



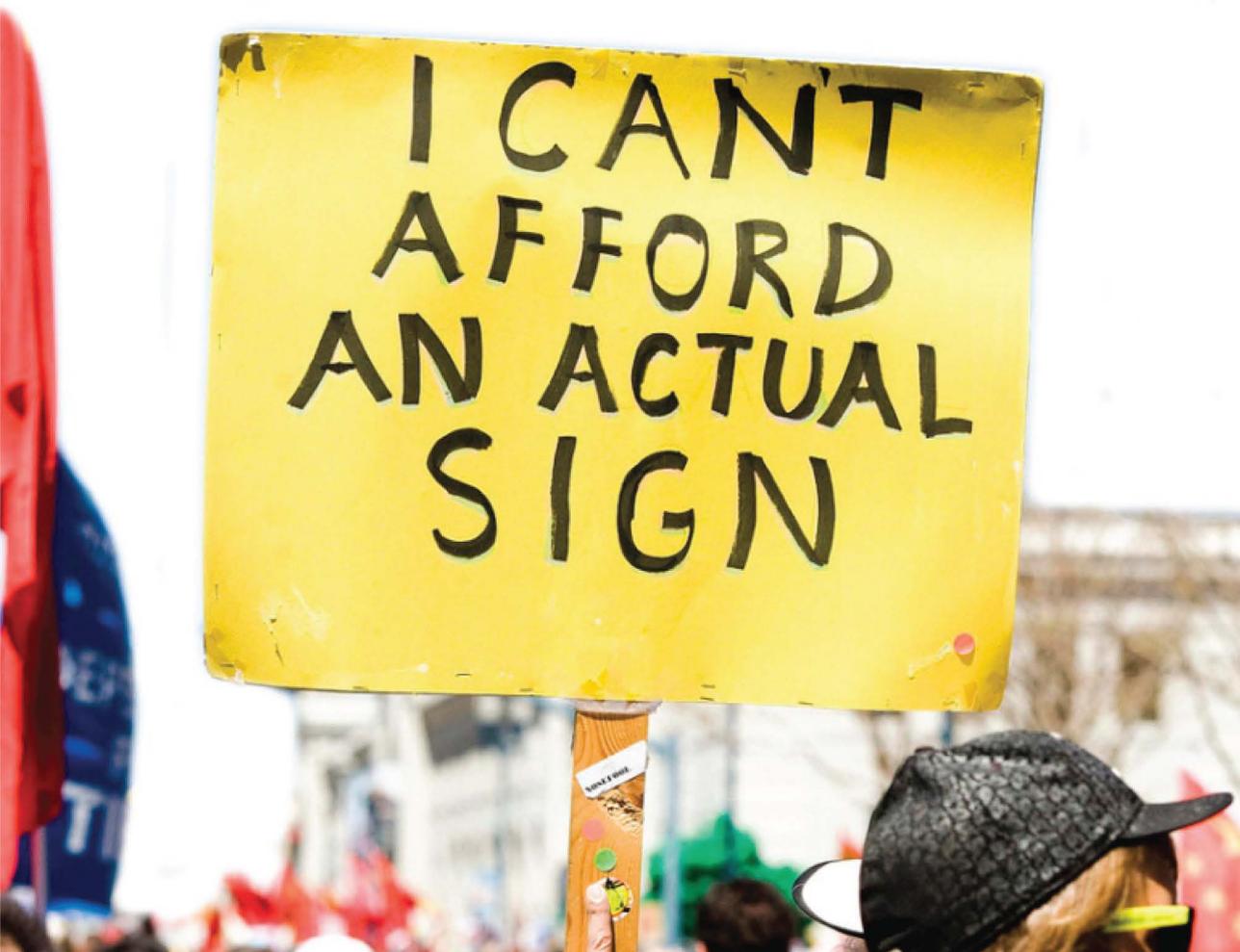
CIRCe
Centro
Interdipartimentale
di Ricerca
sulla Comunicazione

ILexia
Rivista di semiotica 13-14
Journal of semiotics

PROTESTA

PROTEST

a cura di
Massimo Leone



LEXIA. RIVISTA DI SEMIOTICA

LEXIA. JOURNAL OF SEMIOTICS

I3-I4

Lexia

Rivista di semiotica

Direzione / Direction

Ugo VOLLI

*Comitato di consulenza scientifica /
Scientific committee*

Fernando ANDACHT
Kristian BANKOV
Pierre-Marie BEAUDE
Denis BERTRAND
Omar CALABRESE †
Marcel DANESI
Raúl DORRA
Ruggero EUGENI
Guido FERRARO
José Enrique FINOL
Bernard JACKSON
Eric LANDOWSKI
Giovanni MANETTI
Diego MARCONI
Gianfranco MARRONE
Isabella PEZZINI
Roland POSNER
Marina SBISÀ
Michael SILVERSTEIN
Darcilia SIMÕES
Frederik STJERNFELT
Peeter TOROP
Eero TARASTI
Patrizia VIOLI

Redazione / Editor

Massimo Leone

*Editori associati di questo numero /
Associated editors of this issue*

Juan Alonso-Aldama, Fernando Andacht, Sémir Badir,
Patrizia Calefato, Eleonora Chiais, Alessandra
Chiappori, Paul Cobley, Elena Codeluppi, Dario
Compagno, Giovanna Cosenza, Cristina Demaria,
Nicola Dusi, Daniela Ghidoli, Alice Giannitrapani,
Paolo Heritier, Eric Landowski, Theo Van Leuwen,
Edoardo Lucatti, Alessandra Lucinao, Costantino
Maeder, Francesco Mangiapane, Gabriele Marino,
Francesco Marsciani, Tiziana Migliore, Neyla Pardo,
Francesca Polacci, Maria Pia Pozzato, Gianpaolo
Proni, Ruggero Ragonese, Daniele Salerno, Elsa Soro,
Lucio Spaziante, Simona Stano, Mattia Thibault

Sede legale / Registered Office

CIRCE “Centro Interdipartimentale
di Ricerche sulla Comunicazione”
con sede amministrativa presso
l’Università di Torino
Dipartimento di Filosofia
via Sant’Ottavio, 20
10124 Torino
Info: massimo.leone@unito.it

Registrazione presso il Tribunale di
Torino n. 4 del 26 febbraio 2009

*Amministrazione e abbonamenti /
Administration and subscriptions*

Aracne editrice S.r.l.
via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
info@aracneeditrice.it
Skype Name: aracneeditrice
www.aracneeditrice.it

*La rivista può essere acquistata nella sezione acquisti del sito www.aracneeditrice.it
È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, non autorizzata*

I edizione: dicembre 2012
ISBN 978-88-548-6059-9
ISSN 1720-5298-12

Stampato per conto della Aracne editrice nel mese di dicembre 2012 presso la tipografia «Ermes. Servizi Editoriali Integrati S.r.l.» di Ariccia (RM).

«Lexia» adotta un sistema di doppio referaggio anonimo
«Lexia» is a double-blind peer-reviewed journal

Lexia. Rivista di semiotica, 13–14
Protesta

Lexia. Journal of Semiotics, 13–14
Protest

a cura di
edited by
Massimo Leone

Contributi di

Alfredo Tenoch Cid Jurado
Eleonora Chiais
Alfonso Di Prospero
Matteo Di Stadio
Julius Erdmann
Lamberto Ferrara
Remo Gramigna
Eva Kimminich
Evangelos Kourdis
Massimo Leone
Marina Mantini
Dario Martinelli
Michele Martini
Claudia Matoda
Marco Mondino
Mara Persello
Simona Stano
Stefano Traini
Federica Turco
Ifigeneia Vamvakidou



Copyright © MMXII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

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

ISBN 978-88-548-6059-9

*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: dicembre 2012

Indice

- 9 Prefazione / *Preface*
Massimo Leone
- 17 Breve introduzione alla semiotica della protesta
Massimo Leone

Parte I Culture della protesta

Part I Protest cultures

- 31 Disenso y protesta: la semiosis de la confrontación del grupo
'#Yo soy 132' en México
Alfredo Tenoch Cid Jurado
- 57 Between Cultural Studies and Semiotics of Culture. The Case
of Culture Jamming
Remo Gramigna
- 97 “Doppia contingenza” e semiotica della protesta: una prospet-
tiva interdisciplinare
Alfonso Di Prospero

Parte II Immagini di protesta

Part II Protest images

- 117 14th May 1977: Analysis of an Iconic Photo from the “Years of Lead” in Italy
Stefano Traini
- 141 Bodies, Gasmasks, and Buttons: Visual Photographic Forms of Protest in Social Media
Julius Erdmann
- 161 I “graffi” della protesta. Street art, barriere artificiali e forme di espressione del dissenso
Lamberto Ferrara
Marco Mondino
Simona Stano

Parte III
Suoni di protesta

Part III
Protest sounds

- 209 *A Third Space for Dissent – Rap’s Peripheral Semiosphere, its Making and Effects*
Eva Kimminich
- 227 La canzone di protesta sociale come genere musicale: proposte per una classificazione semiotica
Dario Martinelli
- 243 Ravolution
Matteo Di Stadio

Parte IV
Reti di protesta

Part IV
Protest networks

- 261 Proposta teorica e metodologica per l'analisi semiotica dei movimenti sociali in Internet

Marina Mantini

- 287 Il caso Fitna: *performing citizenship* e nuove forme del dissenso nel web

Michele Martini

Parte V

Performance di protesta

Part V

Protest performance

- 305 Flash mob: quando la performance diventa strumento di protesta

Federica Turco

- 319 Distruzione e autodistruzione. L'abisso del senso

Mara Persello

Parte VI

Oggetti di protesta

Part VI

Protest objects

- 337 Minigonna: da abito del dissenso a divisa per Veline: Appunti semiotici sulle oscillazioni obbligatorie dell'orlo

Eleonora Chiais

- 351 Per una semiotica della "protesta alimentare". Il cibo tra senso e dissenso

Simona Stano

- 369 Le mura parlanti. Note sulla carica semiotica delle cinte urbane come espressione di dissenso

Claudia Matoda

Parte VII
Geografie di protesta

Part VII
Protest geographies

- 387 The Semiotics of Protest in Contemporary Greece: Verbal Modes of Protest in Public Demonstrations
Evangelos Kourdis
- 409 The Semiotics of Protest in Contemporary Greece: Visual Modes of Protest: Demonstrations and National Parades
Ifigeneia Vamvakidou

Part VIII
Recensioni

Part VIII
Reviews

- 429 Harald Weinrich, *The Linguistics of Lying and Other Essays*. University of Washington Press, Seattle and London 2005, 148 pp.
Remo Gramigna
- 435 Note biografiche degli autori / *Authors' Bionotes*
- 443 Call for papers. Come fare cose con le immagini
- 447 Call for papers. How to Do Things with Images

I “graffi” della protesta

Street art, barriere artificiali e forme di espressione del dissenso

LAMBERTO FERRARA

MARCO MONDINO

SIMONA STANO

ENGLISH TITLE: *Protest Scratches: Street Art, Separation Barriers and Forms of Expression of Dissent.*

ABSTRACT: Street art is any art – specifically visual art – developed in public spaces. It can include traditional graffiti artwork, stencil, sculpture, sticker art, street poster art, video projection, guerrilla art, flash mobbing, wheatpasting, etc. Typically, the term is used to refer to unsanctioned or “prohibited” art, as opposed to institutional artistic initiatives. So, is it possible to speak about street art as a form of protest art? If so, what are the signs, texts, codes and practices through which graffiti, stencils and other forms of street art can serve as means to express opposition and dissent? The present paper aims at answering these questions at first through a general historic introduction that will try to contextualize and describe the street art phenomenon and its evolution over time, then focusing on two specific case studies whose purpose is to investigate, from a semiotic point of view, its role in the expression of dissent and protest acts. Especially, we will deal with the use of graffiti, stencils and posters as means of protest against two very known and discussed examples of separation barriers.

