

Retorica dello spazio: il caso della street art

Marco Mondino

Retorica del visivo

Una teoria dell'immagine che voglia porsi il problema del funzionamento e dell'efficacia dei testi visivi, nonché della relazione che questi ultimi instaurano con il fruitore, non può prescindere da uno studio delle strategie retoriche. Il dominio visivo, come quello linguistico, si avvale costantemente dei tropi. Questi non vanno considerati come semplici aggiunzioni o come segni isolati ma vanno ricondotti all'interno di una strategia enunciativa.

I tropi non sono un ornamento esteriore, qualcosa che viene applicato all'idea dal di fuori, ma costruiscono l'essenza del pensiero creativo, e la loro sfera è persino più ampia dell'arte (Lotman 2001: 148)

Lo studio della dimensione retorica applicata alle immagini è stata approfondita dal Gruppo μ (1992) che ha avuto il merito di estendere il discorso della figuratività retorica a sostanze espressive diverse. Il gruppo di Liegi ha reintegrato la retorica all'interno della teoria testuale e del discorso e, al contempo, ha dato importanza alla dimensione plastica nell'analisi dell'immagine¹.

Les images – qu'il s'agisse notamment de peintures, de diagrammes, d'installations, de films, de photographies, de sculptures, de design... - ne sont jamais, en-soi, des ornements, mais bien des champs de manœuvre, des espaces de réseaux stratégiques

¹ Il Gruppo μ prende in esame nei testi visivi le forme, i colori e la testura e ricorda come i significati risiedano nelle relazioni e non nelle forme e nei colori in sé (2007: 88). Il dibattito andrebbe approfondito prendendo in esame il modello greimasiano (1984) che suddivide il livello plastico del testo visivo in categorie cromatiche, eidetiche e topologiche.

qui instaurent défis, conflits et complicités entre actants. (Migliore 2011: 24).

L'uso dei tropi nei testi visivi è finalizzato alla costruzione di un *discorso*² e in tal senso si costituisce come strategia per articolare la significazione. L'immagine viene così analizzata a prescindere dal suo statuto estetico al fine di considerarne gli aspetti comunicativi e le argomentazioni di cui si fa portavoce. L'uso del dispositivo retorico si rivela produttivo non solo nell'analisi delle immagini artistiche ma anche in tutto quel campo del visibile che va dalla pubblicità alla fotografia, dal graffito al ruolo che le immagini giocano nell'argomentazione scientifica dove l'uso di tecniche come l'inquadratura, la profondità di campo o, ancora, il filtraggio cromatico diventano strategiche e contribuiscono alla costruzione dell'effetto di realtà³.

L'articolazione della comunicazione visiva va presa in carico considerando anche gli effetti patemici, come ricorda Fabbri: «se pensiamo alla retorica come azione linguistica, a interessarci sono gli effetti di passione che provoca» (Fabbri 2008: 32).

Street art, supporti e oggetti urbani

La street art si rivela un campo di osservazione ideale per provare a studiare come l'uso dei tropi diventi essenziale per la costruzione di una strategia comunicativa e come la spazialità giochi un ruolo fondamentale. Le espressioni "street art" e "urban art" chiariscono che siamo in presenza di una relazione tra due forme discorsive, quella della strada, o in generale, della città e quella dell'arte. Gli interventi artistici creano vere e proprie fratture, delle discontinuità visive e il fruitore si trova spesso spiazzato nel vedere intere superfici di edifici ricoperte da murales figurativi e astratti o nello scorgere loghi e personaggi disegnati in luoghi difficilmente raggiungibili. La presenza di un progetto artistico all'interno di uno spazio urbano non è rilevante solo per la riscrittura della testualità spaziale in cui è inserito ma è anche un momento di negoziazione tra due forme di discorso narrativo ("il discorso dell'arte" e il "discorso della città") e tra due universi di competenze (cfr. Bellavita 2008: 49).

² La nozione di *discorso* indica il modo di enunciare determinati contenuti, le strategie comunicative messe in atto per veicolarli e le interazioni tra le istanze che li producono e quelli che li recepiscono (Cfr. Marrone 2011: 91-93)

³ Cfr. a questo proposito Bastide (2001)

In uno dei saggi che pionieristicamente ha aperto il dibattito sul rapporto tra “semiologia e urbanistica”, Barthes parla della città come di un discorso: «la città parla ai suoi abitanti, noi parliamo la nostra città, la città in cui ci troviamo, semplicemente abitandola, percorrendola, osservandola» (1991: 53). E riprendendo un'intuizione di Victor Hugo scrive:

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

Barthes, legato alle ipotesi semiologiche, pensava alla città secondo la dialettica saussuriana *langue e parole*, tuttavia intuiva che «le città si possono non solo descrivere, ma anche decostruire, svuotare, riempire, riscrivere, tradurre in un gioco complesso di forme semiotiche» (Marrone, Pezzini 2008: 9). De Certeau (1980), riprendendo alcune delle osservazioni di Barthes, si concentra invece sulle “retoriche podistiche” e sui modelli di appropriazione dello spazio da parte dei fruitori.⁴ La città appare allora come l'esito

di un conflitto interno fra una tendenza alla regolarità e alla progressiva, tautologica insignificanza (cfr. la città nome evocata da De Certeau) e una tendenza opposta alla disuniformità, al poliglottismo, alla dialogicità, all'“esplosione” di senso (corrispondente grosso modo alle pratiche d'attraversamento ricordate dal medesimo autore) (Marrone, Pezzini 2008 :10).

