Oriente" 2006 in occasione dei giochi Olimpici invernali, un grande intervento murale con la presenza di Accademie internazionali, e ancora le opere per le aree Ex Superga, Corso Dante, Lungodora Savona, e per le stazioni del Passante ferroviario di Milano.

Siamo al termine di questo percorso. Lo spontaneismo degli anni iniziali del graffitismo ha esaurito la sua carica. È rimasta come lasciato una rinnovata attenzione per le interazioni fra opera dipinta e tessuto urbano. Su questa si sta affermando una generazione di nuovi autori, alcuni già riconosciuti internazionalmente Banksy, Blu, Ericailcane, Bros, Ozmo, altri ancora di non minor forza e carica poetica, BRI, Truly design e l'attività di nuovi curatori capaci di progetti di scala territoriale quali Monica Caputo di Manifestazioni Artistiche Contemporanee di Ancona.

Mascotte olimpiche e riscritture urbane

FEDERICA TURCO

ABSTRACT: *Olympic Mascot and Urban Writings.*

This article proposes some brief reflections about the concept of “place’s image” and about the importance of practices in the construction of the sense of a place. Starting from the specific exemplum of the strategic campaign of communication the City of Turin has created in the occasion of the Olympic Games in 2006, and from the street graffiti that have appeared along city walls in the same period, we try to understand what does the expression “city as a text” means in a semiotic point of view.

KEYWORDS: graffiti; semiotics; Olympics; place’s image; urban writings.

I. Tra graffiti e immagine urbana

Trovare la propria posizione sulla mappa dei flussi culturali, turistici ed economici mondiali è, nella nostra epoca di commerci e saperi globalizzati, una fondamentale priorità per luoghi, continenti, nazioni e semplici città.

Il modo in cui la comunicazione ha modificato la migrazione dei saperi, rendendo più fluidi i margini della semiosfera e più porosi i confini delle identità culturali, ha influito anche sul modo in cui i luoghi significano.

Ogni volta che un evento, un’occasione o un accadimento storico-politico portano un luogo alla ribalta di un pubblico internazionale, il luogo stesso si trova nella necessità di costruire, ricostruire e rinnovare l’immagine della propria cultura per offrirla al consumo degli altri. E deve essere un’immagine al tempo stesso singolare (che, semioticamente, valga come strumento di distinzione, perché, come si sa, il senso si costruisce per differenza, attraverso relazioni valoriali oppostive) e universale (deve essere sufficientemente comprensibile anche da culture

con cui non si condividano codici e linguaggi). Un'immagine, quindi, che fondandosi sull'uso di stereotipi e semplificazioni, offra comunque uno specchio chiaro e completo del prodotto da rappresentare.

È quanto è successo alla città di Torino quando, nel 2006, è stata ospite della XX edizione dei Giochi Olimpici Invernali: l'eccezionale attenzione dello sguardo internazionale concentrata sulla città sabauda per la presenza delle celebrazioni olimpiche ha imposto la necessità di una revisione della propria agenda culturale. Nell'arco di tutto il periodo di preparazione dei Giochi e, poi, durante il loro svolgimento, la città ha portato avanti un complesso processo di produzione e di selezione d'informazioni il cui obiettivo era la propria proiezione locale ed internazionale. Si è trattato, chiaramente, di un profondo lavoro di semantizzazione, di definizione della propria cultura e della propria identità per il conseguente trattamento della comunicazione a livello mondiale¹.

D'altra parte branche specifiche del marketing (marketing territoriale, marketing urbano) hanno come obiettivo e oggetto di studio proprio il posizionamento di un determinato luogo e, com'è proprio della disciplina, indagano da un lato il tipo di pubblico a cui rivolgersi, dall'altro quei significati e attributi che devono caratterizzare il prodotto agli occhi di tale pubblico (cfr. per es. Camagni 1992 e Caroli 1999).

Secondo tali discipline l'immagine di un territorio emerge da un'articolata combinazione di elementi tra cui clima e offerta naturalistica, prodotti e servizi, presenza di imprese e sviluppo economico, istituzioni e sistema di governo vigenti, relazioni internazionali, livello di formazione ed istruzione, importanza storico-artistico-culturale, aspetti antropologici, struttura sociale, ecc.

Una città, dunque, come un qualsiasi prodotto commerciale, è un insieme di caratteristiche e valori che possono essere selezionati, confezionati, esclusi, rafforzati per dare (e vendere) al pubblico nazionale e internazionale la propria immagine.

E contribuiscono a creare tale immagine quattro principali categorie di attori: enti pubblici, che comunicano un'immagine del luogo legata al suo assetto e alla sua efficienza istituzionali; enti di promozione tu-

1. Per approfondimenti sul caso specifico delle Olimpiadi Torinesi si veda il testo *A giochi fatti. Le eredità di Torino 2006* (Carocci, Roma 2007) e, in particolare, i saggi ivi contenuti di Turco e Olivero e Turco, Olivero e Ceresetti.

ristica, che contribuiscono alla costruzione di un'immagine appetibile e di richiamo; enti pubblici e privati che si occupano dell'attrazione di investimenti; mass media.

In maniera non dissimile, dunque, da quanto avvenga per qualunque altro prodotto, anche le città si trovano nella necessità di costituirsi come marca, come *brand*, inteso come

oggetto semiotico che — necessariamente e stabilmente — ha contenuti propri ma si pone come meta istanza enunciativa che costruisce la propria identità di soggetto enunciante dettando la mappa dei discorsi altrui, valorizzandoli e disvalorizzandoli a piacimento, inserendoli al proprio interno e rilanciandoli, negoziandoli col consumatore (Marrone 2009a).

Entrano a far parte della città-marca, dunque, tanto le caratteristiche fisiche e oggettive, quanto la sua personalità, l'universo culturale che rappresenta, il sistema di valori profondo che si porta dietro.

Non abbiamo, però, ancora provato a dare una definizione di "immagine urbana". Di cosa stiamo parlando effettivamente?

Essendo tale concetto tanto composito e sfaccettato, mi sembra che per trovare una buona descrizione si debba attingere a diversi ambiti disciplinari.

Dal mondo economico del marketing ci viene un'efficace definizione di *place's image* da Kotler, Haider e Rein che, nel loro saggio *Marketing Places* dicono che essa altro non è che

la somma di credenze, idee e impressioni che le persone hanno di un luogo. Le immagini rappresentano una semplificazione di un grande numero di associazioni e informazioni connesse a un luogo. Sono un prodotto della mente che cerca di desumere e distinguere le informazioni essenziali da enormi quantità di dati riguardanti un luogo (Kotler, Haider e Rein 1999).

Si noti come, in tale enunciazione, l'attenzione sia volta all'attività di ricezione: la costruzione di un'immagine urbana è possibile solo nel processo di scambio tra la città stessa e il suo fruitore che, raccogliendo *credenze, idee e impressioni*, attiva il processo di significazione del luogo.

Similmente Lynch (ci spostiamo, così, dall'economia all'architettura) ci dice che

l'immagine di un luogo è data dal processo reciproco di scambio tra l'ambiente ed il suo osservatore. L'ambiente suggerisce distinzioni e relazioni,

l'osservatore seleziona, organizza e attribuisce significati a ciò che vede. L'immagine così sviluppata ancora, limita e accentua ciò che è visto, mentre essa stessa viene messa alla prova rispetto alla percezione, filtrata in un processo di costante interazione (Lynch 1964, trad. it.).

Vediamo, anche in questa definizione, un accento sulla reciprocità tra ambiente e osservatore: se è il primo, al pari di qualunque testo, a fungere da innesco all'attività interpretativa attraverso i segni che *lancia* nel mondo, è solo l'osservatore che può attribuire significati e chiudere la catena. Lo spazio architettonico vivrebbe, dunque, una vita semiotica doppia: da un lato modella l'universo e dall'altro dall'universo viene modellizzato.

Proprio nell'ambito di una più recente produzione semiotica troviamo conferma di questo schema.

Cavicchioli sosteneva, infatti, che non sia possibile parlare di spazialità facendo economia della soggettività che la percorre, la esplora e la rende visibile (Cavicchioli 2002) e, nello stesso anno, anche nel saggio di Basso, *Identità della città storica, identità dei cittadini*, troviamo traccia di tale reciprocità:

Dal punto di vista semiotico una città può essere colta come una paradigmatica di elementi realizzati e relati sintagmaticamente in funzione di precise strategie di significazione.

Naturalmente tale significazione non è propria della città, né mera attribuzione di senso da parte dei suoi cittadini o frequentatori: essa sorge nell'accoppiamento strutturale tra abitante e spazio urbano, ovvero si dà come circolazione e continua trasformazione del senso che informa e costituisce sia l'identità della città, sia quella dei suoi cittadini (Basso 2002).

Possiamo quindi definire la città come un oggetto semiotico che, attraverso un complesso sistema di scambio e relazione con i propri osservatori (cittadini, turisti, passanti), processo che viene attivato da precise strategie di comunicazione, si offre come portatrice di senso e oggetto di interpretazione.

Sono queste strategie di comunicazione che contribuiscono alla formazione dell'identità del luogo e, conseguentemente, alla creazione della sua immagine più o meno internazionale.

La città si pone, dunque, all'interno di un paradigma prospettico in cui le storie soggettive (individuali) e quelle oggettive (collettive)

si incontrano e si scontrano sullo stesso piano narrativo, fondendosi nella creazione del senso.

Come sostiene Ferraro

i meccanismi di significazione contemporanei delle città non rispondono alle inclinazioni dell'individuo, soprattutto visto e considerato che gli individui si definiscono in contesti sempre più chiaramente tribali, di elaborazione collettiva (Ferraro 2009).

Nel caso torinese, la costruzione del cosiddetto “Primo Piano Strategico” viene comunemente individuato come motore principale del progetto di comunicazione della città pre-olimpica. Esso si poneva tre obiettivi principali: sviluppare la notorietà di Torino, aumentarne la conoscenza e modificarne la percezione.

A fronte di un'impressione di città industriale, certamente ricca anche di risorse architettoniche e culturali, ma fondamentalmente grigia e poco attraente, la nuova immagine di Torino che si intendeva veicolare era quella di una città dinamica, accogliente, creativa e proiettata al futuro; una città di respiro internazionale al centro di grandi e positive trasformazioni culturali, urbanistiche ed economiche².

Per l'attuazione di tale Piano, diversi sono stati gli elementi messi in opera dalla Città, dalla ristrutturazione e riqualificazione urbanistica vera e propria, alla costruzione di spazi multifunzionali *ad hoc* (per es. Atrium); dalla progettazione di un sito Internet specializzato³ all'ideazione della campagna di comunicazione.

Ed è proprio quest'ultimo punto ci offre un ponte di passaggio verso il cuore di questo breve scritto. A partire dal 2001 e fino alla celebrazione, nel febbraio 2006, dei Giochi Olimpici, la Città di Torino ha portato avanti una composita campagna di comunicazione che cercava di rispondere alle esigenze e ai messaggi del Piano Strategico. Torino viene rappresentata, in questi annunci, come “città da scoprire”, “sempre nuova”, “sorprendente” e “sempre più bella” e, sotto lo slogan *Passion lives here*, cerca di farsi portatrice di valori di innovatività/innovazione, contemporaneità, passione, trasformazione, “svecchiamento”.

2. Il Piano Strategico è scaricabile integralmente dal sito <http://www.torino-internazionale.org/>.

3. Si tratta del sito Torino Plus (<http://www.comune.torino.it/torinoplus/>).

Nell'ambito di questa comunicazione rientra anche il progetto denominato *Look of the city*, ultimo tassello del più ampio processo di valorizzazione del luogo. Si è trattato di un progetto di immagine urbana che, sfruttando la visibilità mondiale dell'evento, comunicava la nuova identità della città attraverso interventi diretti sul territorio: lungo i percorsi olimpici (dal centro urbano alle valli montane) il turista/cittadino/passante modello si imbatteva in installazioni di vario tipo (stendardi, pale girevoli, shangai, proiezioni laser, giganti mascotte, ecc.) che avevano lo scopo di rinforzare e sottolineare i messaggi della campagna di comunicazione in un'ottica di marketing territoriale (si veda il paragrafo precedente).

In questo gruppo di installazioni devono essere fatti rientrare anche i numerosi interventi di *Street Art*, riproduttori per lo più le mascotte olimpiche, che per settimane hanno "colorato" alcuni muri cittadini.

Sebbene frutto di un precario equilibrio tra produzione spontanea e su commissione, questi graffiti (insieme alle gigantografie di cartapesta strategicamente collocate sul territorio) avrebbero potuto accompagnare i percorsi di fruizione della città nel periodo olimpico, ma hanno in realtà creato un forte effetto di dissonanza cognitiva rispetto al contesto comunicativo complessivo.

Le due mascotte, rappresentanti rispettivamente un cubetto di ghiaccio e una palla di neve, non sposano, da un punto di vista valoriale, i messaggi precedentemente sottolineati (passione, innovazione, trasformazione, ecc.) inserendosi, al contrario, in un contesto più tradizionale di richiamo alla specificità delle competizioni sportive invernali.

Ecco perché, con molta probabilità, non sono state realmente apprezzate dal pubblico fruitore e non sono rimaste disegnate indelebilmente nella memoria collettiva.