KEYWORDS: Protest; street art; graffiti; public space; dissent; resemantization.

1. Introduzione¹

“Occupy Wall Street”, gli *Indiñados* spagnoli e i *riot* londinesi rappresentano solo alcuni dei molteplici esempi di manifestazioni e movi-

1. A cura di Lamberto Ferrara e Simona Stano.

menti di protesta che caratterizzano l'attualità, seppur secondo forme e modalità assai diverse.

Ma cosa significa, esattamente, *protesta*?

Non è oggetto del presente saggio proporre una disamina approfondita della definizione del termine e dei fenomeni cui esso fa riferimento. D'altra parte, è impossibile procedere senza prima circoscrivere, seppur sommariamente, l'ambito entro cui la protesta verrà considerata in quanto segue.

Sulle orme del lavoro di Lofland (2007), essa può essere descritta come un atto di dissenso e obiezione, fortemente sentito da chi la mette in pratica, diretto a persone o istituzioni che detengono qualche forma di potere. Basata su un forte senso di ingiustizia percepito, inoltre, la protesta trova in genere manifestazione in eventi pubblici dotati di una certa visibilità².

A partire da simili caratteristiche, ci sembra interessante riflettere su una forma artistica sempre più diffusa che, negli ultimi anni, si è dimostrata un efficace strumento di espressione del dissenso: la *street art*.

Proprio l'"arte di strada", in effetti, può in alcuni casi rappresentare una forma di protesta verso determinati sistemi di potere: realizzata in condizioni spesso estreme, talvolta persino pericolose, essa è dotata di grande visibilità e, anche quando non rappresenta un gesto di aperta ed esplicita denuncia, esprime in genere un atto, spesso illecito, di sfida alle regole (cfr Calabrese 2010, pp. 35-53).

Considerata l'impossibilità di distinguere e analizzare in questa sede le diverse tipologie di protesta, così come le varie correnti e forme della *street art*³, ci si concentrerà in quel che segue su un particolare tipo di espressione del dissenso e su alcuni *case study* scelti per la loro significatività all'interno del vasto panorama dell'arte urbana.

Nello specifico, dopo una breve parte introduttiva dedicata all'evoluzione storica dell'arte urbana, si prenderanno in analisi due casi di *street art* a nostro avviso estremamente interessanti per i diversi modi e forme in cui, posteriormente alla caduta dei muri cui sono legati

2. Come suggerisce la stessa etimologia del termine *protestare*, che rimanda al latino *pro-testari*, composto da *pro*, "dinanzi" e *testari*, "attestare", denominativo di *tèstis*, "testimone" (cfr Pianigiani 2011).

3. Per approfondimenti, cfr Mininno 2008 e Gastman e Neelon 2010.

o ancor prima del loro possibile abbattimento, hanno permesso – e permettono – ad alcuni attori sociali di esprimere il proprio dissenso nei confronti di determinati apparati ideologici e sistemi di potere.

2. “Affilando gli artigli”: l’evoluzione della street art tra dimensione estetica ed espressione del dissenso⁴

Due *gang* si fronteggiano rincorrendosi tra i quartieri newyorchesi, assumendo alternativamente il ruolo di cacciatore o preda in base alle scritte sui muri che segnalano l’ingresso nella zona controllata dai rivali.

Non si tratta di un videoclip su Mtv, né di una puntata di una *fiction* poliziesca, bensì – come palesano i nomi delle bande, *Jets* e *Sharks* – della versione cinematografica di *West Side Story* (1961).

Nel film, le scritte realizzate con vernice e pennello servono per marcare il territorio, creare confini e segnalare limiti “altri” rispetto a quelli stabiliti dalla legge; sono le marche della subcultura giovanile e dei suoi codici.

Nella realtà, a partire dagli anni Venti, grazie all’opera di diversi artisti messicani – tra cui spiccano le figure di Orozco, Rivera e Siqueiros – si diffondono i *murales*, pitture realizzate su pareti di edifici pubblici e privati aventi come tema le difficoltà, le denunce, la quotidianità e i valori delle piccole comunità, con particolare riferimento ai malesseri e alle speranze dei gruppi emarginati (Serra 2007, p. 1).

In Europa sono gli anni dei totalitarismi, delle grandi guerre, del malessere e della paura; l’arte non ignora la realtà che la circonda, ma la riflette prendendo posizione. Se i futuristi celebrano i valori della guerra – come il coraggio, la velocità e l’amore per il rischio⁵ (cfr Marinetti 1909) —, altri artisti ne evidenziano invece gli orrori e le tragedie: John Heartfield (1929) elabora i primi fotomontaggi a impronta satirica contro il regime tedesco; nel 1937, il pittore Pablo Picasso realizza *Guernica*⁶, una tela di grandi dimensioni raffigurante l’orrore della guerra civile spagnola e probabilmente una delle più

4. Di Lamberto Ferrara.

5. I quali, come si vedrà in seguito, sono anche alcuni tra i valori profondi della *street art*.

6. Su cui si tornerà più tardi (cfr *infra*).

celebri opere di *protest art* (cfr Lazzari e Schlesier 2005, pp. 264-322) della prima metà del XX secolo.

Dopo il *boom* economico del dopoguerra, in Gran Bretagna nasce un movimento artistico che troverà terreno fertile e massima espressione nel contesto statunitense: la *Pop Art*.

I contenuti figurativi della Pop Art si fondano sulla quotidianità, rispecchiano la realtà contemporanea, forzano e riflettono l'evoluzione culturale. [...] Comportamenti provocatori e trasgressivi nei confronti del consueto, rottura dei tabù, fine del puritanesimo appartengono a questa controcultura (Osterwold 2011, p. 7).

La *ripetizione* e la *produzione seriale* si impongono nel mondo dell'arte, ne divengono i nuovi valori (Dusi e Spaziante 2006, p. 28).

Nella New York degli anni Settanta, insieme a una profonda crisi economica, prende piede il fenomeno del *graffiti writing*: diversi ragazzi, armati di bombolette *spray*, "firmano" le pareti della città e i mezzi di trasporto pubblico che la percorrono con le loro *tag* – ognuna riportante lo pseudonimo del *writer* che l'ha realizzata utilizzando un particolare *lettering* con l'obiettivo di contraddistinguersi all'interno della cerchia dei *graffitari* – cercando di diffondere il più possibile la propria marca identitaria. I giovani si appropriano dello spazio pubblico non più, o non solo, per segnalare l'appartenenza a una particolare *gang*⁷, ma innanzitutto per manifestare la propria individualità. Il *tagging*, come ricordano Curwen e MacGillivray (2007), diventa la pratica sociale attraverso cui l'autore plasma la propria identità, sancendo l'appartenenza a un determinato gruppo e alle sue regole.

Qualche anno più tardi, nel 1985, il critico d'arte Allan Schwartzman conia il termine *street art*, "un'espressione omnicomprensiva delle varie arti derivata direttamente dalla cosiddetta *graffiti revolution*, realizzata in un contesto urbano in due o tre dimensioni"⁸ (Hughes 2009, p. 6, *TdA*). Sono gli anni in cui la critica e il mercato dell'arte acclamano le opere e le personalità di Keith Haring e Jean-Michel Basquiat che, nonostante il desiderio di essere considerati *fine arti-*

7. Il termine *gang* non è qui inteso esclusivamente nell'accezione di "banda criminale", bensì in quella più ampia di "gruppo".

8. "An all encompassing varied artistic expression against an urban backdrop, deriving directly from the graffiti revolution, in a two-dimensional or three-dimensional state".

st, vengono definiti da molti come appartenenti al filone dell’arte di strada⁹ (Lewisohn in De Cruz 2012, p. 17).

Quasi contemporaneamente, in particolar modo negli Stati Uniti e in Canada, risorge e si rinvigorisce, sotto il nome di *culture jamming*, il fenomeno sessantottino del *détournement*, “una deviazione intesa come estrapolazione di immagini, messaggi o oggetti dal loro contesto per creare un nuovo significato” (Klein 2000, p. 251). Se però la protesta degli anni Sessanta aveva come obiettivo il conformismo e la rigidità delle istituzioni, la sua incarnazione moderna si scaglia piuttosto contro i grandi marchi e le loro pubblicità, con particolare attenzione per le affissioni di grandi dimensioni. Fondendosi alle teorie di *guerrilla marketing*, la *jamming culture* parodia gli annunci pubblicitari, ne deturpa o sostituisce i cartelloni, ne altera i significati, con il fine di rispondere a immagini che, occupando gli spazi pubblici, si impongono alla nostra vista senza possibilità di controbattuta. Molte forme di protesta della *jamming culture* possono essere considerate delle vere e proprie opere artistiche, come testimonia il caso di Jorge Rodriguez de Gerada¹⁰, considerato uno dei principali esponenti e fondatori dell’*interferenza culturale* (cfr. Klein 2000).



Figura 1. *Malboro Country*, un esempio di *détournement* (© www.adbusters.com).

9. Questa constatazione di Lewisohn è paradigmatica nell’evidenziare l’evoluzione della *street art*. Oggi le opere di Haring e Basquiat sono presenti nei principali musei di arte contemporanea e pienamente riconosciute come appartenenti alla *fine art* mentre, solo pochi decenni fa, risultava complesso catalogarle e valutarle come esempi di arte istituzionale, arti applicate o puro vandalismo.

10. Cfr www.jorgerodriguezgerada.com.

Mentre il dibattito pubblico sui graffiti e sulla *street art* acquisisce sempre più importanza vedendo contrapporsi chi considera queste forme dei puri atti vandalici a chi le ritiene vere e proprie avanguardie artistiche¹¹, tra gli anni Novanta e l'inizio del nuovo secolo l'arte urbana si evolve, distaccandosi sempre più dal *graffiti writing* e dalla regole che lo caratterizzano. A differenza di quest'ultimo, ad esempio, fa ricorso non solo a vernice *spray* e *stencil*, ma anche a grandi *billboard* (tabelloni), poster, *sticker*, installazioni o, addirittura, a capi di abbigliamento. Nasce così un nuovo senso estetico che dialoga costantemente con i testi della cultura di massa e i principali temi di attualità.

La differenza sostanziale tra queste due correnti¹², ormai ben distinte l'una dall'altra, riguarda l'oggetto al centro dei lavori: non si tratta più, come nel caso dei graffiti degli anni Settanta e Ottanta, di diffondere la propria *tag* e manifestare la propria individualità bensì, in molti casi, di stimolare l'opinione pubblica sui temi della libertà, del potere politico, della religione, del lavoro, della crisi e dei diritti civili (Garcia 2006, p. 1).

