

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

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*-semantise” 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*-semantise.

«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 enclôre, 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 *governamentalità* 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 Vrubel — 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,

bensì 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*-scrivere” 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.rebellion.org/noticia.php?id=24120>, consultato il 9 gennaio 2010.
- FABRI 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\textendashto\T1\textendashborder\T1\textendashwall\T1\textendashto\T1\textendashwall\T1\textendashfence\T1\textendashto.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 graffiti*, 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/>