Se, come già sottolineava Greimas, in una prospettiva di semiotica urbana dobbiamo procedere registrando, nelle città, delle *invarianti*, riconoscibili tanto sul piano *sintagmatico* come fenomeni ricorrenti, quanto sul piano *paradigmatico* come fenomeni simili rilevati su diversi oggetti (Greimas 1976), i graffiti delle mascotte non possono essere inseriti in questo annovero e rimangono, inevitabilmente, come elementi esterni ed estranei.

Provando, infatti, ad analizzare il livello profondo del sistema di significati posto in essere dalla Città di Torino in occasione dei Giochi

Olimpici, mi sembra che esso possa essere ricondotto alla coppia oppositiva freddo/caldo.

Da un lato abbiamo la vecchia immagine di Torino, considerata città grigia, poco accogliente, caratterizzata, anche climaticamente, da lunghi e freddi inverni; dall'altro l'immagine desiderata di città di passione e appassionata, ospitale e cordiale, scaldata, se non fisicamente almeno emotivamente dal calore dei torinesi stessi.

Le due mascotte (nelle varie rappresentazioni fatte) si collocano decisamente dalla parte del freddo: sono, appunto, ghiaccio e neve, elementi la cui esistenza è addirittura vincolata dalla presenza di un clima rigido e che si pongono in antitesi con il *leit motiv* della passione (rossa) voluta per la campagna pubblicitaria.

2. Qualche prima conclusione

Tornando più in generale alla città, che, sulla falsariga di Volli, consideriamo un testo perché mette insieme dei pezzi, li tiene uniti secondo relazioni funzionali varie ma sensate, stratifica e gerarchizza, predispone momenti statici e processi di conseguenti loro trasformazioni (Volli 2009), mi sembra che questo breve esempio di "riscrittura urbana" ci imponga una prospettiva rivolta alle pratiche di produzione e fruizione di tale testo, da considerare come motori della costruzione del senso.

Come già suggerito da Marrone,

da un lato sta dunque l'utopia di una città che, come un nome proprio, attrae e comunica proprietà stabili ed elementi riconoscibili: si ancora in uno spazio determinato che, negando il flusso trasformatore del tempo, dà adito a un sistema sincronico, a un piano complessivo che dispiega dati urbani equivalenti e funzionali per costituire un vero e proprio soggetto universale il quale, per forza di cose, trascende le individualità che pure lo compongono (una sorta di polis greca). Dall'altro stanno le pratiche minute che "scrivono il testo urbano senza poterlo leggere", attraversamenti e incroci di una storia molteplice che non si lascia mai totalizzare dallo sguardo del potere, costituendo una costante estraneità rispetto al testo urbano e producendo uno spazio altro, non geografico e non geometrico, vissuto innanzitutto con il corpo proprio e tutta la sua sensorialità sin estetica (Marrone 2009b).

La città non è tanto abitata, dunque, quanto piuttosto attraversata, scritta e riscritta, letta e riletta. Ed è in questi percorsi di transito che

si costruisce il ponte tra il luogo stesso e i suoi abitanti (e turisti, e passanti). È nelle pratiche che si aprono le possibilità di significazione. Pratiche che sono condizionate da un lato dalle possibilità dell'organizzazione urbana stessa e dall'altro dalle capacità, dalle competenze e dalle predisposizioni degli osservatori-soggetti, secondo un principio di destinazione che da individuale si fa tribale.

Sulla scia di de Certeau possiamo riconoscere nei tragitti dei pedoni che hanno attraversato Torino durante il periodo olimpico le "realizzazioni individuali", le "enunciazioni" di un codice cittadino (de Certeau 1980). Attraversare, leggere e scrivere la città hanno dunque una multisfaccettata funzione "enunciativa": se, da un lato, rappresentano un processo di appropriazione del sistema topografico da parte del cittadino che può, attraverso la sua stessa presenza, fare proprio il messaggio complessivo del luogo; dall'altro sono realizzazione del contratto intersoggettivo tra il luogo stesso e il suo fruitore.

Spesso, i messaggi "lanciati" dalla città vengono percepiti come *invarianti*: la città si presenta come testo coerente e la sua immagine come complessivamente coordinata. Talvolta, un elemento dissonante apre un punto di frizione ed innesca una catena di passaggi cognitivi ed interpretativi il cui scopo finale è quello di restituire alla città stessa il suo *senso del luogo*.

Bibliografia

- BASSO P. (2002), *Identità della città storica, identità dei cittadini*, «Equilibri», n. 1, il Mulino, Bologna 2002.
- BONDONIO P. ET AL. (a cura di) (2007), *A giochi fatti. Le eredità di Torino 2006*, Carocci, Roma.
- CAMAGNI R. P. (1992), *Il marketing urbano come strumento di competizione tra città*, «Sviluppo e Organizzazione», n. 132.
- CAROLI M. G. (1999), *Il marketing territoriale*, FrancoAngeli, Milano.
- CAVICCHIOLI S. (2002), *I sensi, lo spazio, gli umori*, Bompiani, Milano.
- DE CERTEAU M. (1980), *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Gallimard, Paris.
- FERRARO G. (2009), *Oltre l'idea di città*, in LEONE M. (a cura di).

- GREIMAS A. J. (1976), *Sémiotique et sciences sociales*, Seuil, Paris.
- KOTLER P., HAIDER D. e REIN I. (1999), *Marketing Places. Europe: how to attract investments, industries, residents and visitors to cities, communities, regions and nations in Europe*, «Financial Times Prentice Hall», Londra.
- LEONE M. (a cura di) (2009), *Scritture e riscritture urbane*, «Nuova Lexia», n. 1-2.
- LYNCH K. (1964), *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia.
- MARRONE G. (2001), *L'efficacia simbolica dello spazio: azioni e passioni*, in *Forma della testualità. Teoria, modelli, storia e prospettive. Atti del 28° Convegno dell'associazione italiana di studi semiotici, Testo & Immagine*.
- MARRONE G. (2009a), *Città/brand. Esercizio di socio semiotica discorsiva*, in LEONE M. (a cura di) (2009).
- (2009b), *Dieci tesi per uno studio semiotico della città. Appunti, osservazioni, propositi*, «E/C, rivista on line dell'AISS».
- (2010), *Palermo. Ipotesi di semiotica urbana*, Carocci, Roma.
- e PEZZINI I. (2006), *Senso e metropoli. Per una semiotica post-urbana*, Meltemi, Roma.
- e PEZZINI I. (2006), *Linguaggi della città. Senso e metropoli II. Modelli e proposte d'analisi*, Meltemi, Roma.
- SEDDA F. e CERVELLI P. (2005), *Forme architettoniche e forme di vita*, in «E/C, rivista on line dell'AISS».
- TURCO F. (2010), *Rappresentazioni del cambiamento. Le nuove guide turistiche di Torino*, «E/C», n. 6.
- e OLIVERO S. (2007), *Olimpiadi: evento mediale, emozione, comunicazione interculturale*, in BONDONIO P. ET AL. (2007).
- , OLIVERO S. e CERESSETTI P. (2007), *Narrazioni olimpiche. L'immagine di Torino nella stampa nazionale ed internazionale*, in BONDONIO P. ET AL. (2007).
- VOLLI U. (2005), *Laboratorio di semiotica*, Laterza, Roma-Bari.
- (2009), *Il testo della città. Problemi metodologici e teorici*, in LEONE M. (a cura di) (2009).

Strada facendo*

Una mostra di Street Art

FRANCESCO POLI

ABSTRACT: *“Strada facendo”. A Street Art exhibition.*

This paper offers a brief overview of the development of the Street Culture in USA and in Europe. The origin of the Street Art in Italy is taken into consideration here. The example of the Street Art exhibition “Strada Facendo” allows to understand the artistic and commercial values of the Italian graffiti-writing.

KEYWORDS: graffiti; writing; street culture; tag; Hip Hop; Street Art; Taki 183; Graffiti Art; “Strada facendo” exhibition.

L’“arte di strada”, intesa in senso generale e generico, abbraccia ogni forma di espressività artistica che sceglie come spazio di azione e di realizzazione la scena urbana (le vie, le piazze, i muri, le stazioni e i treni, i ponti ecc.). E si tratta di manifestazioni più o meno creative da sempre praticate per le strade come quelle dei musicisti e dei cantastorie, dei teatranti, dei giocolieri e acrobati, dei prestigiatori, dei danzatori e anche dei pittori per esempio i madonnari e i moralisti. Anche gli interventi più spontanei graffiti con scritte e disegni di ogni genere si possono trovare già, per esempio, sui muri di Pompei.

Tutto questo per dire che non c’è niente di nuovo sotto il sole.

Le forme e i contenuti di queste performance e di questi interventi naturalmente sono cambiati nel tempo e si caratterizzano in rapporto agli specifici contesti socioculturali.

Nella situazione attuale la cultura creativa di strada più diffusa, ormai in gran parte dei centri urbani moderni, ha caratteristiche di fondo analoghe che fanno riferimento a modelli americani, e in particolare alla

* Intervento tratto dal catalogo della mostra “Strada Facendo”, Spazio Barriera, Torino 2010.

Street Art (musica, danza, graffiti) emersa a partire dagli anni 1960/70 a New York. Si tratta della cosiddetta cultura hip-hop elaborata dai giovani appartenenti alle comunità afroamericane e ispaniche nei quartieri di Harem e del Bronx: la *brake-dance*, lo *stretching* dei DJ, il rap, e nel campo figurativo il *writing* che rientra nella definizione generica di *Graffiti Art*.

Gli iniziatori del *writing* sono artisti come il mitico *Taki 183* che scrivevano le loro *tag*, il loro logo d'identità personale, sui muri e che ben presto utilizzano come tecnica privilegiata il "bombing", e cioè le bombolette spray. A partire dal 1971 incominciano a dipingere le *tag*, oltre che nelle stazioni, sui treni della metropolitana, prima solo all'interno e poi all'esterno. Si arriva a dipingere interi vagoni. Lo stile del *writing* ispirato alla grafica dei fumetti, delle copertine dei dischi e dei manifesti pubblicitari si evolve con grande velocità. Artisti come P.H.A.S.E.2, Blade, Kase 2, Dondi e Super Kool 223 (il primo a realizzare un "masterpiece" su tutto un vagone) diventano i maestri più imitati. Negli anni Ottanta il mondo dell'arte si accorge di questo fenomeno e molti *writers* incominciano ad esporre e ad aver successo in gallerie come la Fashion Moda e la Fun Gallery. La pratica del *writing* si espande a grande velocità in tutto il mondo continuando senza perdere energia fino ad oggi. Molte sono state le evoluzioni e gli sviluppi che vanno anche molto al di là delle *tag*. Gli interventi degli *street artists*, di ogni nazionalità, si caratterizzano in varie direzioni con elaborazioni figurative e anche plastiche di ogni tipo che vengono realizzate dappertutto nei contesti urbani. Tra le forme più diffuse ci sono le figure e composizioni fatte con la tecnica grafica delle mascherine, che permette di dipingere immagini anche complesse con grande rapidità. Molti artisti usano i muri e altri spazi come supporti per lanciare i loro messaggi non solo iconici ma anche scritti. L'atteggiamento attuale degli *street artists* è in molti casi ambivalente. Da un lato tutti esaltano l'importanza della libertà d'azione anche illegale, tutti dichiarano esprimere la propria energia espressiva e carica trasgressiva contro l'ipocrisia dell'ideologia dominante, ma dall'altro molti ormai lavorano con l'obiettivo di farsi notare per entrare in un modo o in un altro nel mondo dell'arte ufficiale, sperando di esporre con successo e vendere nelle gallerie (avendo come modelli assoluti artisti come Keith Haring e Jean Michel Basquiat, che per la verità avevano frequentato più la Factory di Warhol che le strade di New York). Niente di male, ma lo scarto fra un atteggiamento

di vera coerenza, con il rischio dell'anonimato o di un riconoscimento solo interno alle *crews*, e il desiderio di far carriera come qualunque altro artista appare sempre più evidente.

La mostra "Strada Facendo" (8 aprile–15 maggio 2010 [N.d.r]), che ha documentato con foto, video e opere l'esperienza di strada di un gruppo di *street artists* italiani e stranieri dell'ultima generazione, è un buon esempio dell'attuale situazione di questa tendenza. Gli artisti presenti, sono i seguenti: Elfo, BRL, Boris Kappek, FKDL, Iabo, Jef Aerosol, Kenny Random, Mister X, Pao, Seacreative, Assi-one, Alicè, Ramona Vada e Gec. Quest'ultimo, che è l'organizzatore dell'evento insieme alla curatrice [...], attraverso i suoi personaggi da fumetto con al posto della testa un televisore connesso a fili elettrici, realizzati sui muri di Torino (via Po, Murazzi, Università) vuole fare con ironia ma anche seriamente una critica alla desolante condizione di passività mentale della massa dei tele-dipendenti. I suoi lavori (tra cui interventi a New York) compaiono anche nelle foto scattate da Ramona Vada.

Alicè ha dipinto sui muri della Garbatella a Roma, ma anche a New York, le sue stralunate e colorate figure di ragazze che esprimono le inquietudini e le fantasie della loro condizione di vita.

Assi-one utilizza la tecnica delle mascherine per tracciare su muri e serrande di strade torinesi le immagini monocrome di amanti abbracciati o di ritratti di artisti surrealisti.

Seacreative, che ha studiato come *graphic designer*, anima luoghi urbani come fabbriche abbandonate con i suoi surreali personaggi con enormi testoni in stile fumettistico

Pao, che lavora come macchinista e tecnico scenico teatrale a Milano, ha elaborato un'originale strategia di intervento nella sua città, trasformando attraverso una decorazione pittorica gli onnipresenti paracarri in cemento di Enzo Mari (i famosi "panettoni") in divertenti figure da cartoni animati, in particolare pinguini.