Nonostante la sempre maggiore popolarità e diffusione della *street art*, non è semplice individuare una definizione esaustiva di questo movimento complesso e articolato in molteplici varianti. Se, come detto poco sopra, la maggiore differenza tra la *street art* contemporanea e il *graffiti writing* risiede nella relazione tra artista e comunità¹³, è però più complesso circoscrivere a un ambito limitato la prima, dal momento che essa si avvale di stilemi, supporti, temi, e materiali estremamente variegati e "sussume differenti forme di cultura visiva e movimenti artistici postmoderni" (Irvine 2012, p. 260). Per questi motivi, più che cercare di definire l'arte urbana e le diverse anime che vi convivono, si procederà in quel che segue a una breve disamina degli elementi che la caratterizzano nella sua generalità.

11. Ad oggi, secondo quanto segnala Irvine (2012, pp. 238-9), la *street art* non è ancora considerata un'avanguardia dal mondo dell'arte istituzionale.

12. Il tema del *graffiti writing*, così come il suo rapporto con la *street art*, è estremamente complesso e intrattiene relazioni con universi culturali quali l'*hip hop* e il *punk*, che esulano dal tema del presente studio. Per ulteriori approfondimenti, cfr Mininno 2008 e Gastman e Neelon 2010.

13. I destinatari del *graffiti writing* sono principalmente membri appartenenti alla stessa sub-cultura, in grado di decifrarne i codici, riconoscerne gli autori e sanzionarne le opere; mentre la *street art* rivolge maggiormente i propri messaggi alla comunità nel suo complesso.

In particolare, attenendosi a quanto affermato da Irvine (2012), si può descrivere la *street art* come una forma artistica che rappresenta tanto un nuovo tipo di fenomenologia della città, di esperienza dello spazio materiale e dei luoghi del quotidiano quanto un tentativo di opporsi al controllo del monopolio dei regimi di visibilità da parte delle autorità che sanciscono quali spazi possono essere artistici e quali no. Essa si configura quindi come una sfida al concetto stesso di *museo*, che, mettendo in questione la semantizzazione degli spazi urbani¹⁴ e la medesima idea di effimerità dell’atto artistico, cerca di svelare le contraddizioni interne al mondo dell’arte istituzionale, caratterizzata da un particolare rapporto tra *unità* e *dis-unità*¹⁵:

we only find unity in a consensual disunity about the state of contemporary art, the institutional response to popular visual culture, and the on-going dissatisfaction with dehistoricizing, dislocating, institutional containers (*ibid.*, p. 251).

La *street art* può anche essere considerata il primo movimento artistico *post-Internet*, in quanto, a partire dal 1990, si è rivelata in grado di sfruttarne tutte le potenzialità, facendo del rapporto tra opere, loro fotografie, siti internet e blog a esse dedicati un vero e proprio punto di forza. Essa si configura pertanto come un eccellente esempio di ibridazione culturale, capace di mettere in scena le complesse forme di globalizzazione e le relazioni di una società i cui componenti sono sempre più connessi tra loro, a prescindere dalle distanze fisiche. Oltre a ibridare le culture, poi, l’arte urbana si dimostra particolarmente capace nell’avvalersi di materiali e supporti diversi, modellando i propri messaggi sulla base dei temi rappresentati.

Molto interessante ai fini del presente studio, infine, è il suo configurarsi come un tentativo di riappropriazione dello spazio pubblico che, a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, ha coinvolto principalmente la società capitalista, la comunicazione pubblicitaria e il disequilibrio tra gli spazi pubblici destinati alla comunicazione commerciale e quelli riservati ai cittadini.

14. In particolare dei muri, come dimostreranno i casi studio che seguono, cfr *infra*.

15. D’altra parte, come dimostrerà il caso della *East Side Gallery* (cfr *infra*), questi due concetti, in apparenza così distanti, sono arrivati nella contemporaneità a nuove forme di ibridazione che lasciano intravedere possibilità di avvicinamento tra questi due universi, senza però sovvertirne completamente i principali presupposti di fondo.

È in questo senso che l'arte urbana risulta essere “un paradigma di ibridazione in una cultura visiva globale, un genere *post post-moderno* definito più dalla pratica quotidiana che da qualsiasi teoria unificata, movimento o messaggio”¹⁶ (*ibid.*, p. 235, *TdA*).

Non è casuale, dunque, la visibilità di cui la *street art* gode attualmente tanto all'interno del mondo della “non-arte” urbana pubblica quanto di quello altamente codificato dell'arte istituzionale, nonostante la tensione che continua ad animare i suoi rapporti con quest'ultima. La *street art*, in effetti, si oppone a molti degli argomenti elaborati e difesi dal mondo artistico sull'arte contemporanea, a partire dagli stessi luoghi in cui si manifesta (il muro e il contesto cittadino invece di gallerie e musei).

L'espressione di disapprovazione, sia essa nei confronti delle autorità artistiche, politiche ed economiche o verso particolari stili di vita, rappresenta dunque un elemento fondante e insito nella cosiddetta arte urbana, la quale può quindi essere riconosciuta – nonostante la varietà di toni, modalità e temi – come una forma di protesta a tutti gli effetti: interpretabile tanto come atto vandalico quanto come gesto nonviolento di disattenzione civile, il *graffiare*¹⁷ lo spazio pubblico¹⁸ sembra rappresentare in ogni caso il desiderio di esprimere dissenso ed esprimere pubblicamente la propria opinione. Anche se non tutte le forme di protesta che trovano espressione nello spazio pubblico rappresentano una forma di *street art*, quindi, in ogni opera di *street art* sembra essere rintracciabile, seppur in misura diversa e secondo modi di volta in volta differenti, una qualche forma di protesta, a prescindere dal fatto che essa si rivolga al sistema politico, sociale, culturale o artistico.

Come accennato in precedenza, d'altra parte, seppur con molte reticenze e punti di conflitto, l'arte istituzionale ha iniziato da diversi anni a interessarsi all'arte urbana. Un'apertura che ha suscitato non poche polemiche all'interno di entrambi gli universi di riferimento:

16. “It is a paradigm of hybridity in global visual culture, a post- postmodern genre being defined more by real-time practice than by any sense of unified theory, movement, or message”.

17. Il riferimento è qui all'etimologia della parola *graffiti* (cfr *infra*).

18. Data la complessità del tema, non è possibile, in questa sede, affrontare esaurientemente la problematica questione del rapporto tra *street art*, mercato dell'arte e musei. Per approfondimenti, cfr Benjamin 1936, Adorno 1953, Poli 2011, Tommasini 2012 e Vettese 2012.

nel momento in cui l’opera si sposta dalla strada alle case dei collezionisti, viene protetta da superfici di *plexiglass* – perdendo la natura effimera che la contraddistingue – o vengono istituite mostre all’interno dei musei più riconosciuti, è ancora possibile considerarla una forma di *street art*? Fin dove può spingersi questo genere artistico e dove, al contrario, ha inizio un altro tipo di espressione che si limita a copiarne forme e stili, perdendo però quasi del tutto la componente “*street*”?¹⁹ E la sottomissione alle logiche di mercato non determina forse la perdita di molti dei valori portanti dell’arte urbana, primi tra tutti la gratuità dell’opera il suo “imporsi” agli occhi del pubblico?

Simili quesiti sembrano richiamare, almeno in parte, la contrapposizione tra la visione di Benjamin e quella di Adorno in relazione al rapporto tra arte, riproducibilità e mercato: se per il primo, la riproduzione dell’opera d’arte, oltre a inserirla nei meccanismi del profitto, le permette di essere più accessibile al pubblico rendendola “democratica” – e, nel caso in cui essa sia politicizzata, ad avere una funzione didattica –, per il secondo, una simile condizione è irrealizzabile. Secondo Adorno, un’arte di questo tipo non può esistere se non in apparenza, dal momento che il sistema è in grado di inglobare e fagocitare anche ciò che sembra opporvisi. L’unico ruolo dell’arte sarebbe, dunque, per lo studioso di Francoforte, quello di segnalare le discrepanze all’interno del sistema in modo criptico e indiretto, con un linguaggio comprensibile unicamente a ristrette cerchie di esperti. Questo secondo punto di vista, come ricorda Alessandro Tempi (2007), spiegherebbe il paradosso dell’arte moderna che, pur cercando di opporsi alla società borghese, si dirige prettamente ad ambienti elitari, accentuando la distinzione tra cultura “alta” – destinata a pochi – e “bassa” – rivolta alle masse.

Al di là di simile dibattito, che non può essere ulteriormente approfondito in questa sede, occorre ricordare che i primi tentativi di avvicinamento al mondo dell’arte istituzionale risalgono agli anni Novanta del Novecento: è in questo momento che si affermano – prima all’interno del mondo *underground* e, successivamente, tra i galleristi e il grande pubblico – artisti come Berry McGee, Ron English, Banksy, Obey, Space Invader, JR, Swoon, Judith Supine, Gaia, Bhils o

19. Emblematico, a questo proposito, è il caso di *Mr. Brainwash*, criticato da diversi membri riconosciuti della *street art* contemporanea (cfr Banksy 2010).

– in riferimento al contesto italiano – Blu, BRR, Ozmo, Orticanoodles e Zibe. Ognuno di questi autori sviluppa un proprio linguaggio espressivo (figlio dei movimenti artistici e culturali descritti in precedenza), concentrandosi su tematiche differenti da quelle affrontate dagli altri ma, al tempo stesso, condividendo con essi il desiderio di manifestare il proprio dissenso su alcune forme caratterizzanti la società contemporanea e il suo *establishment*.

Ho creato il progetto *Obey* per costringere le persone a confrontarsi con se stesse. Ho l'impressione che molti non capiscano che nella vita agiscono come individui obbedienti e disciplinati. Forse i miei poster possono farli riflettere sulla loro condizione. E molti potrebbero non tollerare questa cosa (Fairey in Romanello 2007).

Proprio il pensiero di Fairey – e il desiderio di risvegliare il senso critico delle persone che lo muove – hanno permesso al critico e studioso d'arte contemporanea Carlo McCormick (2010) di mettere in evidenza uno dei temi maggiormente affrontati dalla *street art*: la comunicazione pubblicitaria e il suo rapporto con lo spazio pubblico.

Viviamo in un mondo sovraccarico di pubblicità. Non c'è modo di evitarle quando cammini per strada. [Obey Giant] ti dice di comprare e obbedire, ma non sai che cosa comprare o a chi obbedire. Funziona al livello elementare di catturare l'attenzione delle persone e fargli chiedere cosa sia un segno. Una volta che inizi a chiederti cosa sia quel segno, allora forse puoi iniziare a mettere in discussione tutti i segni (McCormick in De Seris e Tola).