Mister X afferma: «Adoro riportare le discariche nei luoghi significativi delle città... Le ho colorate un po'... appaga la vista...». Qui in mostra c'è il suo *Omaggio ad Arman* fatto da tre vecchi elettrodomestici vivacemente colorati collocati uno sull'altro e installati di volta in volta in strade e giardini del centro.

Kenny Random si caratterizza per i suoi strani e grotteschi personaggi sempre tristi, di grandi dimensioni, che vengono dipinti su muri urbani squallidi e sporchi.

Jeff Aerosol, ha uno stile figurativo piuttosto raffinato. Ha fatto interventi dipinti anche in strade di New York. Per esempio ha realizzato l'immagine di Ghandi in Canal Sreet con la scritta: «Un occhio per occhio fa il mondo cieco».

Iabo, ha un *background* da *writer*, e i suoi interventi di reinvenzione ironica e provocatoria della cultura massmediatica sono sempre spiazzanti.

FKDL è francese. La sua tecnica preferita è quella del collage con la quale elabora le sue composizioni di corpi con accentuate valenze decorative.

Boris Happek è intervenuto nelle strade di varie città spagnole (Barcellona, Santander, Cadice, Valencia, Saragoza) e anche a Berlino, tracciando le sue figure e teste fumettistiche su muri di rifiuti, cataste di scatole di cartone abbandonate, e su materassi vecchi.

BRI opera a Torino dipingendo sui muri con una tecnica accurata e colorata, soprattutto figure di donne mussulmane con il velo in vari atteggiamenti: mentre versano il thè, fanno una foto a un bambino, o semplicemente con lo sguardo fisso verso il passante. Il lavoro è originale e politicamente impegnato in difesa della dignità delle donne e in genere degli immigrati di culture diverse.

Piuttosto provocatorio è il variegato lavoro di Elfo, che si sviluppa in vari modi. Per esempio: la collocazione di una bandiera nera da pirata con teschio su un bancomat; la scritta su un prato («Future it's your») con l'immagine di un coltello; la scritta «Gipsy Gallery» su una carcassa di roulotte.

Infine, nella mostra sono proposti anche dei lavori di artisti seguiti dalla The Don Gallery di Milano specializzata in Street Art: OBEY, Banksy, Ron English, Doze Green, Space, Space Invaders, Microbo, Bor30.

APPENDICI

Appendice I

Graffiti Writing — Street Art

Illegalità e inclusione

CLARA CIBRARIO ASSERETO

Il compito di una critica della violenza si può definire come l'esposizione del suo rapporto col diritto e la giustizia [...] Così, per ciò che è dell'uomo, la collera lo travolge agli scoppi più aperti di violenza, che non si riferisce come mezzo a uno scopo prestabilito. Essa non è mezzo, ma manifestazione.

W. BENJAMIN, *Per la Critica della Violenza*, 1921

ABSTRACT: *Graffiti-writing and Street Art. Illegality and inclusion.*

This paper examines the graffiti-writing and the street art from a juridical point of view. The relationship between legal and illegal, the politics of repression, the effects of exclusion and inclusion, as well as the concepts of property and artistic expression are explained here.

KEYWORDS: juridical reflection; graffiti; writing; inclusion; illegality; property; politics of repression.

La società, in quanto condizione collettiva che mira all'ordine, è senz'altro, come dice McCormick, un "insieme di confini". Se è vero però che è il mestiere proprio dei confini (ossia di coloro che per conto della società li pongono) stabilire cosa sta dentro (recinto della legalità), e cosa invece sta fuori (spazio dell'illegale), rimane prerogativa in via di principio libera di un gesto la scelta di collocarsi precisamente nell'"aldifuori" di essi, quando ciò è essenziale al gesto stesso.

L'inquadramento del *graffiti writing* in termini di legalità ed illegalità non può quindi certamente prescindere da una riflessione sulle

radici storiche e di pensiero da cui esso trae le sue origini. La cornice di partenza è la gabbia suburbana della Philadelphia della fine degli anni Sessanta, e quasi immediatamente di New York City, contesti urbani profondamente segnati da un'endemica ineguaglianza di tipo economico, politico, ed etnico. Gli *hip hop graffiti* nascono tra i vicoli marci dei *black neighborhoods* statunitensi, lembi periferici di metropoli immense e spaccate, quartieri ghettizzati che già avevano vissuto o stavano vivendo l'esodo dei bianchi e l'annegamento in una dimenticanza totale, spietata, terzomondista. Essi sono parte di un ben più ampio fenomeno culturale giovanile che dà vita tra altre cose a nuove forme musicali (il *rap*, lo *scratching*) e a nuove danze (il *break-dancing*, e l'*hip hop* in senso stretto), forme grezze improvvisate e imperfette, destinate poi tutte a conquistarsi, nel giro di alcuni decenni, uno spazio nei teatri, nelle scuole di ballo, sulle stazioni radio, e nei musei delle stesse brillanti città che le avevano sottoprodotte. Ma in origine, le "manifestazioni del ghetto" condividevano una funzione ben precisa, di auto-affermazione e resistenza sociale, in risposta all'indifferenza e all'emarginazione di cui i *suburbs* erano vittima (nelle parole della *writer* newyorchese Lady Pink: «Graffiti means "I'm here"»).

Parallelamente però alla forza coesiva della *hip hop culture* che accomunava gli abitanti della periferia, si sviluppava e si esasperava la scelta di una progressiva spaccatura dal resto della società. Vittima di un confino agli spazi suburbani dove la mano dello stato e l'intervento sociale non arrivano, il *writer* da sempre non si limita a manifestare la propria esistenza dimenticata, ma si spinge ad una "riconquista" aggressiva dello spazio urbano. La *tag* è infatti un atto di appropriazione diretto contro un diritto di proprietà che è vissuto come un lusso borghese ("WASP"); la ribellione si dirige, sfidandolo, contro l'assunto stesso che tale diritto di proprietà possa prevalere sul diritto ad una vita dignitosa di coloro che non possiedono, e che vivono ai margini della società. I graffiti viaggiano allora sui treni che li collegano ai quartieri distanti, penzolano sui cavalcavia e *marchiano* (si riappropriano di) i muri e le altre barriere architettoniche visibili, tanto più meritevoli quanto più sono esposti: "*mobility and trespass*". Tanto che le *tag* riproducono proprio le strutture e gli atteggiamenti propri del marchio: caratteristica evidente di esse è infatti la somiglianza al *branding*, di cui il graffiti imita la compressione ideografica, la ripetizione, la saturazione tipica delle campagne di marketing (è questo lo "spazio già invaso" di Banksy). La

città, massmediatica, è anche dichiarativa, affollata, e iniqua. È naturale allora che da subito il *graffiti writing* sia stato vissuto dalle autorità e dalle classi “urbane” come un “imbrattamento” che andava osteggiato, cancellato, criminalizzato. Il *writing* sbarca in Italia all’inizio degli anni Ottanta, quando a New York è attiva la seconda generazione di *writer* e già si è fatto di tutto, a livello istituzionale, per contrastare e per bandire il fenomeno. Anche da noi, è subito “contestazione murale”. Il contesto produttivo rimane, ancora, quello dell’emarginazione sociale e della volontà di manifestazione, rivendicazione esistenziale e riconquista dello spazio urbano da parte di gruppi esclusi.

Ecco allora che ai due primi tratti chiave dei graffiti, ossia quello *visivo* (il supporto: tipicamente la strada e le barriere architettoniche urbane più in vista), e quello *emotivo* (l’impulso di base del *writer*: che prima ancora che espressivo è guerrafondaio, o per lo meno resistente), diventa dunque necessario aggiungerne un terzo, altrettanto essenziale, che è invece di contesto: l’illegalità. Strettamente connessa al concetto di opposizione, di separazione tribale, la collocazione nell’“aldifuori” è difficilmente separabile dal resto. È curioso notare come, qualora si volesse parlare di ordine normativo anziché di sovversione, lo si potrebbe semmai fare in riferimento al regolamento interno che si dà la comunità graffitara: è interessante infatti che la linea di confine tra “lecito” ed “illecito” si sposti in questo senso a favore di una costituzione interna non scritta. Se il gioco o la gara tra *writer* è quello di superarsi, stupirsi e sfidarsi l’un altro, sia chiaro però che: è vietato *taggare* sul nome degli altri, è vietato copiarne lo stile, è vietato dipingere soggetti osceni, è vietato apporre le proprie *tag* sui monumenti. Ma parlare invece di legalità in senso proprio (ossia “statale”, istituzionale, anziché privata) equivale a fare un discorso ben più complesso.

In origine i graffiti si configurano senza eccezione, e vengono percepiti, come atti volutamente, e anzi necessariamente, illegali. Illegalità deliberata e criminalizzazione sono due facce di una stessa medaglia. Alla base della guerra che ad essi dichiararono tutte le autorità americane, sia a livello municipale che di contea e federale, stavano normative come questa di San Francisco, sulle opere pubbliche, la cui lettura è utile anche al fine di capire quale percezione diffusa circondasse il fenomeno ai tempi:

I graffiti rappresentano un danno alla salute, alla sicurezza e al benessere

della comunità poiché promuovono nella comunità stessa l'impressione che le leggi a tutela della proprietà pubblica e privata possano essere impunemente violate. Tale impressione contribuisce a rafforzare una mancanza di rispetto per la legalità che trova espressione in un aumento della criminalità; accresce il degrado urbano e sociale; provoca effetti negativi sul valore degli immobili, sulle opportunità di lavoro, sul benessere psicofisico; contrasta con le politiche comunali nel settore della tutela del patrimonio immobiliare e con il senso estetico; stimolando la produzione di ulteriori graffiti [...] e di inquinamento visivo, e pertanto provoca un turbamento della quiete pubblica. I graffiti vanno cancellati il più presto possibile, onde evitarne tutti gli impatti negativi (art.23.1303, comma A, 1994).

I graffiti come piaga sociale insomma, che lede il valore americano della proprietà. Così pure a New York:

Il legislatore constata e dichiara che il vandalismo graffitario pone un serio problema ai centri urbani, in particolare alla città di New York [...]. Il legislatore constata inoltre che, se lasciati proliferare senza controllo, i graffiti diffondono l'immagine di una comunità in decadenza, di una comunità che non si prende cura di se stessa, una comunità che porta tutti i segni del degrado urbano. I graffiti non costituiscono solo un'offesa alla sensibilità individuale ma rappresentano una delle motivazioni per cui parte della popolazione decide di trasferirsi altrove, favorendo così una spirale negativa sul piano economico e sociale, con pesanti conseguenze per la città di New York.

Per dare un'idea: le forze dispiegate nelle città di Los Angeles, Denver, New York, Las Vegas, Fort Worth, e San Bernardino in quegli anni sono impressionanti, e vanno dall'impiego di squadre di Marines provviste di radio e lenti militari per la visione notturna, a videocamere ad infrarossi controllate a distanza e persino vere e proprie pattuglie di "elicotteri antigraffiti". I reati contestati ai *writer* sono vandalismo, oltraggio alla collettività, e infrazione della proprietà privata. A sporgere denuncia sono perlopiù le stesse amministrazioni locali, le aziende dei trasporti e le associazioni di quartiere. Per combattere i graffiti, anche i privati proprietari di immobili spendono ogni anno milioni di dollari e centinaia di ore di lavoro, ridipingono i muri e accrescono le misure di sorveglianza. Non è sorprendente perciò che dato l'elevato costo di questa guerra per lo stato federale la questione sulle misure da prendere si tramuti assai rapidamente in un *casus belli*. Nonostante le misure, i graffiti infatti perdurano, proliferano e riappaiono sugli stessi muri appena tornati bianchi, ed affiora la consapevolezza dell'inefficienza —

e soprattutto dell'inefficacia — di un approccio rigidamente punitivo. Il fenomeno ha radici complesse, ma soprattutto trova nell'ammulimento ogni volta nuova forza per la sua protesta minoritaria. Le politiche punitive non fanno perciò che offrire dapprima il contesto e poi pure il pretesto congeniali alle attività di *graffiti writing*, e finiscono dunque per rafforzarle nel momento stesso in cui danno loro la caccia.

Ecco allora che, spinto da nuovi e diffusi sentimenti progressisti, oltre che da valide considerazioni di ordine economico, si fa strada un nuovo approccio via via sempre più inclusivo. In questo senso, le amministrazioni locali americane cercano in un primo tempo di distinguere tra *pieces* a cui è possibile riconoscere un "valore artistico", da tollerare, e *pieces* che invece ne appaiono privi, da osteggiare in quanto produzioni illegali a tutti gli effetti. A tal fine, le autorità fanno ricorso a criteri di valore che prendono in considerazione ad esempio il soggetto raffigurato, l'intento, e l'ubicazione di ciascuna opera. Sono tentativi, destinati al fallimento, di distinguere l'arte dei graffiti dal graffitismo vandalico. Ad ogni modo, è importante notare che col tempo si fa strada, a pari passo con il sorgere di un crescente e sempre più diffuso apprezzamento estetico della *Street Art*, un'apertura — certamente pragmatica oltreché ideologica — verso quel disagio collettivo ad essa sottostante, appannaggio di una classe sottoproletaria dimenticata. Questo capita non a caso vent'anni più tardi, dopo il successo riscosso da quella stessa classe dimenticata che nel frattempo era stata protagonista di tutta una serie di storiche battaglie per i diritti civili, sfociate poi in sollevamenti universali che infiammarono la gioventù americana e non solo degli anni Settanta. Si viene ad opporre così agli antiquati atteggiamenti repressivi, bicipiti di un potere e di un establishment messi sempre più in discussione, un nuovo genere di apertura sociale di stampo inclusivo. Le medesime istituzioni che avevano impugnato le armi, sensibili al dibattito contemporaneo, riplasmano il proprio approccio al fenomeno del *graffiti writing* favorendo iniziative incentrate invece sull'opportunità di instaurare un dialogo con i *writer*.

Perché si possano però comprendere appieno la portata, gli effetti, e forse anche i limiti di questa prima apertura, è necessario prendere ancora in considerazione un secondo carattere fondamentale, proprio del segno metropolitano delle origini. È infatti a partire da un codice muto, a un qualche livello condiviso all'interno del gruppo ma del tutto sconosciuto al suo esterno, che riposa l'identificazione tribale.

Le *tag*, atomo compositivo dei *pieces*, sono singhiozzi visivi che già racchiudono in sé tutto l'intento e lo spirito dell'operosità creativa che così occupa le strade: per lo più assolutamente illeggibili, queste firme sono concentrati di stile, che vogliono senza dubbio *affermare* — una presenza, un'esistenza, da opporre alla dimenticanza e all'oblio pretervolontario generalizzato. Esse non aspirano invece di per sé ad *esprimere*, ossia a veicolare alcun messaggio propriamente significante. L'esibizionismo prende il posto della comunicazione, la ricerca estetica e quella stilistica, fattori centrali, si sostituiscono alla comunicazione espressiva artistica vera e propria. Come le *tag*, così pure poi i capolavori del *writing* non sono opere d'arte ma insieme di colori che vogliono colpire la vista di chi passa e non può non guardare, comunicazioni istintive, pre-discorsive, in cui la grafica delle lettere che compongono parole inesistenti o comunque incomprensibili ha preso un totale sopravvento sui contenuti. Le lettere sono diventate immagini ispirate da un nuovo senso della bellezza — tanto che sono proprio le *tag* (composti alfanumerici) a diventare sempre più complesse fino a trasformarsi in vere e proprie figure, come in una metamorfosi naturale e continua. Vale forse la pena fare qui solo un accenno all'opposizione diametrica tra la sterile ossessione alfabetica del graffitismo e l'utilizzo strumental-speculativo fondamentale che della parola (significante proprio perché decontestualizzata) fa invece l'arte concettuale. Quello del graffitismo, in origine, è insomma un linguaggio segnico, e non simbolico, imbratta i muri di messaggi che non appaiono per essere compresi ma per essere *visti*. In questo senso è evidente come all'esclusione si risponda precisamente escludendo. Se è vero che le *tag* svolgono come unica funzione estroversa il rendere riconoscibili i propri autori, tale minimo scambio di informazioni se esiste è comunque interno, tribale. Coloro che non appartengono, ma ai cui occhi sono destinati i graffiti, non possono capire. Coloro che appartengono, non capiscono ma riconoscono. Alle origini, quella che viene messa in scena dal *graffiti writing* è quindi una contrazione deliberata della sfera di comunicazione. Il passaggio è da un linguaggio condiviso a un linguaggio privato, cioè non sociale — che è poi per definizione un non-linguaggio. Fattore chiave non è la comunicazione, ma piuttosto il concetto di "opposizione": di una conquista dello spazio da *opporre* alla ghettizzazione di fatto e alla difesa della proprietà di chi possiede, di un'affermazione di esistenza da *opporre* al volonta-

rio oblio e alla negazione generalizzati, e in somma di un'esclusività tribale da *opporre* all'esclusione sociale — gesto esclusivo degli esclusi.

Soltanto giunti a questo punto è il caso di ritornare al discorso sulle risposte che le istituzioni, in nome e per conto della collettività, hanno dato nel tempo al fenomeno del *writing*. Nella misura in cui è possibile affermare che il muralismo urbano americano è un fenomeno di rilevanza sociale piuttosto che artistica, l'approccio inclusivo, gesto sociale, si pone però come addomesticamento ("artistico"). Questo emerge con chiarezza se si considerano nell'ordine i due elementi presi in considerazione sopra, ossia l'illegalità e l'irrilevanza semiotica del graffito delle origini. Quanto al primo, capire che il *graffiti writing* è una manifestazione che proprio nell'illegalità (ovvero esprimendo l'opposizione sociale radicale della quale è vessillo) trova la sua piena realizzazione equivale a comprendere che in un contesto diverso essa perde grandissima parte della sua ragione di essere, sia in termini di impatto che in termini propriamente di senso. Traccia proibita di un essere invisibile, la *tag* fa innanzitutto paura, conferma la fragilità notturna del sistema di vigilanza e protezione dello Stato. Solo nell'illegalità essa conserva perciò la sua aggressività e la sua forza sovversiva, oltre che il suo messaggio di rifiuto. Quanto al secondo elemento poi, ossia all'ottusità o involuzione (in)espressiva, vale in gran parte lo stesso discorso. Un approccio inclusivo improntato su quelli menzionati, in voga nell'America degli anni Ottanta, che valutavano e accoglievano i graffiti in base al loro valore percepibile — figurativo e quindi già espressivo — opera di fatto una selezione a favore di certi lavori di arte murale piuttosto che altri, e ne incoraggia così il convergere verso modelli che le sono tutt'altro che propri. Per poter accedere alla fama, ai muri esposti invece che nascosti, e sempre più spinti perciò dalla necessità di incontrare il favore del senso estetico e artistico comune, i *writer* trasformano di fatto la loro produzione. Essi si mettono a rappresentare, e smettono di manifestare; *partecipano* in luogo di opporsi. Aderendo a modelli creativi più immediatamente comprensibili, comunicativi o perlomeno evocativi, trasformando i graffiti da lasciti segnici a messaggi semantici, essi si discostano drammaticamente dalle proprie radici. Il senso della *tag* sta nell'aggressione che essa rappresenta, la quale si serve del mistero e dell'involuzione. L'approccio inclusivo richiede una trasformazione del gesto graffitico che lo snatura — ed è semplicemente nella comprensione e nel rifiuto

di ciò da parte dei *writer* che vanno ricercate le ragioni dei suoi parziali insuccessi sul campo. Il segno metropolitano è un gesto che perde significato nel momento stesso in cui un significato (uno spazio, un incarico) gli viene attribuito, e questo è fondamentale. Il discorso vale massimamente per il graffitismo statunitense delle origini, quello legato alla *hip hop culture*, ai tessuti, e al vissuto sociale di quel contesto e di quegli anni. Un ragionamento in parte diverso verrà fatto a seguire sul *graffiti writing* dei giorni nostri. È fondamentale però ritrovare, nelle ragioni ora esposte del fallimento o comunque delle distorsioni provocate dalle prime aperture verso questi fenomeni, alcuni spunti tutt'ora validi per una riflessione attenta. Se è vero, come si è visto e si vedrà ancora, che l'inutilità delle politiche punitive sta nel fatto che esse sostanzialmente esaltano ciò che invece intendono reprimere, la dannosità di quelle inclusive risiede nel fatto che esse annullano ciò a cui invece vorrebbero dare uno spazio.

Il 15 settembre 1973 un gruppo costituito da un centinaio di *writer* tiene la sua prima mostra collettiva alla Razor Gallery di New York. Tutti i lavori esposti dalla UGA (United Graffiti Artists) vengono venduti tra i 300 e i 3.000 dollari. Nel 1978, SAMO© diventa la star dei muri di Brooklyn, Tribeca e Soho: un'intuizione di Leo Castelli strappa dalle strade Jean-Michel Basquiat, artista simbolo insieme a Keith Haring della *Street Art* divenuta molto *art*, e porta il suo talento dai muri delle strade a quelli dei salotti. A pochi anni dal nascere della sottocultura *hip hop*, emerge quindi una seconda generazione di *writer*, che rispetto a quella antecedente si differenzia per una scelta di campo propria, e tutta nuova. Il disagio dei quartieri periferici metropolitani era diventato, dopo avere sfondato il muro di omertà e catturato coi suoi colori irreverenti le attenzioni dei media e poi anche del mondo artistico, una questione su cui tutti potevano meditare, e della quale si poteva parlare. L'anticonformismo si fece in gran parte corrente: sulla scia del graffitismo delle origini nacque, e parallelamente ad esso si sviluppò fino ai giorni nostri, l'"arte" murale, che si avvale dei medesimi mezzi e delle medesime maniere, a fini però radicalmente diversi. L'illegalità, ove permane, è presente in essa perché l'istinto aggressivo ha lasciato il posto a una ricerca adrenalinica — e

comunque spesso appartiene soltanto a una prima fase nell'evoluzione degli artisti. Per quanto riguarda poi l'elemento del dialogo, il gesto ermetico da Basquiat a Sheperd Fairey, passando per El Tono e per Banksy, è divenuto assolutamente ermeneutico — tanto che, col senno di poi, non è sbagliato considerare l'arte urbana movimento ponte tra il graffitismo *hip hop* e la *pop art*, visto che anch'essa si mette così a raccontare la ricerca di identità e la crescente mercificazione dello spazio pubblico. Ciò che invece la collega con il graffitismo urbano è sempre meno un'identità comune, e sempre più un manierismo (indubbiamente ideologico, oltre che estetico).

La distinzione che oggi si fa quindi importante, in ragione dell'evoluzione che ha portato dal graffitismo delle origini a quello contemporaneo, è tra la nuova arte murale e il segno metropolitano vandalico, due fenomeni che affiancano, e in gran parte sostituiscono, lo *street writing* vero e proprio. Se questi due possono condividere tra loro (almeno in un primo momento) il tratto dell'illegalità, si oppongono però quanto alla volontà di comunicazione di un messaggio. In un clima che non è più in fondo quello omertoso dell'America di mezzo secolo fa — dove aveva un senso preciso e del tutto nuovo volere deturpare le apparenze comunemente accettate, glorificate e difese dell'*American dream*, che nascondevano disagi particolari a tutto vantaggio della dorata illusione di un mondo ordinato — l'obiettivo delle istituzioni oggi può comprensibilmente essere quello di incoraggiare una partecipazione collettiva e condivisa alla *decorazione* dello spazio urbano. L'occupazione aggressiva dello spazio pubblico come mezzo per attirare l'attenzione vale massimamente finché il riconoscimento che esso chiede (quello sociale) gli viene negato. Nella misura poi in cui l'elemento dell'illegalità non è più essenziale al messaggio di cui si fa portatore un gesto, questo diviene in una certa misura vandalismo (manierista).

Posta quindi tale distinzione tra arte murale e segno metropolitano — che di fatto quasi esaurisce la realtà del *writing* nei giorni nostri — a ciò si aggiunga infine la constatazione rispettivamente dell'insuccesso dell'approccio esclusivo-punitivo, e del discreto successo invece di quello inclusivo-progressista, rispetto ad *entrambi* i fenomeni. Non è difficile trovare una dimostrazione di ciò nel nostro Paese. Il panorama italiano in questo senso è infatti particolarmente variegato, posto che l'amministrazione della questione ricade nell'alveo di quelle

funzioni amministrative che il comma 4 dell'articolo 118 della nostra Costituzione delega agli enti locali, e da ultimo alle aggregazioni sociali sparse sul territorio, sulla base dei principi di sussidiarietà verticale e orizzontale. Poiché infatti non è prevista alcuna forma di coordinamento né alcun programma nazionale unitario in merito, il panorama delle politiche adottate in via di diritto e di fatto permette di mettere a confronto tipi di interventi molto diversi tra loro. Tanto che ad un estremo e all'altro della scala degli approcci esclusivi-inclusivi si trovano due città vicinissime del nord Italia come Milano e Torino: la prima, esempio di intransigenza assoluta e tolleranza zero nei confronti del muralismo urbano; la seconda invece paradigma nazionale di successo di un modello improntato sul riconoscimento reciproco e sulla collaborazione tra *writer* e istituzioni, segnatamente attraverso il progetto "MurArte".

La città di Milano ha conquistato di diritto la leadership assoluta tra tutte le amministrazioni italiane nella lotta ai graffiti e agli imbrattamenti metropolitani. Affiancano l'Assessore per l'Ambiente e il Decoro Urbano nella lotta un nucleo specializzato e appositamente creato dei vigili urbani, costantemente impegnato nell'individuazione e nella caccia ai poeti dei muri, e numerose aggregazioni cittadine sempre attente, tra cui l'Associazione Nazionale Antigraffiti (sempre milanese), e l'Associazione Milano Muri Puliti. L'impegno maggiore in questo senso è stato sottoscritto, a partire dall'anno 2006, attraverso la campagna "I Lav Milan!", fortemente voluta dal sindaco Letizia Moratti. Approcci come quello del capoluogo lombardo sono caratterizzati da una chiusura completa verso il fenomeno del muralismo urbano, che dalle istituzioni si estende a tutta la comunità sociale. Gli strumenti di cui si servono sono, di nuovo, una criminalizzazione generale di tutte le scritte, la moltiplicazione delle forme e dei mezzi tecnologici posti a servizio del controllo, un inasprimento delle attività repressive e delle condotte sanzionatorie, la costituzione di vere e proprie "taglie" sui graffitari più in vista, e l'introduzione di punizioni esemplari per coloro che vengono colti sul fatto quali l'obbligo di ripulire i muri imbrattati. Questo tipo di politica è costato all'amministrazione comunale di Milano, senza tenere in considerazione le spese sostenute dai privati e i fittissimi interventi di volontariato attivi a sostegno ed implementazione di quanto intrapreso dalle autorità, più di 24 milioni di euro negli ultimi tre anni. Nonostante ciò, e anche

in un'ottica di lungo periodo, il problema dei muri imbrattati è lungi dal potersi considerare risolto per Milano — la cui strategia di gestione del problema non ha fatto che innescare un'inesauribile dinamica azione-reazione tale da fare rientrare le astronomiche somme di cui sopra tra le spese ordinarie che ogni anno la città è costretta a sopportare nuovamente a fondo perduto.