Influenzata dalla *jamming culture*, con cui in molti casi si è fusa, la *street art* individua nella pubblicità tanto gli stilemi fondamentali per la diffusione dei propri messaggi, quanto il modo per colpire le *lobby* multinazionali e il modello consumista. Dal punto di vista di molti artisti, la società contemporanea è controllata – o per lo meno fortemente influenzata – dal Grande Fratello incarnato nelle aziende che, sul modello del *panopticon* presentato da Foucault (1975), sembrano tenerci costantemente sotto controllo, omogeneizzando le forme di espressione e le opinioni personali. La *street art* si oppone al concetto di “cittadino come consumatore” accogliendo, per molti aspetti, l'idea espressa da Michel de Certeau (2002) sull'abbandono di tale definizione a favore di quella di “cittadino come *user* e *re-producer*”. Come ricorda lo studioso francese, i cittadini non sono soggetti passivi

ma mettono costantemente in atto pratiche di trasgressione, appropriazione e negoziazione della propria posizione all’interno sistema dominante. I cittadini si appropriano e *ri-appropriano* costantemente dei messaggi, dei prodotti e degli spazi degli altri e l’artista di *street art*, oltre a comportarsi nello stesso modo, tende a evidenziare e esplicitare tali pratiche che il sistema capitalista tende a occultare.

Ciò che molte opere rinfacciano alla comunicazione commerciale riguarda l’occupazione e la privatizzazione dello spazio pubblico, nonché la presenza costante e invasiva dei suoi messaggi.

Il pannello pubblicitario è un elemento del corredo urbano. [...] Come mai questi elementi tipici della strada e della città sono al servizio quasi esclusivo delle imprese? [...] Siamo sicuri che la pubblicità commerciale abbia una funzione sociale? Secondo me non ce l’ha. È proprio partendo da queste premesse che prende forma il mio studio: attribuire una funzione artistica e culturale ai pannelli pubblicitari [...], come a voler rivendicare il pannello pubblicitario come supporto pubblico – quindi di tutti – sul quale chiunque dovrebbe avere libertà di esprimersi (BR1 2012).



Figura 2. Obey Giant (www.obeygiant.com).

Un aspetto fondamentale dell’arte urbana sembra quindi risiedere nella constatazione del fatto che “uno spazio è *pubblico* in quanto coloro cui è consentito accedervi *non* sono predefiniti” (Bauman 2005, p. 80): si può trattare tanto di artisti riconosciuti, quanto di giovani alle prime esperienze, così come di vandali, aziende o cittadini irritati. È proprio l’egemonia della pubblicità e la conseguente esclusione degli altri possibili attori a stimolare la protesta.



Figura 3. Banksy, *Destroy Capitalism* (www.banksy.co.uk).

Un caso esemplare di ricorso alla *street art* come strumento di espressione del dissenso è l'*happening* realizzato nel 2011 dal gruppo *ARTUNG!*²⁰ a Montréal, dove le agenzie pubblicitarie hanno citato in giudizio gli abitanti del *borough* di Plateau Mont-Royal dopo la decisione di questi ultimi di rimuovere quarantacinque *billboard* dalle strade. *ARTUNG!* – i cui membri vengono definiti come “public space activist” (Morgan 2011) – ha rimosso 250 annunci e sostituito le pubblicità di 150 installazioni con opere artistiche, dando origine a un *flash mob* che ha ottenuto l’attenzione di *blog*, siti e quotidiani, massimizzando la diffusione della protesta.

Come detto precedentemente, gli *street artist* hanno imparato molto presto a sfruttare il web 2.0 per esporre e condividere le proprie opere, nonché per diffondere viralmente i propri messaggi. Non è un caso, ad esempio, che l’attività censoria della Repubblica Popolare Cinese, oltre a limitare la libertà di espressione su Internet, tenga in particolare considerazione anche l’arte urbana. Dopo il sequestro e l’arresto del celebre artista dissidente Ai Weiwei da parte delle autorità cinesi nell’aprile del 2011, molti suoi sostenitori hanno dato origine a una vera e propria campagna di *guerilla art* per sensibilizzare la popolazione: la giovane Tangerine ha diffuso sui muri della città di Hong Kong *stencil* raffiguranti il volto dell’artista e il *pay off* “Who is afraid of Ai Weiwei?”; Cpak Ming si è spinto addirittura oltre, proiettando la stessa immagine sulle facciate di edifici della polizia, dell’esercito

20. Cfr www.publicadcampaign.com.

e del governo e diffondendo le immagini mediante i maggiori *social network*.

Le forze dell’ordine di Hong Kong hanno reagito immediatamente rimuovendo le opere dalla strada, aprendo un’inchiesta su Tangerine e arrestando due giovani che, durante una manifestazione per la liberazione di Weiwei, avevano riportato con il gesso sull’asfalto lo *slogan* della campagna.

Il potere espressivo e “democratico” dell’arte urbana si fa quindi sempre più evidente, come mette ben in evidenza Chaffee in riferimento alla *street art* spagnola del periodo franchista:

in authoritarian systems where outlets for free expression are limited, it [street art] is one of the few gauges of political sentiment. In more open systems, street art enables various entities to lobby for their interest. Street art, in essence, connotes a decentralized, democratic form in which there is universal access, and the real control over messages comes from the social producers. It is a barometer that registers the spectrum of thinking, especially during democratic openings (1993).

Parole che sembrano trovare ulteriore conferma nell’“esplosione” di opere urbane in opposizione alla vittoria di Putin nelle elezioni russe del 2012: nonostante il pericolo di denunce e arresti da parte delle autorità, artisti o semplici oppositori si sono riappropriati dello spazio pubblico di Mosca per esprimere preoccupazione, rabbia e dissenso nei confronti di quanto veniva percepito come una forte ingiustizia.

In base ai medesimi principi, nello stesso anno, diversi artisti egiziani si sono riuniti al Cairo per protestare contro la presenza dei sette muri costruiti dai militari per “proteggere” il ministero degli interni dopo gli scontri con i protestanti. Si tratta di barriere che alimentano il dissenso tanto degli oppositori politici quanto dei privati cittadini e commercianti, i quali, nel distretto sempre in movimento e indaffarato della città, vedono i muri come una violazione dello spazio pubblico. Mohamed El-Moshir, un noto *graphic designer*, ha riassunto molto efficacemente l’obiettivo della protesta artistica: “As we can’t pull the walls down we can deliver the message that there are no walls, that the streets are open” (Bel Trew, 10 marzo 2012).



Figura 4. Interesni Kazki, *Sisyphus* – Ekaterinburg, Russia, 2011 (www.unurth.com).



Figura 5. Muro in Sheikh Rihan Street – Il Cairo, 2012 (suzeeinthecity.wordpress.com).

Il muro, simbolo della divisione, dell'esclusione e del potere, resta quindi il supporto privilegiato dalla *street art*, la quale cerca di *ri-semantizzarlo*, promuovendone l'abbattimento metaforico ancor prima che fisico: la barriera svanisce divenendo uno spazio di espressione per l'artista. Dove prima la gente indicava la parete, ora segnala l'opera; ciò che prima si cercava di evitare, ora diviene fulcro d'interesse.

Sorta di “intrusione abusiva” o “infrazione” nei confronti dell’*establishment*, l’arte urbana diventa dunque un mezzo per la pubblica espressione del dissenso:

the act of trespass can be understood not simply as a challenge to the rules but also as a challenge to the authority upon which they are founded. When, as is so often the case, the artist’s trespass is not merely private but directed at a large audience, we might also find that what is being communicated intimately involves a provocation for others to question consensus reality (McCormick 2010, p. 16).

È in questo senso che la presente ricerca intende analizzare la *street art*, cercando di comprendere in che modo e in base a quali meccanismi essa giunga a configurarsi come forma di *protest art*.

In particolare, ci si concentrerà in quel che segue sui processi di risemantizzazione delle barriere artificiali, con due *case study* – diversi sotto molti aspetti – dedicati, da un lato, all’analisi delle tracce del dissenso lasciate su un celebre muro ormai in parte abbattuto e divenuto motivo d’attrazione per molti turisti e studiosi (la *East Side Gallery* di Berlino) e, dall’altro, allo studio dei fenomeni di *street art* legati a una barriera tutt’ora esistente e al centro di numerosi dibattiti politici e mediatici (la cinta di separazione tra territorio israeliano e palestinese). Se nel primo caso verrà dedicata particolare attenzione alla concezione del muro come strumento di *governamentalità*²¹ (cfr Foucault 1978, 1984 e 2004) e, insieme, di rivendicazione, da parte dello *street artist*, del proprio diritto di libertà di espressione e *ri*-appropriazione dello spazio pubblico, nel secondo si prenderà maggiormente in considerazione il rapporto tra enunciatori ed enunciatari della *street art*, così come le possibilità di *ri*-scrittura della stessa da parte degli attori sociali che abitano gli spazi entro cui essa interviene.

21. Con il termine *governamentalità* si intende quella particolare “arte del governo” che, mediante “istituzioni, procedure, analisi, riflessioni, calcoli e tattiche” garantisce il “governo dei viventi” (Foucault, 1978, pp.167-8). Con il termine *governo*, inoltre, lo studioso francese fa riferimento alla capacità di “strutturare il campo di azione possibile degli altri” (Foucault 1984, p. 249) e quindi di dirigere la condotta altrui.

3. “Graffio” dunque sono... l’arte murale come espressione del dissenso²²

I muri separano, dividono, isolano. Oltre ai loro *usi strategici*, tuttavia, vi sono degli *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, pp. 7–8).

Tra simili dinamiche di *ri*-definizione e *ri*-tematizzazione delle barriere artificiali rientrano senza dubbio i *graffiti*.

Derivato di *graffiare* e incrociato con il latino *graphium*, “stilo”, il vocabolo *graffito* (comunemente usato nella forma plurale *graffiti*), è in genere utilizzato per fare riferimento a 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, p. 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 2001).

Nel primo caso si pone l’accento sul carattere *pubblico* dei graffiti, il quale costituisce una caratteristica essenziale in relazione agli usi

22. Di Simona Stano (scritto riprendendo e rielaborando in parte il *paper* “Graffiti e pratiche di *ri*-scrittura murale. La *East Side Gallery* di Berlino”, presentato nell’ambito del convegno “Scrivere la città. Dal segno metropolitano al muralismo artistico”, Torino 25-26 gennaio 2011, i cui atti saranno pubblicati a breve.

tattici dei muri: se, da una parte, i muri rappresentano il potere e il controllo sociale che impongono limiti agli individui (cfr Foucault 1978 e 2004), dall'altra, tramite i graffiti, quegli stessi individui possono compiere un atto di rivendicazione dello spazio pubblico e del proprio diritto di utilizzarlo per esprimersi liberamente. Proibiti dalla stessa legge promotrice del muro, i graffiti divengono uno strumento di disobbedienza e “protesta”, come mette in risalto la definizione della Reale Accademia Spagnola.

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*.

Ma in che modo i graffiti intervengono nei processi di significazione dei muri e nelle dinamiche di definizione e ri-definizione dello spazio pubblico e sociale?

Si cercherà, in quanto segue, di riflettere su simile problematica facendo riferimento a un *case study* di particolare interesse: la *East Side Gallery* di Berlino²³.

3.1. Le “tracce” della protesta: il Muro di Berlino e i graffiti della *East Side Gallery*

Dopo la caduta del Muro nel 1989, centinaia di artisti di diversa nazionalità si riunirono a Berlino, trasformando con le proprie opere il lato est della barriera, intoccabile fino ad allora. Nacque così la *East Side Gallery*, una sezione di muro di 1300 m di lunghezza e 360 cm di altezza tutt'oggi presente a *Mühlenstrasse*. Con le sue 106 opere, la “galleria d'arte all'aria aperta più grande del mondo”²⁴ costituisce

23. Di cui verranno prese in considerazione alcune tra le opere più significative e riconosciute a livello internazionale.