Un approccio già molto diverso è quello di amministrazioni quali quella comunale di Roma, il cui Ufficio per il Decoro Urbano è adde- detto sì alla ripulitura di parte delle aree e degli edifici cittadini, ma d'altra parte ha destinato in passato investimenti importanti ad un progetto, il "cROMIAE", che ha individuato migliaia di metri quadrati urbani da destinare al *writing* secondo diverse modalità più o meno libere o concordate (e cioè garantendo un anonimato totale sui cosiddetti "muri liberi", e dedicando invece agli assegnatari dei "muri personali" eventi inaugurativi, attenzione mediatica e incontri con la cittadinanza). Roma ha offerto così ai numerosissimi artisti urbani attivi sul proprio territorio, in cambio della collaborazione e dell'apertura verso le istituzioni locali, la possibilità di godere di una visibilità e di un apprezzamento nuovi per le proprie opere. Il progetto di riferimento in questo senso in ambito nazionale — e non solo — è il "MurArte" di Torino, idea che nel 2011 compie dodici anni, che ha saputo coniugare alla necessità di tutelare il decoro delle superfici pubbliche e private l'accoglimento delle richieste dei giovani appassionati di muralismo. Rifiutando la dicotomia arte/vandalismo, fino a quel momento ottica perlopiù esclusiva delle amministrazioni che per prime ammorbidivano il proprio atteggiamento verso i graffiti, "MurArte" invece punta ad un avvicinamento progressivo dei *writer* incoraggiandoli, in cambio dell'assegnazione aperta dei "muri legali" su cui dipingere, al dialogo con le istituzioni. L'approccio delle amministrazioni è reso il meno invasivo possibile, dal momento che viene mediato non tanto da operatori sociali e rappresentanti delle istituzioni, quanto da soggetti provenienti dallo stesso ambiente e cultura dei *writer*. Per accedere ai muri non è richiesta l'iscrizione di tutti i *writer* che partecipano, né l'accettazione di istruzioni o limitazioni riguardanti il modo di esprimersi o i temi da raffigurare, né tantomeno la rinuncia alla continuazione delle proprie attività di graffitismo illegale. Il primo obiettivo di lungo termine di "MurArte" è infatti innanzitutto la promozione di un dialogo interno alla comunità dei *writer*, che

richiede quindi che coloro che aderiscono al progetto non vengano percepiti dal resto del gruppo come traditori o collaboratori con le istituzioni. Il secondo obiettivo di “MurArte” infatti è il rinnovamento dell’immagine delle istituzioni, che diventano attori che riconoscono il ruolo e l’abilità dei *writer* e ne richiedono la collaborazione ai fini della decorazione delle superfici cittadine e della trasformazione del volto della città come spazio condiviso. Dai 90 milioni di lire con cui è partito, “MurArte” spendeva dieci anni più tardi per conto dell’amministrazione comunale pedemontana circa 26.000 di euro l’anno, mantenendosi dunque con circa la metà del finanziamento iniziale (e con i soldi che in media la città di Milano destina in un solo giorno per fronteggiare il medesimo problema, se si prendono in considerazione le cifre che abbiamo riportato sopra). Esso può considerarsi ciononostante da ogni punto di vista, ossia tenuto conto anche dell’efficacia che vanta sul campo, una realtà di straordinario successo nel contenimento del graffitismo vandalico.

Insomma, il segreto di un approccio inclusivo intelligente sarà in fondo questo: cogliendo il muralismo artistico, si depotenzia quello vandalico. L’inclusione oggi raggiunge risultati inaspettati perché il segno metropolitano vede crollare, insieme alla stigmatizzazione e alla guerra che lo fanno sentire protagonista e che ne costituiscono quindi il grande vanto, il proprio impatto vandalistico, che è l’autentica ragione del suo essere. Ma siccome, come si è detto, i generi del segno metropolitano vandalico e dell’arte murale non esauriscono il fenomeno contemporaneo del graffitismo, rimarrà impossibile attraverso una strategia simile scoraggiare o riportare nell’ambito della legalità la totalità dello *street writing*: ne sopravvivrà infatti quella terza forma autentica, quel “gesto esclusivo degli esclusi”, e ciò nella misura in cui l’inclusione sociale — e non quella artistica, che è evidentemente inadatta a supplire al compito — non riesce a penetrare a tutti i livelli di una comunità urbana. Un’inclusione artistica come quella messa in campo da “MurArte” a Torino può senz’altro lenire, educare e convincere. Ma solo un’inclusione sociale può guarire un disagio sociale autentico. Augurarsi che questo possa accadere, fa parte di un’illusione che forse non appartiene alla mia generazione.

Bibliografia

- BORIELLO L. e VELOTTI S.P. (2010), *Do The Writing!*, a cura di Inward — Osservatori per la Creatività Urbana in Italia, Nuovi Equilibri, Viterbo.
- BARNARD L. (2006), *Graffiti Abatement and Management*, «Law and Order», 54.5, pp. 115–117.
- FERRELL J. (1993), *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*, «The Journal of Criminal Justice and Popular Culture», 3.4, pp. 98–101.
- FERRELL J. (1995), *Urban Graffiti: Crime, Control and Resistance*, «Youth & Society», 27.1, pp. 73–92.
- KUITTINEN R. (2010), *Street Art — Contemporary Prints*, V&A Publishing, Londra.
- LACHMANN L. (1988), *Graffiti as Career and Ideology*, «The American Journal of Sociology», 94.2, pp. 229–250.
- MCCORMICK C. (2010), *Trespass — Storia dell'Arte Urbana Non Ufficiale*, Taschen, Köln.
- MININNO A. (2008), *Graffiti Writing — Origini, Significati, Tecniche e Protagonisti in Italia*, Mondadori, Milano.
- SERRA C. (2007), *Murales e Graffiti: il Linguaggio del Disagio e della Diversità*, Giuffré, Milano.
- SANTANGELO N. (2009), *Amministratori, cittadini e writer, protagonisti di un rapporto complesso*, «Autonomie Locali e Servizi Sociali», pp. 143–166.
- TIBERI E. (1972), *La Contestazione Murale*, il Mulino, Bologna.
- TUCKER D.O. (1999), *Graffiti: Art and Crime*, <http://www.graffiti.org/>.
- VISCONTI L.M., SHERRY J.F., BORGHINI S. e ANDERSON L. (2010), *Street Art, Sweet Art: Reclaiming the “Public” in Public Space*, «The Journal of Consumer Research», 37.3, pp. 511–529.

Appendice 2

Bulgarian graffiti

Through the lens of visual semiotics

NAYDEN YOTOV

ABSTRACT: This study makes use of visual semiotics in order to analyze the development of graffiti-writing and street art in a post-socialist country: Bulgaria. The relationships among sign, graffiti art, social protest and existential affirmation are taken into consideration here.

KEYWORDS: visual semiotics; graffiti; writing; graffiti art; Bulgarian graffiti; social protest; illegality; artistic practice; repressions; sign.

I sign, therefore I am

Graffiti are pictures or inscriptions, painted in public spaces (walls, metro, and street) and are usually done with sprays. Graffiti are a part of the informal city culture, but its origins are bending into the corridors of time, beginning with cave drawings. The word graffiti originates from the Greek word “*graphein*”, which means *to write*. Then it goes through the Latin word *graffito*. Graffiti is the plural form. It means drawing, scratching or writing on a flat surface.

Graffiti culture is a comparatively new phenomenon. Graffiti first appear in the USA in the late sixties as a visual form of social protest and marking of a territory. The pioneers use markers and aerosol sprays to write their names and nicknames, marking their presence in the urban environment, whilst remaining anonymous. Of particular interest is the case of the courier Demetrius from New York, who left his mark TAKI 183 on the walls of the buildings where he delivered packages. Soon after that the whole city was covered by his signatures.

This is considered to be the beginning of the modern revival of the graffiti movement.

Lee Quinones, a prominent writer in New York and one of the few graffitiists to bomb, i.e., to paint a whole train from top to bottom and end to end, was invited to exhibit his work on canvas in Claudio Bruni's Galleria Madusa in Rome. Likewise, Yaki Kornblit of Denmark, an art dealer, helped to launch the careers of several graffitiists during the years of 1984 and 1985 at Museum Boyanano von Beuningen in Rotterdam. Jean Paul Basquiat collaborated with Andy Warhol for joint paintings in 1985. And recently, in 1996, Barry McGee, also known by his tag, "Twist", was commissioned to do a graffiti art mural for the San Francisco Museum of Modern Art¹.

This recognition of graffiti art by the art world is important for two reasons. First, because of the political, social, and economic impact of the art world, its reconciliation of graffiti pieces as art helps to increase the awareness and overall understanding of the art form. Second, graffiti are not wholly considered as vandalism and therefore something that should always be banished.

So examples of art works that are produced on canvas with spray-paint and in graffiti style can be considered as spray-can art. And the exhortation that graffiti should be in a visible private or public space in order to be in their optimal context is not so much to glorify any illegalities but rather to highlight the idea that graffiti are meant to be completely accessible to the public for immediate appreciation.

In Europe graffiti began in the eighties, mostly in Germany, France, UK and Scandinavian countries. In Bulgaria graffiti culture developed in the second half of the nineties, which makes it one of the barely young youth sub-cultures.

In Bulgaria graffiti are made due to several reasons, the first of which is a form of *social protest*. The writers are expressing their discontent with the social environment; the images represent political messages, reactions against the police and the regime. They are directed to the whole population, because they are written on the key-places of the city, visible by everyone.

Second, they could be *love messages, football fans or computer crew messages* or just scratching without any meaning. During the socialist

1. Cfr. <http://www.graffiti.org/>.

era public toilets were a common place of expressing protest against the government or describing intimacy. In this trend of thoughts there is an interesting solution found by authorities in the New Bulgarian University to put big paper panels which are carefully replaced every week in the restroom areas, instead of writing on the walls. Maybe we will witness a dedicated exhibition some day with highlights of this domestic graffiti art.

If we take hip-hop as a macro frame, which gathers other minor sub-cultures, such as music, codes of behaviour, fashion style, ways of talking, djing, mcing, breaking, beatboxing (Edwards, Paul 2009) one of them will definitely be graffiti writing. As every other cultural phenomena, graffiti struggles for identity, predominantly in the visual domain, where many other types of visuals exist. According to J. M. Flosch, identity is a meaningful difference. Like any other identity, visual identity can, in the first instance, be defined in terms of both difference and continuity. Visual identity means difference because it ensures the recognition and proper positioning among other similar or relative entities (Flosch 1947).

Another important element of the identity of the graffiti writers is the specific language they use. It is unique for every crew or team and they keep it only for the initiated ones. It is again this tendency of obscurity when writers are making their graffiti — difficult to read by someone unacquainted. This tradition goes back to the runes and the sacred meaning hidden in the symbolic forms. It is indeed the proficiency and level of difficulty of writing the artist name which witnesses the artistry of the writer. The function graffiti style serves is to «sustain difference and cohesion and declares the ideology of the group» (Hodge, Kress, 199:79). The leaders are those who have been writing for a long time and have many places autographed. They could paint over the other writers' graffiti if they wanted, as a matter of hierarchy. They are also the trainers of novices and give “permission” to join the team. Another characteristic of the graffiti culture in Bulgaria is that it is exclusive. Members of the teams or solo writers are not really interested in interaction or any kind of conflicts with other representatives of the youth movements or fashion followers like emo-s, gothic's, etc.

In Bulgaria graffiti started to develop during the last ten years and they are still at the primal stage of existence as an instrument of

expressing ideas and as a quality of images.

The main difference with the ancestors from USA is that on Bulgarian terrain graffiti signify more the struggle for having one's own voice and identity and to drag the immediate attention to their personas, rather than to put some territorial signs and to demonstrate rebellion against the obsolete norms of society. The artists are a lot of different people, with a wide range of backgrounds like professional painters, graphic designers, poets, complete amateurs and just enthusiasts who try to discover their talents.

The followers of the graffiti movement in Bulgaria are keen on hip-hop culture and rap and the fact of the coming to life of many new bands in this trend creates a perfect atmosphere for mixing sound and vision, which serves both ways. The last several years were quite favorable for graffiti in Bulgaria as they became quite popular within the everyday life of the inhabitants of the big cities. They are already an intrinsic part of the urban culture, although still underestimated and considered to be on the borderline between culture and sub-culture, due to the non-conventional places where graffiti are introduced (walls, abandoned autos, wagons ecc.) and disposition (undergrounds, stations, industrial zones ecc.). Graffiti is the territory of teenagers, young people and function as one of the forms of their manifestation in the society and public space. There are two festivals organized for the graffiti art *Sprite Graffiti Fest* and *Write 4 Gold* which take place in the heart of the city.

If we call writings on the wall-graffiti, we have to bear in mind the fact that, walls are not necessarily their obligatory surface. Every physical environment could acquire graffiti. That is the reason why they often consist of both deep philosophical insights and the intensive ephemeris of culinary art. Their durability is to be found in language and meaning, but the base and material used for their creation is usually not a lasting one.

Graffiti started as words, and then became pictures of words. Simultaneous celebration and deconstruction of the text, praising the visual forms, which could be symbols, merging the text into visuals, which are forced to the limit — folded, sliced, twisted, disassembled, and put together again in different order. The choice of forms, fonts, colors, silhouettes, types of letters depends on the personal choice and level of experience of the writer. Often, like the case in Bulgaria it could be a mere imitation of the famous styles, or just a lack of variety

of sprays. Every piece has a history and embodied meaning known to a few people. Anyone who investigates graffiti writing should go into field work. Preliminary conclusions and framings are rather uncertain, due to the reasons mentioned above.

It is inevitable to make a comparison between the comics and graffiti. Text and image are blended and forming brand new forms of expression and explosion of colors, sequences, radicalized according to the author's style. So we come to both reading images and painting words where both hemispheres of the brain are involved by default.

Producing of graffiti is a pure bricolage process, i.e. making meaning from collected elements of different nature to form a new whole, assembled piece of art. Writers are becoming designers of the city where we live.

Walls of one city, painted with graffiti could be analog of the World Wide Web, where images and words mingle together to reach unthinkable before realities from next level of understanding and multi-layer effect on the mind and consciousness.

Usually, graffiti appear as a continuation of an existing text — on the wall, or onto other surfaces. They could be comments on things which are said and promoted to be a part of the shiny facade of the world. It could be a famous sentence or new advertising, but the important moment is that they are part of the official propaganda, the legitimate glaze of the approved or recommended, which radiates aggression and persuades that it is the only reality. On the contrary, graffiti play different and more honest game. They re-write the world, strike back at the official arts and affirm the abundance and variety of the world.

We could distinguish between some basic differences of the graffiti and other wall writings:

- free of ideology – sometimes
- anonymous – sometimes
- mixture between images and words

The last is to be the main interest of the visual semiotics in the field of visual where all types of interdisciplinary research is welcome and appropriate.

The city becomes a blank page or palimpsest, ready to be re-written all over again. Graffiti masters re-start the culture and bring primal

elements of the personal expression such as scratching, destroying, throwing, writing, painting ecc. on stage, signing the walls as gigantic panels of personal mimicry. Multiplying, so intrinsic for modern culture, is again a huge factor in graffiti writing — the more, the better.

References

- DICKIE G., SCALFANI R. and ROBLIN R. (1989), *Aesthetics: A Critical Anthology*, St. Martin's Press, New York.
- EDWARDS P. (2009), *How to Rap: The Art & Science of the Hip-Hop MC*, «Chicago Review Press», Chicago.
- FLOCH J.-M. (1947), *Identites visuelles*, Presses Universitaires de France, Paris.
- GOLDMAN A. (1995), *Aesthetic Value*, Westview Press, Boulder.
- HODGE R. and GUNTHER K. (1988), *Social Semiotics*, Polity Cambridge.
- SPITZ ELLEN H., *Image and Insight*, Columbia University Press, New York.
- WALSH M. (1996), *Graffito*, North Atlantic Books, Berkley.
- <http://www.graffiti.org/>

Delibere dell'Amministrazione di Torino

1. Delibera del 29 giugno 1999

Divisione Servizi Socio-Educativi
Settore Gioventù e Tempo Libero
/AA – pc
T

99 05654/50

CITTÀ DI TORINO

DELIBERAZIONE DELLA GIUNTA COMUNALE

29 giugno 1999

OGGETTO: PROGETTO “MURARTE” — GIOVANI WRITERS — GRAFFITI URBANI: DA UNA LIBERA ESPRESSIONE AD INTERVENTI DI ESTETICA URBANA”.

Proposta degli Assessori Artesio e Perone,
di concerto con il Vicesindaco Carpanini
e gli assessori Passoni e Verneti.

Nella nostra città, come in molte metropoli urbane, vive un fermento culturale che attraversa le nuove generazioni e incide sul territorio cittadino, portando alla luce progetti, proposte, iniziative negli ambiti dell'aggregazione, del sociale, della produzione culturale e artistica e dell'informazione, che riflettono interessi, esigenze, aspirazioni, attenzione al presente ed all'attualità, delle realtà giovanili.

La Città non può prescindere dalle sensibilità e dalle risorse che la società civile, nelle sue molteplici articolazioni, esprime anzi ha il dovere di porsi in ascolto/comunicazione con esse.

Con questi presupposti sono stati elaborati dall'Ufficio Spazi Metropolitan specifici progetti che si riferiscono alle interazioni spazi-creatività giovanile, richiesta-offerta e percorsi di accompagnamento verso l'auto imprenditorialità.

In questi ambiti, si pone il progetto denominato “MurArte” — Giovani Writers — Graffiti Urbani: da una libera espressione ad interventi di estetica urbana”, progetto innovativo della Città, nato come risposta ad una specifica richiesta di attenzione avanzata da gruppi giovanili informali.

L'iniziativa prende spunto da alcune lettere pervenute all'Amministrazione da giovani che chiedevano al Comune di offrire loro delle superfici murarie sulle quali realizzare “murales” nella legalità e non più clandestinamente.

L'idea del progetto è quella di offrire la possibilità di intervenire su alcune superfici murarie urbane pubbliche e private, individuate dall'Amministrazione, attraverso interventi artistici che partano dalle attività dei giovani writers e che si sviluppino in futuro in opportunità di espressione più allargata. Il “muro”, spesso degradato, può diventare una sorta di “tela urbana” dove si possano confrontare interventi di diverso stile: dalle opere di areosol art al murales, dagli interventi di accreditati artisti alla posatura di mosaici.

“MurArte” nasce quindi dall'esigenza di affrontare due diverse tematiche: da una parte, offrire la possibilità di espressione creativa a realtà giovanili che hanno chiesto di agire legalmente, entrando quindi in rapporto con la Città; dall'altra l'opportunità di attivare nuove iniziative a basso costo per modificare il degrado fisico di alcune parti della città, sperimentando nel contempo nuove forme di estetica urbana.

Si intende così sottolineare il rapporto tra creatività e territorio, individuando percorsi che possano coinvolgere la città, e non solo i suoi “luoghi periferici”, perseguendo le linee programmatiche del Settore Gioventù e Tempo Libero, dando visibilità a forme espressive di forte impatto, dedicando loro spazi all'interno di importanti progettazioni culturali e strutturali della Città quali la Biennale Torino 2000, il Progetto Speciale Periferie, i cantieri delle Grandi Opere Pubbliche.

Il progetto ha previsto un percorso attuativo ben definito che, partendo dal rapporto di mediazione con le realtà dei giovani che hanno chiesto di “incontrare” l'Amministrazione, e cogliendo la loro volontà a collaborare con l'istituzione, ha portato alla formulazione concordata

e condivisa di regole di comportamento che costituiscono il “vademe-cum” e che si sono tradotte nella proposta e nell'accettazione di un tesserino nominativo di appartenenza al progetto stesso.

Tale strumento si configura come un patto che armonizza il rapporto tra i giovani writers e le istituzioni, garantendo una buona possibilità di libera espressione ma nello stesso tempo consentendo di regolarne l'operato.

Per quanto riguarda le superfici di proprietà privata, il rapporto con l'Amministrazione sarà definito da un protocollo d'intesa tra Comune e proprietari.

Per quanto attiene a superfici di proprietà comunale, si provvederà di volta in volta a renderle disponibili con atti interni.

La procedura prevede che, individuata la superficie muraria e concessa l'autorizzazione da parte del proprietario, pubblico o privato, il muro per un tempo determinato venga messo a disposizione di un “artista” che, grazie ad un tesserino rilasciato dal Comune, al quale viene associata una lettera firmata dal Sindaco o dall'assessore di riferimento, interviene realizzando un'opera.

La conduzione del progetto è possibile grazie alle sinergie dei diversi settori dell'amministrazione, coinvolti nell'individuazione di superfici murarie sia pubbliche sia private, nella predisposizione dello strumento amministrativo che definisce il rapporto con le proprietà che si rendono disponibili a partecipare a questa iniziativa della Città, nella costruzione, definizione e tutela del rapporto giovani-istituzione.

Trattandosi di un progetto innovativo, avviato in via sperimentale, il Settore Gioventù e Tempo Libero, tramite l'Ufficio Spazi Metropolitan, avrà il compito di monitorare, documentare e verificare la percezione, l'impatto delle azioni nelle varie aree della città coinvolte.

Il presente provvedimento, in questa prima fase del progetto, non comporta spese.

Tutto ciò premesso,

LA GIUNTA COMUNALE

Visto che ai sensi dell'art. 35 della Legge 8 giugno 1990 n. 142 e sue successive modificazioni e integrazioni la Giunta compie tutti gli atti di amministrazione che non siano riservati dalla legge al Consiglio

Comunale o che non rientrino nella competenza di altri organi o del Segretario Generale o dei funzionari dirigenti;

Dato atto che i pareri di cui all'art. 53 della Legge 8 giugno 1990 n. 142 e sue successive modificazioni, sono: favorevole sulla regolarità tecnica e correttezza amministrativa dell'atto; favorevole sulla regolarità contabile; Viste le disposizioni legislative sopra richiamate; Con voti unanimi, espressi in forma palese;

DELIBERA

- 1) di approvare il progetto "MurArte" — Giovani Writers — Graffiti Urbani: da una libera espressione ad interventi di estetica urbana", così come espresso in narrativa;
- 2) di dichiarare, attesa l'urgenza, in conformità del distinto voto palese ed unanime, il presente provvedimento immediatamente eseguibile ai sensi dell'art. 47, 3° comma, della Legge 8 giugno 1990, n. 142.

2. Delibera del 28 luglio 2009

Vice Direzione Generale Servizi Amministrativi e Legali
– Gioventù – Decentramento – Commercio – Suolo Pubblico

2009 04893/050

Settore Politiche Giovanili
/GG
O/B

CITTÀ DI TORINO
DELIBERAZIONE DELLA GIUNTA COMUNALE
28 luglio 2009

Convocata la Giunta presieduta dal Sindaco Sergio CHIAMPARINO, sono presenti, oltre al Vicesindaco Tommaso DEALESSANDRI, gli Assessori:

Fiorenzo ALFIERI
Alessandro ALTAMURA
Marco BORGIONE
Giuseppe BORGOGNO
Michele DELL'UTRI
Marta LEVI

Domenico MANGONE
Gianguido PASSONI
Giuseppe SBRIGLIO
Roberto TRICARICO
Mario VIANO

Assenti per giustificati motivi gli Assessori:

Ilda CURTI
Maria Grazia SESTERO

Con l'assistenza del Segretario Generale Adolfo REPICE.

OGGETTO: PROGETTO "MURARTE" — LINEE DI INDIRIZZO BIENNIO 2009/2011.
APPROVAZIONE.

Proposta dell'Assessore Levi.

Con deliberazione della Giunta Comunale in data 29 giugno 1999 (mecc. 9905654/50) "“MurArte” — giovani writers — graffiti urbani: da una libera espressione ad interventi di estetica urbana” veniva approvata la nascita di un nuovo progetto. Il fenomeno delle scritte

sui muri (molte volte indubbiamente deturpanti) è stato affrontato da molte amministrazioni pubbliche, sia in Italia che all'estero, spesso avviando azioni di repressione che non hanno prodotto i risultati sperati. La Città di Torino, da questo punto di vista, ha operato in controtendenza, realizzando un progetto che è nato dall'esigenza di coniugare i bisogni di tipo artistico ed espressivo provenienti dai giovani con la necessità di rispondere all'esigenza di ridurre, a vari livelli, il danno derivante da azioni illegali e deturpanti salvaguardando il decoro urbano.

È stato così costruito un sistema organizzato e procedure ormai consolidate che offrono ai giovani iscritti al progetto l'opportunità di operare in un ambito di sicurezza e legalità. Il carattere innovativo del progetto stesso ha costituito un'esperienza pilota che ha ispirato anche altre Amministrazioni, un tentativo di dare soluzioni articolate ad una problematica (il graffitismo, le scritte sui muri, ecc) che presenta aspetti di complessità non risolvibili mediante un semplice approccio emergenziale/repressivo. A distanza di dieci anni dalla nascita di "MurArte", la valutazione è senz'altro positiva, sia da un punto di vista generale che in termini di costi/benefici.

È qui il caso di ricordare come diverse sono state negli anni le azioni di riqualificazione urbana effettuate nel territorio cittadino; sono nate Associazioni composte da giovani artisti murali, alcune delle quali si sono nel tempo rese sempre più autonome rispetto alla "tutela" istituzionale, sia nel reperimento di risorse che nella diversificazione delle attività; vi è stato un impatto positivo del progetto sul territorio, la cui utilità è via via sempre più apprezzata e riconosciuta, tant'è vero che sempre maggiori sono le richieste di intervento sia da parte pubblica sia di singoli privati o amministratori di stabili.

Ciò premesso, considerando ormai ampiamente concluso il periodo di "rodaggio" del progetto, si avverte la necessità di ri-orientare alcune parti del progetto e/o di svilupparne o ampliarne altre, nell'ottica di proseguire il percorso intrapreso ma al tempo stesso di delineare alcuni sviluppi non solo possibili ma auspicabili.