24. Molto interessante, a questo proposito, è notare come la *East Side Gallery* si ponga come punto di incontro tra arte istituzionale e *street art*, tra *fine art* e arte popolare: gli esempi presi in considerazione mostreranno proprio come, in diverse opere, lo *street artist* – la cui identità, occorre specificarlo fin d'ora, non rimane nell'anonimato ma emerge nella firma che accompagna l'opera, manifestandosi sotto gli occhi di tutti – coincida spesso con un artista di fama internazionale e come lo stesso muro su cui vengono realizzate le opere arrivi a configurarsi come una sorta di *museo*, seppur non convenzionale (“la galleria d'arte all'aria aperta più grande del mondo”). Per i dettagli relativi alla questione del rapporto tra arte istituzionale e arte urbana, cfr *infra*.

la traccia visibile dell'euforia e delle grandi speranze in un futuro migliore, nonché il racconto e la denuncia della storia di Berlino, della Germania e del mondo intero negli anni immediatamente precedenti alla caduta del Muro.

Seppur realizzati in seguito alla distruzione della barriera, i graffiti berlinesi rappresentano un interessante caso di *protest art*, dal momento che incarnano una forma di protesta che, pur non avendo avuto la possibilità di esprimersi nel momento in cui l'ideologia rappresentata dal muro era dominante, si è manifestata *a posteriori*, ri-semantizzando quello stesso muro per trasformarlo nella traccia indelebile del *dissenso* nei confronti di tale apparato ideologico.



Figura 6. *La Buerlinica*, Stephan Cacciatore – East Side Gallery.



Figura 7. *Dancing to freedom*, Jolly Kunjappu – East Side Gallery.



Figura 8. *Ohne Titel*, Thierry Noir – East Side Gallery (www.galerie-noir.de).



Figura 9. *Sea of humanity*, Kani Alavi – East Side Gallery.

Citando il celebre *Guernica*²⁵ (1937) – il cui titolo fa riferimento al bombardamento dell’omonima città, avvenuto il 26 aprile 1937, durante la Guerra Civile Spagnola – di Pablo Picasso, Stephan Cacciatore “graffia” la *East Side Gallery* con *La Buerlinica* (fig. 6).

Seguendo l’esempio del pittore spagnolo – la cui opera era nata come 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 –, Cacciatore intende celebrare la caduta del Muro di Berlino con un dipinto simbolico 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

25. A questo proposito, si noti l’inclusione della “u” (a richiamare la fonetica spagnola) nel titolo scelto da Cacciatore.

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. D'altra parte, 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 a un pesce: se da una parte si potrebbe ipotizzare un richiamo all’immagine di Cristo²⁶, 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 un dipinto che propone il ritratto di un’umanità disumana e violenta, condannata alla distruzione e alla morte.

“No more wars. No more walls. A united world”. È ciò che afferma la didascalia presente in *Dancing to Freedom* (fig. 7), 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) 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 con-

26. Secondo l’iconografia paleocristiana.

figurazione cromatica fa riferimento, ancora una volta, alla bandiera tedesca. È la situazione opposta a quella che abbiamo analizzato nel caso precedente: 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. 8) è un graffito raffigurante 16 grandi teste 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, *TdA*), 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 (*ibid.*).

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, presentano 16 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.

Noir²⁷ torna dunque, metaforicamente, a distruggere il muro, con quello che egli stesso definisce un atto politico²⁸ semplice ma estremamente importante.

27. I cui interventi artistici sul Muro, occorre ricordarlo, ebbero inizio ben prima della caduta dello stesso, nella parte ovest.

28. 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).

Sea of humanity (fig. 9) 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 annichisce l’individuo, lo priva della propria identità riducendolo a pochi tratti confusi e a tristi colori che si dissolvono lentamente sullo sfondo.

D’altra parte, 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.

3.2. Graffiti: una forma di protest art?

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, come si è visto, i graffiti cercano di rompere il silenzio grigio dei muri e di “restituir” loro la visibilità che si cerca di cancellare. Avvertire l’esistenza dei muri e dei limiti – visivi, sociali e interrelazionali – che essi impongono rappresenta, infatti, 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 presenta in *The wall as witness-surface*: “assertion of a personal voice against the rules of the public place” (2008, p. 26).

È quindi innanzitutto in questo senso che le pratiche di scrittura murale assumono un ruolo determinante nelle dinamiche di espressione del dissenso: 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 (*ibid.*).

Ciò interviene in tutta una serie di opposizioni semantiche che sono di primaria importanza in relazione ai processi di semantizzazione dei muri: con la vivace policromia o i forti contrasti monocromatici che generalmente li caratterizzano, 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.

Se, da una parte, i *checkpoint* rappresentano in genere gli unici punti di frattura della continuità impenetrabile del muro, dall'altra, i sistemi di stretta vigilanza in corrispondenza dei posti di blocco fanno in modo che tale discontinuità non venga percepita. È quindi proprio con la scrittura murale che la *discontinuità* può irrompere 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, p. 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.

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*, 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*).

Ecco, dunque, in che senso è possibile parlare di graffiti come forme di *protest art*: 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 relations. 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, p. 8).

E al di là 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, p. 44).

4. Banksy e i graffi sul muro di separazione tra Israele e Territori Palestinesi²⁹

Security o separation fence, barrier, wall, antiterrorist fence o apartheid/transfer wall: sono solo alcune delle definizioni che sono state date al muro che separa Israele dai Territori Palestinesi, la cui costruzione è iniziata nel 2002³⁰.

Si tratta di un caso che offre diversi spunti di riflessione in relazione al tema della *protest art*: dalla sua edificazione, il muro è diventato supporto per graffiti, slogan politici e dipinti di ogni tipo, prodotti da attivisti (nel lato palestinese) ma anche da artisti internazionali, come evidenziato dalla presenza delle molteplici scritte in differenti lingue.

Alle immagini ricorrenti della bandiera palestinese, della *kefiah* o delle chiavi – che per molti profughi palestinesi rappresentano la speranza del ritorno – si aggiungono operazioni artistiche realizzate da alcuni dei più importanti *street artist*. Gli stili e le forme comunicative si ibridano generando una galleria fatta di sovrapposizioni in cui opere vecchie e nuove destano sempre grande interesse.

Ciò alimenta un meccanismo di profonda riconfigurazione del testo spaziale: se, da una parte, la barriera interviene nella ridefinizione

29. Di Marco Mondino.

30. Il muro assume forme diverse a seconda del territorio che attraversa ed è costituito da diversi elementi di ostacolo e sorveglianza. Nelle aree rurali la barriera, larga fino a 80 metri, è costituita da una serie di elementi disposti in successione: filo spinato, trincea, strada di servizio utilizzata per il pattugliamento del muro, barriera elettronica ad alto voltaggio dotata di sensori e una striscia di sabbia per il rilevamento delle impronte lasciate da eventuali infiltrati. Nelle aree densamente popolate come Gerusalemme, Betlemme, Qalqilia e Tulkarem e lungo la *Trans Israel Highway*, dove il sistema sopra descritto non è realizzabile, la barriera elettronica ad alto voltaggio è sostituita da una serie di blocchi in cemento armato alti dai 6 ai 9 metri a cui si aggiungono, nella parte superiore, filo spinato e telecamere. I blocchi, dotati di un basamento interrato, possono essere inseriti l'uno accanto all'altro per assecondare le caratteristiche topografiche dell'ambiente e snodarsi lungo il percorso stabilito. Stando agli ultimi dati forniti dal rapporto Ocha (cfr Ocha 2011), oggi il 61,8% della barriera, che dovrà misurare in totale 708 km, è stata completata; un ulteriore 8,2% è in costruzione, mentre il restante 30% è pianificato.

dei confini territoriali, riscrivendo il tessuto urbano e generando un sistema di chiusure ed *enclave*, dall'altra, tale dispositivo è soggetto a continui processi di scrittura e riscrittura. Molte delle opere in esso presenti, inoltre, vengono spesso rilette, reinterprete o cancellate da coloro che, più che esserne dei semplici fruitori, si configurano come veri e propri autori di *performance*.

4.1. Banksy: street art e protesta

Il muro di separazione è diventato la meta di molti artisti internazionali, tra cui l'inglese Banksy, le cui opere sono sicuramente tra le più discusse e conosciute.

Nell'introduzione alla raccolta³¹ di fotografie delle opere realizzate sul muro di separazione, lo *street artist* definisce la Palestina “la più grande prigione a cielo aperto e la destinazione ultima per le vacanze degli artisti che si occupano di graffitismo” (Banksy 2006, p. 136).

I suoi interventi³² sulla barriera sono cospicui e si concentrano principalmente nelle zone di Ramallah (*checkpoint* di Qalandiya) e Betlemme. Si tratta di opere che hanno attirato una fortissima attenzione, al punto da dare vita a veri e propri *tour* lungo la barriera di separazione con lo scopo di mostrare i lavori dell'artista.

Per comprendere la natura di tali lavori, tuttavia, occorre ricordare, seppur brevemente, le tappe principali della sua attività, nonché le caratteristiche fondamentali delle sue opere principali e dello stile che le caratterizza: tra i maggiori esponenti della *street art*, Banksy esordisce nel 1988 all'interno della *crew*³³ “Bristol's DryBreadZ” (DBZ) e diviene ben presto famoso per la sua capacità di “invadere” i musei più famosi del mondo inserendo le sue opere tra quelle già presenti,

31. L'analisi qui presentata si basa su un corpus di fotografie presenti nel catalogo *Wall and Piece* curato dallo stesso Banksy (2006).

32. I primi interventi di Banksy risalgono al 2005. Nel 2007 l'artista è tornato nei Territori Palestinesi per un nuovo progetto che ha coinvolto 14 artisti americani ed europei (cfr Parry 2010).

33. La parola *crew* (in inglese “equipaggio”) venne usata la prima volta alla fine degli anni '70, cioè nello stesso periodo della nascita dell'hip-hop. Il termine sta ad indicare un gruppo di persone dedite a un'unica passione (per esempio la danza o la musica). I membri di una *crew* sono legati da un forte sentimento fraterno. Nel *writing* spesso gli artisti di una stessa *crew* dipingono insieme, per ottenere un risultato di maggiore effetto sia per dimensioni che per la cura del particolare.

oltre che per i numerosi graffiti realizzati a Londra mediante la tecnica dello *stencil*.

Banksy ammette di essere passato agli *stencil*, dopo anni di *writing*, per ridurre il profilo di rischio e il tempo di realizzazione delle sue opere in una Londra sempre più orwelliana e potersi così concentrare più sul messaggio che sullo stile (Minnino 2008, p. 164).

Uno dei soggetti maggiormente utilizzati dall'artista è il ratto anarchico e ribelle, che ricompare anche su un blocco di cemento all'interno dei territori palestinesi, con una fionda puntata verso una torretta di guardia israeliana. Altri soggetti tipici sono le scimmie, ma anche i poliziotti, i soldati, i bambini e gli anziani.