- Un indirizzo che si intende rafforzare in quanto alla base della filosofia stessa del progetto, nato non a caso all'interno dell'attuale Settore Politiche Giovanili, è quello originario — già accennato in premessa — di servizio offerto dalla Città ai giova-

ni, volto ad offrire loro spazi ed opportunità di intervento legale e in condizioni di sicurezza. Attraverso il loro coinvolgimento nella realizzazione di opere murali di pregio, promuoverne la crescita artistica, ma al tempo stesso favorire la creazione di interventi che siano una delle possibili risposte al degrado urbano e che contribuiscano non solo a favorire il naturale passaggio dalla pura manifestazione identitaria (la cosiddetta “tag” o scritta) all’espressione artistica vera e propria, ma anche a sviluppare sempre di più la consapevolezza della distinzione tra graffitismo selvaggio e muralismo come espressione artistica, peraltro di antichissime origini. In tale contesto e con le finalità appena espresse, si ritiene importante attivare ogni azione che possa arricchire il progetto di collaborazioni — con forme, tempi e modi che si riterranno più efficaci ed opportuni — che assolvano alla funzione di mediazione tra giovani ed Istituzione e che, al tempo stesso, vengano percepite il più possibile dai giovani stessi come espressione di “relazione tra pari” o quantomeno che esprimano una “prossimità” dal punto di vista generazionale, culturale, ecc.

Questa caratteristica risulta, oltretutto, decisiva ai fini dell’implementazione del progetto e della sua diffusione tra i più giovani.

- Un altro aspetto rilevante è quello dell’organizzazione di eventi che siano occasione di visibilità e promozione del muralismo, con la partecipazione di artisti locali e nazionali. A tale proposito, partendo dall’importante appuntamento del 2010 “Torino Capitale europea dei giovani”, la Città sta progettando — compatibilmente con la disponibilità delle necessarie risorse finanziarie — l’effettuazione nel prossimo autunno di alcuni interventi su grosse superfici e/o facciate cieche di edifici, che vedano protagonisti artisti della scena italiana ed europea. Per la realizzazione di tali interventi, intesi come anticipazione e promozione dell’evento del 2010, si prevede il coinvolgimento, oltre che della rete di Associazioni, gruppi informali e singoli artisti della scena cittadina, di quei soggetti operanti nel campo dell’arte pubblica (istituzioni, fondazioni, ecc.) con cui sono già stati avviati i contatti e che si sono dimostrati interessati e disponibili ad una fattiva collaborazione.

- Un modo per capire i risultati ed il prodotto che “MurArte” ha ottenuto può essere senz’altro costituito da una attività di ricerca. Uno strumento che, quindi, non è solo finalizzato alla lettura di cambiamenti e trasformazioni sociali ma, partendo dalla nascita del progetto, si propone di analizzarne l’attualità ed in virtù di questa gli sviluppi futuri e ulteriori trasformazioni del *writing* cittadino in un’ottica di passaggio da mero linguaggio espressivo a modalità artistica vera e propria riconducibile al concetto di arte urbana.
- A riguardo, giova altresì ricordare come la funzione primaria dell’opera murale sia quella comunicativa e come, a partire da ciò, sia possibile comunicare e veicolare messaggi positivi utilizzando questo canale non tradizionale. Nello specifico si vogliono qui citare la realizzazione del murale commemorativo della tragedia della “Thyssen Krupp”, esempio di comunicazione sociale e salvaguardia della memoria collettiva, e la progettazione dell’azione sperimentale denominata ““MurArte” Sport”, nell’ambito delle azioni della Città inserite nel Piano Locale Giovani della Provincia di Torino.

Attraverso la costruzione di momenti condivisi con i diversi soggetti coinvolti (figure esperte operanti nell’ambito di istituzioni sportive, allenatori, dirigenti e giovani atleti, genitori) nella disciplina del calcio, si intende realizzare un percorso di sensibilizzazione sulle seguenti tematiche: tolleranza e rifiuto della violenza; sport come impegno, divertimento e competizione positiva. Si ipotizza, quindi, l’avvio di un percorso costruito con i soggetti citati e con associazioni e/o gruppi informali di writer che porti alla realizzazione di laboratori mediante i quali vengano identificati i messaggi da trasmettere ed i relativi soggetti grafici da realizzare sulle superfici murarie delle impianti sportivi.

- Oltre a garantire il sostegno a progetti speciali tematici o interventi specifici come quelli citati, è necessario predisporre percorsi ed azioni che coinvolgano soggetti diversi per ruoli e competenze, allo scopo di “fare sistema”, unificando modalità di azione e costruendo insieme prospettive convergenti, attraverso la costruzione di un tavolo permanente, formalizzato e

definito nella durata e nei compiti, che venga convocato sulle specifiche necessità. I soggetti a cui si pensa sono diversi: le Associazioni sorte nel corso degli anni (ed i gruppi informali di giovani) che non solo hanno collaborato col progetto e quindi con l'Istituzione, ma ne hanno di fatto costituito l'interfaccia rispetto ai giovani; i Settori dell'Amministrazione che si occupano a vario titolo di arredo e decoro urbano, arte pubblica, arti visive, ecc; fondazioni ed istituzioni operanti in questi ambiti. Il cosiddetto tavolo o forum dovrà necessariamente assumere le caratteristiche della flessibilità, prevedendo anche la partecipazione — anche temporanea — di soggetti diversi in base alla tipologia degli argomenti trattati.

Il presente provvedimento si configura come atto di indirizzo politico e non comporta, nell'immediato, una spesa per la Città, rimandando a futuri provvedimenti amministrativi l'attuazione e regolamentazione di partnership e l'approvazione dei relativi affidamenti e/o contributi.

Tutto ciò premesso,

LA GIUNTA COMUNALE

Visto che ai sensi dell'art. 48 del Testo Unico delle leggi sull'Ordinamento degli Enti Locali, approvato con D.Lgs. 18 agosto 2000 n. 267, la Giunta compie tutti gli atti rientranti, ai sensi dell'art. 107, commi 1 e 2 del medesimo Testo Unico, nelle funzioni degli organi di governo che non siano riservati dalla Legge al Consiglio Comunale e che non ricadano nelle competenze, previste dalle leggi o dallo Statuto, del Sindaco o degli organi di decentramento; Dato atto che i pareri di cui all'art. 49 del suddetto Testo Unico sono: favorevole sulla regolarità tecnica; favorevole sulla regolarità contabile; con voti unanimi, espressi in forma palese;

DELIBERA

- 1) di approvare, per le motivazioni espresse in narrativa che qui integralmente si richiamano, indirizzi, finalità e modalità di

azione nel biennio 2009/2011 del progetto “MurArte” della Città di Torino, Settore Politiche Giovanili;

- 2) di dare atto che il presente provvedimento si configura come atto di indirizzo politico e non comporta, nell'immediato, una spesa per la Città, rimandando a futuri provvedimenti amministrativi l'attuazione e regolamentazione di partnership e l'approvazione dei relativi affidamenti e/o contributi;
- 3) di dichiarare, attesa l'urgenza, in conformità del distinto voto palese ed unanime, il presente provvedimento immediatamente eseguibile, ai sensi dell'art. 134, 4° comma, del Testo Unico approvato con D.Lgs 18 agosto 2000 n. 267.

L'Assessore
Marta Levi

Si esprime parere favorevole sulla regolarità tecnica.

Il Dirigente
Guido Gulino

Si esprime parere favorevole sulla regolarità contabile.

p. il V.D.G. Risorse Finanziarie
il Dirigente Delegato
Anna Tornado

In originale firmato:

IL SINDACO Sergio Chiamparino
IL SEGRETARIO Adolfo Repice

Note sugli autori

Emiliano Battistini è nato a Rimini nel 1984. Semiologo e musicista è laureato con lode in semiotica all'Università di Bologna e diplomato in chitarra all'Istituto Musicale Pareggiato di Rimini. Si interessa principalmente di Semiotica della musica e dell'arte. È membro dell'AISS (Associazione Italiana Studi Semiotici) e di FKL Italia (Forum Klanglandschaft, associazione internazionale di studi sul paesaggio sonoro). Precedente pubblicazione: *CulturePOP: un'opera contemporanea tra fotografia e fumetto*, in «La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale», E/C n. 7–8.

Omar Calabrese. Laureato in storia della lingua, dopo aver insegnato semiologia delle arti all'Università di Bologna e come *visiting professor* all'École des hautes études di Parigi e alle Università di Bilbao, Barcellona, Aarhus, Yale, Harvard, Berlino, Bogotá, Buenos Aires, Zurigo, Salonicco, Mannheim, Lisbona, Bucarest, è stato professore di semiotica presso l'Università di Siena e lo I.U.L.M. di Milano. È stato consigliere comunale a Bologna, assessore alla cultura del Comune di Siena, consigliere della Presidenza del Consiglio dei Ministri per l'editoria e la comunicazione, presidente dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici e della Fondazione Mediateca Regionale Toscana. Ha diretto le riviste «Alfabeta», «Rivista illustrata della comunicazione» e «Metafore»; ha collaborato ad altri periodici culturali come «Viceversa», «Estudios semioticos», «Versus — Quaderni di studi semiotici». Ha inoltre fondato «Carte semiotiche». Come giornalista ha collaborato al «Corriere della sera», «Panorama», «El País», «La Repubblica», «l'Unità». Ha esercitato critica televisiva e curato programmi televisivi per Rai, Mediaset e Tve. Ha curato i contenuti culturali per le Esposizioni Universali di Vancouver, Brisbane, Siviglia, Genova e Hannover. I suoi libri sono tradotti in dieci lingue. Tra i suoi libri: *L'età neobarocca*, Laterza, Roma–Bari 1987; *Breve storia della semiotica*, Feltrinelli, Milano 2001; *L'art de l'autoportrait*, Citadelles&Mazenod, Paris 2006; *Come*

si legge un'opera d'arte, Mondadori Università, Milano 2007; *L'art du trompe-l'oeil*, Citadelles&Mazenod, Paris 2010 (ediz. it. *L'arte del trompe-l'oeil*, Jaca Book, Milano 2011. Nel 2010 ha ottenuto il *Prix Bernier* dell'Accademia di Francia per il miglior libro d'arte dell'anno (*L'art du trompe-l'oeil*). È morto il 31 marzo 2012 all'età di 62 anni per un malore improvviso.

Gaetano Chiurazzi è professore di Filosofia Teoretica all'Università di Torino. Ha studiato e svolto attività di ricerca presso le università di Berlino, Heidelberg e Parigi. Ha tenuto seminari o conferenze presso varie università come Milano, Roma, Napoli, Parma, Madrid, Valencia, Heidelberg, Seattle, Boston, Istanbul, Braga, Coimbra, Vilnius. Oltre a svariati saggi pubblicati in riviste nazionali e internazionali, ha pubblicato: *Scrittura e tecnica. Derrida e la metafisica*, Rosenberg & Sellier, Torino 1992; *Hegel, Heidegger e la grammatica dell'essere*, Laterza, Roma-Bari 1996; *Il postmoderno*, Bruno Mondadori, Milano 2002²; *Teorie del giudizio*, Aracne, Roma 2005; *Modalità ed esistenza*, Aracne, Roma 2009²; *L'esperienza della verità*, Mimesis, Milano 2011. Alcuni di questi libri sono stati tradotti in tedesco e in spagnolo. Insieme a Gianni Vattimo dirige «Tropos. Rivista di ermeneutica e critica filosofica».

Clara Cibrario Assereto, nata a Torino nel 1985 e laureata in giurisprudenza presso l'Università degli Studi di Torino, ha recentemente completato un Master presso Harvard Law School, dove svolge attività di ricerca, è Fellow del Berkman Center for the Internet and Society. Studia filosofia, si occupa di arte, diritto e tecnologia.

Martina Corgnati, storica dell'arte, curatrice e critica d'arte. È docente titolare di Storia dell'Arte all'Accademia Albertina di Torino), e si divide tra le collaborazioni giornalistiche e l'impegno critico: ha scritto fra l'altro per «Arte», «Flash Art», «Panorama», «Anna», «The Journal of Art», «L'Indice», «La Repubblica», «Carnet Arte» e «Style» (di cui è stata consulente di direzione). Attualmente è titolare della rubrica d'arte di «Chi». Ha scritto, insieme a Francesco Poli, il *Dizionario d'arte contemporanea* (Feltrinelli, Milano 1994) e il *Dizionario dell'arte del Novecento* (Bruno Mondadori, Milano 2001); con lo stesso editore ha pubblicato *Artiste* (2004), dedicato alla ricerca artistica al

femminile dall'impressionismo a oggi. Ha curato decine di mostre retrospettive dedicate a maestri delle avanguardie e neoavanguardie, come *Pinot Gallizio nell'Europa dei Dissimmetrici* (Torino, Promotrice delle Belle Arti, 1992–93), *Meret Oppenheim* (Milano, Refettorio delle Stelline, Galleria del Credito Valtellinese, 1998–99) e *Gillo Dorfles il pittore clandestino* (Milano, PAC, 2001); oltre a rassegne storiche come *Arte a Milano 1945–59* (Milano, Refettorio delle Stelline, Galleria del Credito Valtellinese, 1999), oppure tematiche quali *Le immagini affamate. Donne e cibo nell'arte. Dalla natura morta ai disordini alimentari* (Aosta, Museo Archeologico, 2005–6). Ha curato il secondo volume del catalogo generale di Enrico Baj (Marconi–Menhir, 1996). Di Giampaolo Barbieri ha curato le monografie *History of Fashion* e *Innatural* (Contrasto). Da tempo dedica una speciale attenzione all'attività di artisti non-occidentali e alla creatività artistica contemporanea nel mondo Mediterraneo e nel vicino Oriente. Su questo argomento ha curato molte manifestazioni, fra cui: *Incontri mediterranei, Sud–Est*, Fondazione Horcynus Orca, Messina, 2005; *Le porte del Mediterraneo*, organizzata dalla Regione Piemonte nella città di Rivoli nel 2008. Dal 2007 collabora stabilmente con il Ministero degli Esteri per cui ha organizzato tre rassegne internazionali itineranti nel Mondo Arabo e in Turchia (Istanbul, 2010). Ha curato la parte internazionale del Premio delle Arti dell'AFAM–MIUR (Catania, 2009). Ha curato la monografia: *Van Leo: un fotografo armeno al Cairo*, Skira 2007. Nel 2010 ha curato i testi della mostra personale di Tsibi Geva alla SanGallo Art Station (Firenze). Per le Edizioni Compositori ha scritto *L'opera replicante: la strategia dei simulacri nell'arte contemporanea* (Bologna 2009) e *I quadri che (ci) guardano. Opere in dialogo* (Bologna 2011). È direttore responsabile delle Arti Visive della Fondazione Horcynus Orca di Messina e direttore artistico dell'IGAV (Istituto Garuzzo per le Arti Visive) di Torino.