Il muro diventa per Banksy la tela ideale per porre stimoli e riflessioni chiamando in causa tutte le parti sociali che giocano un ruolo attivo nel contesto in cui esso è inserito: alcune opere rinviano al concetto di superamento della barriera, altre la infrangono, creando squarci che permettono di vedere illusoriamente cosa c'è dall'altro lato, altre ancora rappresentano in maniera ironica e dissacrante i paradossi e le situazioni che si determinano in questi territori.

Molto interessante, poi, è il rapporto tra artista e fruitore, dal momento che le opere non restano sempre intatte, ma scatenano spesso reazioni contrastanti. Si può dunque parlare di veri e propri casi di *enunciazione collettiva*: se, da un lato, l'artista "graffia" la barriera, dall'altro, gli stessi fruitori intervengono riscrivendo parti delle sue opere o addirittura cancellandole.

La prima immagine (fig. 10) è stata scattata a Bethlehem, anche se il medesimo *stencil* ritorna nel tratto di muro vicino al *checkpoint* di Qalandiya. Il *murales*, che raffigura una bambina con dei palloncini, è uno dei soggetti più apprezzati e conosciuti dell'autore³⁴.

34. Lo *stencil* raffigurante la bambina, in effetti, è divenuto una vera e propria immagine "logo", ampiamente diffusa e commercializzata (si pensi ai numerosissimi *gadget* su cui compare).



Figura 10. Bethlehem 2005, Banksy (2006, p. 139).



Figura 11. Bethlehem checkpoint 2005, Banksy (2006, p. 143).



Figura 12. Bethlehem 2009, Banksy.



Figura 13. Bethlehem 2005, Banksy (2006, p. 138).



Figura 14. Bethlehem 2007, Banksy (BBC News).

La prima immagine (fig. 10) è stata scattata a Bethlehem, anche se il medesimo *stencil* ritorna nel tratto di muro vicino al *checkpoint* di Qalandiya. Il *murales*, che raffigura una bambina con dei palloncini, è uno dei soggetti più apprezzati e conosciuti dell'autore³⁵.

Dal punto di vista topologico, è molto interessante l'opposizione che viene a crearsi tra la figura realizzata da Banksy, collocata in alto, in prossimità del cielo che si può scorgere oltre il muro, e la donna palestinese nella parte bassa della fotografia, la quale, al contrario, è caratterizzata dalla vicinanza con la strada che costeggia la barriera. Sezionando l'immagine secondo l'asse verticale, invece, risulta con forza il contrasto tra la densità figurativa della parte destra e la totale assenza di figure di quella sinistra, il cui effetto sembra essere quello di porre l'attenzione sul dispositivo stesso del muro e sulla continuità che lo caratterizza³⁶.

Di notevole interesse, inoltre, è la direzione degli sguardi delle due figure: se lo sguardo della bambina è rivolto verso il cielo e la fine del muro, quello della donna è orientato lungo la barriera, enfatizzando

35. Lo stencil raffigurante la bambina, in effetti, è divenuto una vera e propria immagine “logo”, ampiamente diffusa e commercializzata (si pensi ai numerosissimi *gadjet* su cui compare).

36. Continuità che sembra essere rotta proprio dall'opera dell'artista.

il senso di continuità citato poco sopra (la parte sinistra della foto potrebbe estendersi ulteriormente, ma la visione che ne ricaveremmo sarebbe sempre la stessa: un blocco di muro continuo). Sul piano verticale, dunque, il limite sembra poter essere superato, cosa che invece non avviene su quello orizzontale.

Prendendo in considerazione i programmi narrativi delle due figure rappresentate, risulta evidente la loro caratterizzazione in senso performativo, in quanto entrambe stanno compiendo un'azione: grazie ai palloncini che porta nelle mani, la bambina può volare oltre il muro, mentre la donna è colta nell'atto del camminare. Esaminando la posizione e le azioni dei due soggetti dell'immagine, mediante una codificazione semi-simbolica tra categorie del contenuto e categorie plastiche, è inoltre possibile analizzare le relazioni semantiche che esse intrattengono: la bambina posta in alto è una figura dell'euforia e rappresenta la possibilità di superamento della barriera; la donna, al contrario, rimanda alla dimensione disforica del reale, per cui all'opposizione "alto" vs "basso" viene a corrispondere quella "euforia" vs "disforia". Il superamento della barriera, tratteggiato da Banksy mediante le figure della bambina e dei palloncini, è quindi contrapposto alla realtà, in cui il muro non può essere superato ma solo costeggiato – come rimarca lo sguardo della donna.

La seconda fotografia presa in analisi (fig. 11) mostra un classico scenario alpino all'interno di una finestra di quello che potrebbe essere descritto come un salotto tipicamente *middle class*: due poltrone, un tavolino con un vaso di fiori e una finestra con le tendine tirate ai lati. Banksy utilizza qui la tecnica del *trompe-l'œil* facendo leva su un repertorio *kitsch*³⁷, inserendo nell'opera elementi che non sono altro che copie o reiterazioni di paesaggi abusati, e sferrando in questo modo una critica al tipico gusto piccolo-borghese. Di notevole interesse, inoltre, è la cornice che circonda il paesaggio alpino:

37. In *Apocalittici e Integrati*, Umberto Eco (1964) dedica uno studio alla stilistica del *kitsch*, citando Walther Killy, il quale descrive il *kitsch* come "tipico atteggiamento di origine piccolo borghese, mezzo di facile affermazione culturale per un pubblico che si illude di fruire una rappresentazione originale del mondo, mentre in realtà gode solo di una imitazione secondaria della forza primaria delle immagini" (in Eco 1964, p. 69). Jean Baudrillard lo definisce invece come "pseudo-oggetto, vale a dire come simulazione, copia, oggetto artificiale, stereotipo, come povertà di significato reale e sovrabbondanza di segni, di riferimenti allegorici, di connotazioni disperate, come esaltazione del dettaglio e saturazione per mezzo dei dettagli" (1976, p.151).

la cornice ha da sempre svolto un ruolo determinante nei meccanismi di produzione e ricezione delle immagini grazie alla sua capacità di separare il mondo fenomenico dalla rappresentazione pittorica e non. La posizione liminare e la funzione di cesura tra queste diverse forme di realtà ne hanno fatto un oggetto ambiguo, luogo di un’articolazione mai semplice, mai data una volta per tutte, tra lo spazio dell’opera e lo spazio dello spettatore. Al tempo stesso elemento di chiusura e condizione dell’aprirsi, confine o luogo di accesso allo spazio finzionale, la cornice sottolinea o occulta la cesura che separa l’immagine dallo spazio circostante, accentra o disperde lo sguardo, rinforza o al contrario pregiudica il dispositivo mimetico messo in atto dalla costruzione prospettica. E si rivela sempre componente essenziale nella creazione della relazione dell’immagine col fruitore (Scalabrini 2008, p. 1).

La delimitazione del *trompe-l’œil* all’interno di una finestra–cornice svolge dunque una funzione determinante nell’instaurazione dello spazio della rappresentazione pittorica e nella modalizzazione dello sguardo che si rivolge a essa. A guardare il *murales* nella fotografia è un ragazzo, il quale assume le marche dello spettatore–enunciatario inscritto nel testo, orientando lo sguardo dell’osservatore verso l’artificio e lasciando di fatto in secondo piano gli altri elementi.

Secondo la definizione di Leon Battista Alberti (1451), egli svolgerebbe dunque il ruolo di *commentator*: una figura appartenente al tempo stesso alla scena rappresentata e alla struttura della rappresentazione.

Un personaggio che assiste a quanto il quadro dà a vedere e ne segue le regole aristoteliche di un’unità spaziale, temporale e d’azione, ma funge anche da ponte con lo spettatore esterno all’opera. Il *commentator* guarda infatti la scena per conto di quest’ultimo e gli dice anche cosa e come guardare (Calabrese 2006, p. 33).

Scegliendo un soggetto aderente al gusto piccolo–borghese, Banksy sferra una critica nei confronti delle soluzioni ideologiche poste dai possibili osservatori esterni al conflitto, ovvero da coloro che di fatto non vivono in quel contesto. Quello dipinto dallo *street artist* è uno scenario “finto” che in apparenza sembra deviare l’attenzione dal muro, e che in realtà, più che veicolare una soluzione possibile, sottolinea una valorizzazione ironica e caricaturale. A questo proposito, è molto interessante la didascalia della fotografia presente nel catalogo, la quale fa riferimento al dialogo avvenuto tra l’artista e un uomo palestinese:

Old Man: You paint the wall, you make it look beautiful.

Me: Thanks.

Old Man: We don't want it to be beautiful, we hate this wall, go home
(Banksy 2006, p. 142).

Il passante dice che il muro è odiato dalla popolazione, la quale non vuole che esso venga in alcun modo reso bello. In effetti, l'opera ha subito un sostanziale cambiamento ad opera di soggetti ignoti (fig. 12): nel tentativo di eliminare il *trompe-l'œil*, il paesaggio alpino è stato sostituito con l'immagine di un muro, come a volerlo "riedificare".

Dalla finestra immaginaria non c'è più evasione, né accesso a uno spazio da cartolina, bensì un muro con dei mattoncini colorati. Un muro che è sempre e comunque un elemento disturbante, un ostacolo che separa e rende la vista assolutamente sgradevole, provocando un forte sentimento di depressione e rabbia.

Ecco quindi che la riscrittura dell'opera di Banksy interviene a ricordare questi aspetti: l'enunciatore-imbrattatore edifica una nuova barriera, così che dalla finestra del salotto l'enunciatario sia obbligato a vedere la "realtà", ovvero quella barriera che ha cambiato profondamente il territorio, smembrandolo in *enclave* e limitando gli spostamenti. L'imbrattatore nega la negazione, riaffermando in questo modo l'esistenza del muro.

D'altra parte, è lo stesso Banksy che, attraverso il ricorso a un immaginario volutamente *kitsch*, si oppone a questa stessa soluzione e ne prende le distanze. L'intervento di cancellazione va dunque letto come una sanzione positiva dal momento che gli attori non rimuovono l'intero soggetto dell'opera ma unicamente la "soluzione", ovvero il *trompe-l'œil* che inganna la vista.

La terza fotografia presente nel catalogo (fig. 13) può essere analizzata prendendo ancora una volta in esame le categorie topologiche e, in particolare, l'opposizione "alto" vs "basso". L'immagine è divisa in due parti da una rete: in basso, dietro la rete, sono raffigurati due bambini – i quali, uno in piedi e rivolto verso lo spettatore, l'altro seduto con secchi e palette, sembrano quindi essere "in gabbia" –, in alto, al di sopra della recinzione, compare una spiaggia tropicale, resa visibile anche in questo caso dall'espedito del *trompe-l'oeil*. Ciò che viene raffigurato è quindi un *altrove*, un luogo lontano non specificato, ma in ogni caso nettamente distinto da ciò che si cela realmente al di

là del muro. Suggestendo un invito all’evasione, quindi, Banksy ripropone un’immagine basata sull’estetica *kitsch* e soluzioni iperrealiste che danno luogo a immagini da “cartolina illustrata” il cui nesso con la realtà è solo apparente. La finzione data dal *trompe-l’œil* rimanda a un’immagine costruita perfettamente eppure falsa, non realistica.

Il *trompe-l’œil*, letteralmente inganno dell’occhio “non è imitazione o riflesso del reale, ma rinvio a se stesso, alla propria “ipersimulazione” sperimentale, che intrappola l’occhio in un’apparenza generatrice di stupore” (Corrain 2004, p. 162).

Chiunque osservi l’opera si rende immediatamente conto dell’artificio artistico. D’altra parte, come ricorda Omar Calabrese (2006), la simulazione riguarda il contratto fiduciario esistente tra chi comunica e chi riceve il messaggio: il fondamento di tale processo non è dunque il credere, bensì l’instaurazione di “un effetto di realtà e di presenza che è costitutivo dell’idea di meraviglia. L’effetto di realtà è diverso dal credere che ci sia realtà. L’effetto di realtà consiste nel vedere un’apparenza come se fosse un’essenza” (*ibid.*, p. 11).

Di notevole interesse è anche l’ibridazione tra forme stilistiche, che riporta l’attenzione sull’opposizione tra la parte alta – figurativamente molto densa e policromatica – e quella bassa – caratterizzata da una netta riduzione della policromia³⁸ e da una minore densità figurativa.

Lo studio delle dinamiche enunciazionali, infine, permette di riconoscere nell’opera una doppia enunciazione: i bambini sono enunciatori di secondo livello in quanto rappresentati dall’artista come “pittori” che immaginano una possibile soluzione che permetta loro di “rompere” il muro. Secchielli e palette si configurano quindi come le armi a disposizione di coloro che, rifiutando di aderire alla realtà circostante, si fanno portavoce di un’azione “distruttiva” volta a infrangere il muro e proiettare chi lo osserva in una dimensione altra. All’*isotopia* dei bambini – divenuti uno degli elementi distintivi delle opere di Banksy –, si accosta quindi la presenza di particolari *Aiutanti* (cfr. Greimas 1976 e 1983) che dotano i soggetti raffigurati di un particolare *poter-fare* e *saper-fare* (*ibidem*).

38. L’unico elemento che rompe la monocromia delle figure rappresentate è il giallo di uno dei due secchielli.

Una delle opere di Banksy che ha suscitato maggiori critiche, infine, è quella che raffigura un somaro costretto a mostrare i documenti a un soldato israeliano (fig. 14). L'asino, animale paziente per eccellenza, è solo un paradosso, un pretesto, una scusa per smascherare e proporre una feroce critica nei confronti del sistema di sorveglianza vigente nella zona in questione. Il soldato presente nel *murales* è dunque chiamato a incarnare la politica di sorveglianza israeliana, qui assunta come esempio della degenerazione di un sistema di controllo che non risparmia nessuno. D'altra parte, l'opera è stata fortemente contrastata anche dalla popolazione palestinese, che non ha gradito l'inserimento della figura del somaro e il conseguente accostamento metaforico che, secondo alcuni, sembrava derivarne.

La breve analisi dei casi citati ha messo in evidenza come le azioni artistiche di Banksy intendano da un lato denunciare il dispositivo su cui intervengono, dall'altro mettere in scena un "discorso" che ragioni sulle posizioni e le strategie messe in campo dalle differenti parti coinvolte nel conflitto.

Ecco quindi comparire bambini che infrangono o superano il muro con azioni utopiche, immaginari *kitsch* che rimandano alle soluzioni ideologiche proposte da osservatori esterni al conflitto, soldati che riaffermano la politica israeliana del controllo e della separazione. Mediante le proprie opere, l'artista diviene catalizzatore delle soluzioni ideologiche veicolate dai soggetti rappresentati, che ne divengono i portavoce – siano essi palestinesi, israeliani o internazionali. Tali soluzioni sono oggetto di critica da parte dello stesso Banksy, secondo il quale la soluzione del conflitto non risiede in azioni violente né in compromessi portati avanti da interlocutori esterni e quindi non pienamente consapevoli della situazione, e nemmeno in una politica basata su una rigida separazione e una ferrea sorveglianza.

Oltre a divenire espressione del dissenso, le opere dello *street artist* sono particolarmente interessanti – come è emerso più volte nel corso dell'analisi – proprio per la loro capacità di suscitare sentimenti contraddittori nei corpi sociali che abitano quei territori. Apprezzando, contestando, imbrattando o riformulando le opere che sorgono sulla barriera, tali attori interagiscono con essa risemantizzandola continuamente e innescando dei veri e propri processi di enunciazione collettiva. Il muro diventa così un testo *stratificato* su cui si depositano le tracce del *poter-* e *saper-fare* degli attori che con esso entrano in

contatto. Attori che si configurano come soggetti attivi capaci non solo di intraprendere operazioni di lettura, ma anche di scrittura e ri-scrittura della dimensione spaziale.

La barriera si configura pertanto come uno spazio per la narrazione, un dispositivo in cui le opere si imprimono temporaneamente per poi disperdersi e riformularsi.

Uscendo dalla dimensione biplanare delle pareti del muro, quindi, è proprio nell’interazione con l’ambiente circostante che la *street art* emerge in quanto forma di *protest art*, dando voce non solo a contestatori e artisti di fama internazionale ma anche a coloro che abitano quell’ambiente.

Conclusioni³⁹

Dopo aver ripercorso l’evoluzione storica della *street art* e averne descritto gli aspetti maggiormente rilevanti in relazione al tema della protesta⁴⁰, si è deciso di circoscrivere l’ambito di indagine alle barriere di separazione in ambito geopolitico, proponendo l’analisi di alcune tra le più significative opere relative a due casi specifici: la *East Side Gallery*, residuo dell’ormai abbattuto Muro di Berlino; e la barriera tuttora esistente tra Israele e Territori Palestinesi.

Tra i casi in analisi intercorrono evidenti differenze, che hanno a che vedere, in prima istanza, con la dimensione temporale e con opposizioni quali “lecito” vs “illecito” e “autografia” vs “anonimato” dell’artista: se nel primo caso si tratta di una protesta *a posteriori*, in cui un determinato sistema ideologico è posto in questione dopo la sua stessa caduta e in uno spazio appositamente preposto per gli interventi degli artisti⁴¹, in cui le opere sono previste e avvallate dal sistema nel quale si iscrivono, nel secondo si assiste piuttosto a forme di protesta *in atto*, che si spingono oltre i confini della legalità, inducendo gli “artisti” all’anonimato⁴². Una differenza che mette in evidenza

39. A cura di Simona Stano.

40. Così come esso è preso in considerazione nell’ambito del presente articolo (cfr *supra*).

41. Uno spazio che arriva a essere considerato una sorta di *museo*, come è stato messo in evidenza in precedenza (cfr. nota 24).

42. Banksy, infatti costretto a lavorare alle proprie opere di notte, a volto coperto e di nascosto dalle autorità. Allo stesso modo, gli attori sociali che intervengono sulle sue opere, ri-scrivendole, sono forzati all’illegalità e all’anonimato.

l'importanza delle relazioni tra il *writer* e le sue opere, da un lato, e il circuito artistico istituzionale, dall'altro, richiamando quella stessa dinamica "trasgressione" vs "normalizzazione" che ha contraddistinto numerose epoche storico-artistiche – e che, seppur brevemente, è stata analizzata nella parte introduttiva⁴³.

Molto interessante, inoltre, è il ruolo dell'artista nella rete sociale che lo sanziona come tale: nel caso della *East Side Gallery*, il *writer* – che, non a caso, coincide spesso con un artista di fama internazionale e quindi universalmente iscritto nell'universo artistico istituzionale – è chiamato a rappresentare i valori della comunità, ovvero a esprimere il dissenso di quella stessa comunità nei confronti dell'apparato ideologico che il muro rappresentava – e, in qualche modo, continua a rappresentare, seppur in modo diverso –; nel secondo caso, invece, le opere di Banksy, artista dal volto invisibile costretto a lavorare nell'illegalità, vengono contestate e talvolta persino *ri-scritte* o rimosse dagli attori sociali che abitano gli spazi in cui esse compaiono. Se nel primo caso, quindi, pur essendo molto marcata l'identità dell'artista, vi è una forte corrispondenza tra identità di gruppo e identità del singolo, nel secondo esse entrano talvolta in contraddizione.

Nei casi analizzati, infine, sembrano essere presenti una retorica del decorativismo, una della provocazione e una terza della denuncia politica: tanto la *East Side Gallery* di Berlino come alcuni *graffiti* di Banksy⁴⁴ rischiano talvolta di trasformarsi in uno spazio di mero folklore, in una sorta di velo abbellente sotto il quale la componente legata alla protesta tende a scomparire o viene per lo meno relegata in secondo piano rispetto ad altri fattori, di ordine puramente estetico o turistico. È in questi casi che la *street art* rischia di rimanere fine a se stessa e perdere la capacità di incidere sulla vita della comunità, cambiando gli scenari collettivi e divenendo un attante con diritto di parola in piena regola.

D'altra parte, al di là di casi estremi e differenze di ordine temporale o identitario, ciò che la trattazione introduttiva ha argomentato e le analisi qui proposte hanno dimostrato è che proprio il carattere pubblico e accessibile della *street art* sottrae l'opera al gesto individuale

43. Cfr *infra*.

44. A tal proposito, si ricordano le critiche mosse all'artista da un abitante dei Territori Palestinesi (cfr *supra*).

dell’artista e la immette in circuiti enunciazionali collettivi: che si tratti di *graffi* di protesta di ordine ideologico, di urli di denuncia politica *mono-* o *poli-*cromatici, piuttosto che di forme di espressione del dissenso circoscritte a un ambito locale e incistate in elementi del panorama urbano o, ancora, di più o meno visibili riscritture delle cesure architettoniche, una delle caratteristiche peculiari della *street art* rimanda al suo essere continuamente cancellata e riscritta *da altri*, innestando articolati processi di *ri-*semantizzazione tanto a livello strutturale e funzionale quanto sul piano dell’espressione, oltre che, in prima istanza, rispetto alla dimensione enunciazionale.

Ed è proprio in questo carattere che, al di là delle specificità dei casi, sembra risiedere il principale punto di contatto tra arte urbana e protesta, per cui la prima si configura come uno dei *linguaggi* mediante cui si articola la seconda. Un linguaggio dotato di particolari segni e forme, in cui assume una rilevanza decisiva ciò che Roland Barthes denomina *brusio*:

il brusio è il rumore di ciò che funziona bene. Ne deriva il seguente paradosso: il brusio denota un rumore limite, impossibile, il rumore di ciò che, funzionando alla perfezione, non fa rumore; il brusio è l’evaporazione stessa del rumore: il tenue, il confuso, il tremulo sono percepiti come i segni di un annullamento sonoro (Barthes 1988, pp. 79-80).

È proprio abbattendo il *rumore* uniforme di barriere artificiali e ideologie politiche e architettoniche che il *brusio* della *street art* rende possibile l’*impossibile*, facendo *evaporare* quello stesso rumore in un *annullamento sonoro* che, nondimeno, risulta in grado di manifestare e amplificare – in altre parole, facendo ricorso a una sinestesia che rimanda all’etimologia e al significato del verbo *protestare*⁴⁵, di rendere *visibile* – la voce di quanti rifiutano di vestire i panni di silenziosi enunciatari di un discorso già concluso e immodificabile.