Renato Galbusera, artista, si è diplomato al Liceo Artistico e all'Accademia di Belle Arti di Brera dove è docente titolare della Cattedra di Pittura. Dalla fine degli anni Settanta è promotore di iniziative culturali tra le quali tutte le edizioni di Venature e Naturarte. Tiene mostre personali ed è invitato a rassegne nazionali ed internazionali. Sue opere sono presenti in numerose collezioni pubbliche e private. Ha collaborato a diversi progetti sulle tematiche dell'arte pubblica (Canali

di Luci 2005; Progettopassante 2007; Laboratorio Arte; Architettura 2011). Vive e lavora a Milano.

Massimo Leone è Ricercatore Confermato presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, dove insegna Semiotica e Semiotica della Cultura. È stato Ricercatore invitato presso il CNRS di Paris e il CSIC di Madrid, Professore "Fulbright" presso il Graduate Theological Union di Berkeley, Professore "Endeavour Research Award" nella Monash University di Melbourne e Professore "Faculty Research Grant" presso l'Università di Toronto. Le sue ricerche si concentrano sulla semiotica e sulla semiotica della cultura. È autore di tre monografie: *Religious Conversion and Identity — The Semiotic Analysis of Texts*, Routledge, Londra e New York 2004 (242 pp.); *Saints and Signs – A Semiotic Reading of Conversion in Early Modern Catholicism*, Walter de Gruyter, Berlino e New York 2010 (656 pp.); e dell'opera in tre volumi *Sémiotique de l'âme*, Presses Académiques Francophones, (Berlin et al. 2012). È stato curatore di svariati volumi collettivi e autore di oltre 250 articoli su riviste specializzate in italiano, inglese, francese, spagnolo, portoghese, tedesco, bulgaro, lettone, persiano e altre lingue.

Federica Martini, curatrice e critica d'arte, è dottore di ricerca in Scienze della Comunicazione e responsabile del Master MAPS (Arts in Public Spheres) a l'Ecole Cantonale d'Art du Valais (Sierre/CH). Pubblicazioni recenti: *Sensitive Constructions: Art in Architecture, Pavilions, Identity*, La Muette, Bruxelles 2013; con V. MARTINI, *Just Another Exhibition: Histories and Politics of Biennials*, Postmediabooks, Milano 2011.

Roberto Mastroianni è filosofo, analista politico, curatore e critico d'arte, ricercatore indipendente di semiotica, estetica filosofica e filosofia del linguaggio presso il C.I.R.Ce (Centro Interdipartimentale Ricerche sulla Comunicazione) del Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Torino. Laureato in Filosofia Teoretica alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Torino, sotto la supervisione di Gianni Vattimo e Roberto Salizzoni, è Dottore di Ricerca in Scienze e Progetto della Comunicazione, sotto la supervisione di Ugo Volli. Si occupa di Filosofia del Linguaggio, Estetica filosofica,

Teoria generale della Politica, Antropologia, Semiotica, Comunicazione, Arte e Critica filosofica. Ha curato libri di teoria della politica, scritto articoli e saggi di filosofia e arte contemporanea pubblicati su riviste italiane e straniere e curato diverse esposizioni di arte contemporanea in spazi museali italiani e stranieri. Ha tenuto seminari, lezioni e conferenze in differenti Università italiane e straniere.

Marco Mondino è dottorando in Studi Culturali Europei presso l'Università degli Studi di Palermo. Si è laureato nel 2012 in Teorie della Comunicazione. Attualmente si occupa di *Street Art* e riscritture urbane. Ha curato una rubrica televisiva e web dedicata al mondo dell'editoria e collabora con la casa editrice Edizioni di Passaggio.

Francesco Poli (Torino 1949) è professore di Storia dell'Arte Contemporanea all'Accademia di Brera a Milano. È *chargé de cours* all'Université Paris 8, Parigi. Insegna (a contratto) Arte e Comunicazione presso Scienze della Comunicazione (Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino). Ha curato numerose mostre in spazi pubblici e privati. Collabora con riviste specializzate e con continuità a "La Stampa". Tra i volumi pubblicati: *Giulio Paolini*, Lindau, Torino 1990; *La Metafisica*, Laterza, Roma-Bari 2004; con G. BERTOLINO, *Catalogo generale delle opere di Felice Casorati*, 3 vol., Allemandi, Torino 2004; *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Laterza, Roma-Bari 2011⁹; *Il sistema dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2012³; *Arte moderna. Dal postimpressionismo all'informale*, Electa, Milano 2007; *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 ad oggi*, Electa, Milano 2011²; *La Scultura del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2006.

Roberto Salizzoni insegna Estetica all'Università di Torino. Si è occupato di cultura estetica e filosofica in Russia (*L'idea russa di estetica*, Rosenberg & Sellier, Torino 1993; *Michail Bachtin, autore ed eroe*, Trauben, Torino 2003) e dei rapporti tra estetica, antropologia e studi culturali (*Estetica e antropologia*, Rosenberg & Sellier, Torino 1980; *Cultural Studies, estetica e scienze umane*, Trauben, Torino 2003; *Navigare il Lete*, Trauben, Torino 2011).

Cecilia Santambrogio si è laureata nel 2009 in Comunicazione Multimediale e di Massa presso l'Università degli Studi di Torino, con

una tesi in Semiotica e Comunicazione visiva, intitolata *Il fenomeno del writing e il suo sviluppo nella Città di Torino*. Dopo varie esperienze in agenzie pubblicitarie e di eventi, attualmente lavora nel marketing, come *market analyst* e *project manager*.

Elsa Soro è dottoranda in Scienze del Linguaggio e della Comunicazione presso l'Università degli Studi di Torino e in Periodismo y Ciencias de la Comunicación presso l'Universidad Autónoma de Barcelona. Laureatasi in Discipline Semiotiche presso l'ateneo bolognese nel marzo 2008, svolge attività di ricerca nel campo dei nuovi media e degli *urban studies*. Collabora a un progetto su narrazioni transmediatiche e identità di genere, finanziato del Ministero della Ricerca e dell'Innovazione (Gobierno de España). Ha svolto attività di consulenza, nell'ambito del progetto internazionale "Dalla città dismessa allo *smart landscape*" presso la FADU (Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Design) di Buenos Aires, e di docenza presso l'Istituto Europeo di Design — Barcelona.

Simona Stano è dottoranda in Scienze e Progetto della Comunicazione presso l'Università degli Studi di Torino (Italia) e in Scienze della Comunicazione presso l'Università della Svizzera Italiana (Lugano, Svizzera). Da febbraio ad agosto 2013 ha inoltre svolto un periodo di ricerca presso l'Università di Toronto (UofT, Canada). Laureatasi in Comunicazione Multimediale e di Massa presso l'ateneo torinese nel dicembre 2008, ha frequentato nel 2009/2010 un Master in Studi Interculturali presso l'Universitat Autònoma de Barcelona (UAB, Spagna). Attualmente svolge attività di ricerca nel campo della semiotica dell'alimentazione e della cultura, degli *urban studies*, della ricerca sui media e della narratologia, argomenti su cui ha pubblicato diversi articoli e presentato conferenze in ambito nazionale e internazionale.

Federica Turco è dottore di ricerca in Scienze e Progetto della Comunicazione. Ha collaborato, come ricercatrice, con diversi Centri di Ricerca dell'Università di Torino e associazioni locali, tra cui l'OCCS (Osservatorio Campagne di Comunicazione Sociale), il CIRSD (Centro Interdisciplinare di Ricerche e Studi delle Donne), l'OPET (Osservatorio Politiche degli Enti Territoriali) e OMERO (Olympic and Media Event Research Observatory), conducendo, negli anni, studi

su: le campagne di comunicazione sociale e il territorio, le strategie di comunicazione delle politiche degli enti territoriali, le pari opportunità e gli studi di genere, la comunicazione dei grandi eventi e la semiotica dello spazio, media ed opinione pubblica. Insegna semiotica all'Istituto Europeo di Design di Torino.

Ugo Volli è ordinario di Semiotica del testo all'Università degli Studi di Torino, dove coordina anche il Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla Comunicazione (C.I.R.Ce) e l'indirizzo Comunicativo del Dottorato di ricerca in Scienze del Linguaggio e della Comunicazione. Ha al suo attivo oltre 250 pubblicazioni scientifiche e una quindicina di libri. Collabora con vari giornali, radio e televisioni. Svolge attività di consulenza sulla comunicazione per numerose aziende e istituzioni pubbliche. Ha insegnato in numerose università italiane straniere. Fra i suoi libri più recenti: *Laboratorio di semiotica*, Laterza, Roma–Bari 2005; *Lezioni di filosofia della comunicazione*, Laterza, Roma–Bari 2008; *Parole in gioco*, Editrice Compositori, Bologna 2009; *Domande alla Torah*, L'Epos, Palermo 2012.

Nayden Yotov is born in 1980 in Sofia. Freelance artist, composer and film director. He holds degrees in Philosophy, Religion, Marketing and Advertising. Currently occupied with his PhD in Visual Semiotics in New Bulgarian University, Sofia. Recently he finished work on a huge documentary project dedicated to Bulgaria (<http://www.tovae.bg/>) as a script-writer and co-author of the original score for the TV series. His interest in visual culture is far beyond the academic realm and nourishes his creative endeavors with artists across the globe. Nayden is also active in Youth activity projects and establishing network of people engaged in social and religious causes around the world.

I SAGGI DI LEXIA

1. Gian Marco DE MARIA (a cura di)
Ieri, oggi, domani. Studi sulla previsione nelle scienze umane
ISBN 978-88-548-4184-0, formato 17 × 24 cm, 172 pagine, 11 euro
2. Alessandra LUCIANO
Anime allo specchio. Le mirouer des simples ames di Marguerite Porete
ISBN 978-88-548-4426-1, formato 17 × 24 cm, 168 pagine, 12 euro
3. Leonardo CAFFO
Soltanto per loro. Un manifesto per l'animalità attraverso la politica e la filosofia
ISBN 978-88-548-4510-7, formato 17 × 24 cm, 108 pagine, 10 euro
4. Jenny PONZO
Lingue angeliche e discorsi fondamentalisti. Alla ricerca di uno stile interpretativo
ISBN 978-88-548-4732-3, formato 17 × 24 cm, 356 pagine, 20 euro
5. Gian Marco DE MARIA, Antonio SANTANGELO (a cura di)
La TV o l'uomo immaginario
ISBN 978-88-548-5073-6, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 15 euro
6. Guido FERRARO
Fondamenti di teoria sociosemiotica. La visione "neoclassica"
ISBN 978-88-548-5432-1, formato 17 × 24 cm, 200 pagine, 12 euro
7. Piero POLIDORO
Umberto Eco e il dibattito sull'iconismo
ISBN 978-88-548-5267-9, formato 17 × 24 cm, 112 pagine, 9 euro
8. Antonio SANTANGELO
Le radici della televisione intermediale. Comprendere le trasformazioni del linguaggio della TV
ISBN 978-88-548-5481-9, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 19 euro
9. Gianluca CUOZZO
Resti del senso. Ripensare il mondo a partire dai rifiuti
ISBN 978-88-548-5231-0, formato 17 × 24 cm, 204 pagine, 14 euro

10. Guido FERRARO, Antonio SANTANGELO (a cura di)
Uno sguardo più attento. I dispositivi di senso dei testi cinematografici
ISBN 978-88-548-6330-9, formato 17 × 24 cm, 208 pagine, 13 euro
11. Massimo LEONE, Isabella PEZZINI (a cura di)
Semiotica delle soggettività
ISBN 978-88-548-6329-3, formato 17 × 24 cm, 464 pagine, 30 euro
12. Roberto MASTROIANNI (a cura di)
Writing the city. Scrivere la città Graffitismo, immaginario urbano e Street Art
ISBN 978-88-548-6369-9, formato 17 × 24 cm, 284 pagine, 18 euro

Finito di stampare nel mese di ottobre del 2013
dalla «ERMES. Servizi Editoriali Integrati S.r.l.»
00040 Ariccia (RM) – via Quarto Negroni, 15
per conto della «Aracne editrice S.r.l.» di Roma