Riferimenti bibliografici

ADORNO T.W. (1953) “Zeitlose Mode: Zum Jazz” in Id. *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt, 144-61 (trad. it. *Moda senza tempo*).

45. Cfr *infra*.

- Sul jazz, in *Prismi*, Einaudi, Torino 1972, pp. 115-28).
- BANKSY (2006) *Wall and Piece*, Century, Wemding (Germany).
- BARTHES. R. (1984) *Le bruissement de la langue*, Editions du Seuil, Paris (trad. it. *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988).
- BASSO FOSSALI P., M. DONDERO (2006) *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Guaraldi, Rimini.
- BAUDRILLARD J. (1970) *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Denoël, Paris (trad. it. *La società dei consumi*, Il mulino, Bologna 1976).
- BAUMAN Z. (2005) *Liquid life*, Polity Press, Cambridge (trad. it. *Vita liquida*, Laterza, Bari 2008).
- BELLAVITA A. (2008) *(In)contro lo spazio. L'installazione di arte contemporanea nel tessuto urbano*, "Riscrivere lo spazio – E/C", Serie Speciale, 2: 49-57.
- BENJAMIN W. (2000) *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino.
- BURCHELL G., C. GORDON, P. MILLER (1991) *The Foucault Effect. Studies in Governmentality*, Harvester Wheatsheaf, London.
- CALABRESE O. (2006) *Come si legge un'opera d'arte*, Mondadori, Varese.
- (2011) "La fotografia illegale. Osservazioni su alcune pratiche sociali contemporanee", in *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale. Atti del XXXVIII Congresso AISS*, 35-53.
- CHAFFEE L.G. (1993) *Political Protest and Street Art: a popular tools for democratization in Hispanic countries*, Greenwood Press, Westport (USA).
- CHMIELEWSKA E. (2008) *The wall as fitness-surface*, "Lo squaderno 08 – Usi dei muri / Uses of walls", 8: 24-29, <http://www.losquaderno.net/>, consultato il 12 gennaio 2011.
- CORRAIN L., M. VALENTI (a cura di) (1991) *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Progetto Leonardo, Bologna.
- (a cura di) (2004) *Semiotiche della pittura*, Meltemi, Roma.
- CURWEN, M.S., L. MACGILLIVRAY (2007) *Tagging as a social literacy practice*, "Journal of Adolescent & Adult Literacy", 50(5): 354-69, <http://www.umdive.memphis.edu/>, Newark.
- DE CERTEAU M. (2002), *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Los Angeles.
- DE CRUZ G. (2012) *Everything you always wanted to know about street art*, "The Saatchi Gallery Magazine Art&Music", 17, Wyndeham Plymouth

(UK).

- DE GREGORI S. (2010) *Banksy il terrorista dell'arte*, Castelvechi, Roma.
- DE SERIS M., M. TOLA (non specificata) *Obey Giant: l'arte con la colla*, <http://xl.repubblica.it/dettaglio/41701>, consultato il 30 maggio 2012.
- DEVOTO G., G.C. OLI (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: 15–21, <http://www.losquaderno.net/>, consultato il 9 gennaio 2011.
- , A. MUBI BRIGHENTI (a cura di) (2008) *Lo squaderno 08 – Usi dei muri / Uses of walls*, <http://www.losquaderno.net/>, consultato il 5 gennaio 2012.
- DUSI N., L. SPAZIANTE (a cura di) (2006) *Remix: pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma.
- ECO U. (1964) *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano.
- FANO R. (2010) *Street art, l'arte monumentale di Ozmo*, blog.panorama.it, consultato il 23 marzo 2012.
- (2011) *Street art, gli stencil di Zibe tra icone Pop e denuncia sociale*, blog.panorama.it, consultato il 28 aprile 2012.
- (2011) *Orticanoodles, l'intervista: puntiamo alla PopArt per raccontare i miti della società dei consumi*, blog.panorama.it, consultato il 23 marzo 2012.
- FLOCH J-M. (1986) *Les Formes de l'empreinte*, Fanlac, Périgueux (trad. it. *Forme dell'impronta*, Meltemi, Roma 2003).
- FABRI P., G. MARRONE (a cura di) (2001) *Semiotica in nuce II: teoria del discorso*, Meltemi, Roma.
- FOUCAULT M. (1975) *Surveiller et Punir*, Gallimard, Paris (trad. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 2005).
- (1978) “Governmentality” in Burchell G., Gordon C. e P. Miller (1991) *The Foucault Effect. Studies in Governmentality*, Harvester Wheatsheaf, London.
- (1984) “Pourquoi étudier le pouvoir : la question du sujet”, in H. Dreyfus e P. Rabinow (1986) *Michel Foucault. Un parcours philosophique*, Gallimard, Paris, pp. 297-307 (trad. it. “Perché studiare il potere. La questione del soggetto”, in H. Dreyfus e P. Rabinow *La ricerca di Michel Fou-*

- cault. Analitica della verità e storia del presente*, Ponte alle Grazie, Firenze 1989, pp. 235-54).
- (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).
- GARCIA B.P. (2006) *Conceptual Street Art as a Means in Democratic Participation* [tesi di laurea], Faculty of the School of Fine Arts University of Southern California, Miami.
- GASTMAN R., C. NEELON (2010) *The History of American Graffiti*, Harper Collins, New York.
- GOETHE INSTITUT (2009) “Il muro di Berlino: numeri e fatti”, <http://www.goethe.de/mmo/priv/4852473-STANDARD.pdf>, consultato il 16 maggio 2012.
- GREIMAS A.J. (1976) *Pour une théorie des modalités*, “Langages”, 43; ripreso in Greimas 1983, pp. 65-88.
- (1983) *Du sens II – Essais sémiotiques*, Editions de Seuil, Paris (trad. it. *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Bompiani, Milano 1984).
- (1984) *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, “Actes sémiotiques – Documents”, 60 (trad. it. “Semiotica figurativa e semiotica plastica” in P. Fabbri e G. Marrone (a cura di) *Semiotica in nuce II: teoria del discorso*, Meltemi, Roma 2001).
- HUGHES M.L. (2009) *Street Art and Graffiti Art: Developing an Understanding* [tesi di laurea], Faculty of Art and Design, Atlanta.
- IRVINE M. (2012) *The handbook of visual culture*, Sandywell and Heywood, London-New York, 235-78.
- KLEIN N. (2000) *No Logo*, Baldini e Castoldi, Milano.
- LAZZARI M., S. DONA (2005) *Exploring Art: A Global, Thematic Approach*, Wadsworth, Boston (USA).
- LOFLAND J. (2007) *Protest: Studies of collective behaviour and social movement*, Transaction Publishers, New Brunswick.
- MARRONE G. (2001) *Corpi sociali*, Einaudi, Torino.
- (2011) *Introduzione alla semiotica del testo*, Laterza, Bari.
- , I. PEZZINI (a cura di) (2008) *Linguaggi della città. Senso e metropoli II: modelli e proposte di analisi*, Meltemi, Roma.

- MCCORMICK C. (1998) *Power to the Posse*, “Art&Culture”, <http://www.obeygiant.com/>, consultato il 26 aprile 2012.
- (2010) *Trespass: A History of uncommissioned Urban Art*, Taschen, Colonia.
- MEIGS D. (2011) *Who is afraid of Ai Weiwei? Certainly not Hong Kong artist*, www.cngo.com, consultato il 15 marzo 2012.
- MINNINO A. (2008) *Graffiti Writing*, Electa, Roma.
- (2008) *La strada come galleria*, “Arte contemporanea”, vol. 7, Electa, La biblioteca Repubblica–L’Espresso, Roma, 163-73.
- MORGAN J. D. (2001) *ARTUNG! Montreal Ad Takeover Reclaims Public Space for Art*, <http://groundswellcollective.com/>, consultato il 4 maggio 2011.
- MUBI BRIGHENTI A. (2008) *The wall and the city*, “Lo squaderno 08 – Usi dei muri / Uses of walls”, 8: 7–9, www.losquaderno.net, consultato il 5 gennaio 2011.
- MÜLLER A. (2004) *A wall on the Green Line*, Alternative Information Center, Jerusalem.
- NOIR T. (non specificata) *About the Berlin Wall and the East Side Gallery*, <http://www.galerie-noir.de/ArchivesEnglish/FAQ-Noir.html>, consultato il 13 gennaio 2010.
- OSTERWOLD T. (2001) *Pop Art*, Taschen, Colonia.
- PARRY W. (2010) *Against the wall*, Pluto Press, London (trad. it. *Contro il muro. L’arte della resistenza in Palestina*, Isbn, Milano 2010).
- PIANIGIANI O. (2011) *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, versione online: <http://www.etimo.it>, consultato il 3 ottobre 2012.
- POLI F. (2011) *Il sistema dell’arte contemporanea. Produzione artistica, mercato e musei*, Laterza, Milano.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001) *Diccionario de la Lengua Española*, Espasa, Madrid, versione online disponibile all’indirizzo: www.rae.es/rae.html, consultato il 12 aprile 2012.
- ROMANELLO T. (2007) *Shepard Fairey aka OBEY*, “Drome Magazine 03”, 09, www.undo.net, consultato il 24 aprile 2012.
- SCALABRONI L. (2008) *Forme e ruoli della cornice nella rappresentazione pittorica*, “E/C”, www.ec-aiss.it, consultato il 15 aprile 2012.
- SERRA C. (2007) *Murales e Graffiti: il linguaggio del disagio e della diversità*, Giuffrè, Milano.

STANO S. (in corso di pubblicazione) "Graffiti e pratiche di ri-scrittura murale. La *East Side Gallery* di Berlino" in Mastroianni R. (a cura di), *Scrivere la città. Dal segno metropolitano al muralismo artistico*, Aracne, Torino.

TEMPI A. (2007) *Dal mercato all'oblio* in Id. (2007) *La società dell'arte*, www.artonweb.it/testi/alessandro_tempi.pdf, consultato il 20 settembre 2012.

TOMMASINI M. (2012) *Beautiful Winners: la street art tra underground, arte e mercato*, Ombre Corte, Verona.

TREW B. (2012) *Street Artist Paint "through" SCAF wall, in protest*, english.aham.org.eg, consultato il 21 aprile 2012.

VETTESE A. (2012) *L'Arte contemporanea: tra mercato e nuovi linguaggi*, Il Mulino, Bologna.

Sitografia

brrart.blogspot.it

groundswellcollective.com

suzeinthecity.wordpress.com

xl.repubblica.it

www.adbusters.com

www.banksy.co.uk

www.bbc.com/news

www.berlin.de/mauer/index.it.html

www.eastsidegallery.com

www.eastsidegallery-berlin.de/gesamt.htm

www.galerie-noir.de

www.obeygiant.com

www.ochaopt.org

www.publicadcampaign.com

www.undo.net

www.unurth.com

Filmografia

BANKSY (2010) *Exit Trough the Gift Shop*, USA–Gran Bretagna, 88’.

ROBBINS J., R. WISE (1961) *West Side Story*, USA, 151’.