Tuttavia si rivela utile superare l'idea delle retoriche individuali analizzando gli usi produttivi dello spazio che stanno «a metà strada fra la *parole* individuale e il suo progressivo trasformarsi in consuetudine, in abitudine individuale e collettiva» (Marrone 2013: 42). Se lo spazio prevede utilizzatori modello, prescrive e vieta determinati comportamenti, l'uso effettivo e la relazione tra soggettività e spazialità si riscrive continuamente così che le pratiche individuali di appropriazione dello spazio spesso si socializzano diventando collettive. Spazio e soggetti si influenzano a vicenda e le relazioni si ricostruiscono in continuazione.

Come ricorda Lotman:

⁴ Sulle retoriche degli spostamenti cfr. Giannitrapani (2013: 84-86)

Lo spazio architettonico è semiotico. Ma lo spazio semiotico non può essere omogeneo: l'eterogeneità struttural-funzionale è l'essenza della sua natura. Di ciò deriva che lo spazio architettonico è sempre un insieme (1998: 48).

Un intervento di street art si caratterizza sempre come l'instaurarsi di una relazione tra un gesto artistico, che può assumere diverse valorizzazioni⁵, e un luogo. Così come un'opera può collocarsi in un quartiere, creando una discontinuità visiva, ci sono veri e propri "quartieri-opera"⁶ dove si assiste a un sovrapporsi ritmico di scritte e riscritte il cui effetto di senso è dato proprio dall'insieme. Il muro è stato sin da sempre il dispositivo più usato per gli interventi di scrittura.

Il muro, come si sa, invoca la scrittura: non c'è un muro, in città, senza graffiti. È in qualche modo il supporto stesso a detenere un'energia di scrittura, è lui che scrive, e questa scrittura mi guarda: non c'è niente di più "guardone" di un muro scritto, perché nulla viene guardato o letto con maggiore intensità (Barthes 1996: 64).

Tuttavia bisogna andare anche oltre l'idea del muro come dispositivo del fare artistico poiché le strategie usate da molti artisti sono spesso molto più complesse e le narrazioni urbane entrano in uno spazio intersoggettivo e interrogativo dove ad essere coinvolti sono i fruitori, gli spazi e gli oggetti circostanti. Il regime visuale si estende agli oggetti della città sui quali si praticano operazioni di aggiunta o sottrazione di elementi che contribuiscono alla costruzione retorica.

L'osservatore può andare incontro a oggetti urbani ricoperti col crochet, strisce pedonali modificate o, ancora, segnali stradali "riscritti" che non rinviano a un sistema di regole, divieti o interdizioni⁷. Quelle che gli artisti attuano sono delle trasformazioni degli elementi di un enunciato urbano e spetta al fruitore «sovrapporre dialetticamente al grado percepito di un elemento manifestato in un enunciato, un grado concepito» (Gruppo μ 2007: 155). Questi usi, si potrebbe dire citando De Certeau, rinviano ai tropi della retorica «degli scarti rispetto a un senso letterale definito dal sistema urbanistico» (De Certeau 2001: 155).

⁵ La street art può essere contestazione e racconto di una protesta, gioco postmoderno citazionista, gesto estetico, ma può anche assumere caratterizzazioni ludiche e politiche contemporaneamente.

⁶ Si pensi ad esempio al quartiere di Marsiglia *Cours Julien*.

⁷ A questo proposito vedi i lavori di Olek, Brad Downey, Clet.

Gli esempi riportati in successione mostrano alcuni usi degli spazi e alcune strategie di coinvolgimento dello spettatore. Va ricordato inoltre che le opere, trovandosi *en plein air*, sono in balia dei processi di attraversamento, si scontrano dunque con l'imprevedibilità degli osservatori, che possono in qualsiasi momento ridisegnarci sopra, e allo stesso tempo sono in grado di suscitare vere e proprie passioni collettive. La strada diventa luogo della narrazione dove si stabiliscono processi di scrittura e di lettura degli spazi. Se da un lato gli artisti appaiono come "retori" dall'altro anche lo stesso osservatore può a suo modo proporre una lettura degli spazi che può essere passiva o perfino coatta, reticente, ostile, collerica, prossima al rifiuto scandalizzato o ancora attivamente complice (Cfr. Ricoeur 2013: 91).

Strategie retoriche e usi dello spazio

Gli interventi di street art con i loro colori, le loro forme e la loro radicalità nell'uso dei muri e degli oggetti urbani coinvolgono gli spettatore in un discorso spesso imprevedibile. A casi di ostentazione si contrappongono operazioni che cercano di mimetizzarsi nello spazio o che occupano porzioni così piccole da passare inosservate. Walter Benjamin scrive:

La ricezione di opere d'arte avviene secondo accenti diversi, due dei quali, tra loro opposti, assumono uno specifico rilievo. Il primo di questi accenti cade sul valore culturale, l'altro sul valore espositivo dell'opera d'arte [...]. Oggi sembra addirittura che il valore culturale come tale induca a mantenere l'opera d'arte nascosta: certe statue degli dèi sono accessibili soltanto al sacerdote nella sua cella. Certe immagini della Madonna rimangono invisibili per quasi tutto l'anno, certe sculture dei duomi medievali non sono visibili per il visitatore che stia in basso. Con l'emancipazione di determinati esercizi artistici nell'ambito del rituale, le occasioni di esposizione dei prodotti aumentano (1966: 27).

L'osservatore contemporaneo diviene un vero e proprio "cacciatore" di opere e se alcune possono essere viste solo a uno sguardo più attento altre possono essere semplicemente conosciute grazie all'intervento del medium fotografico che diventa testimone di narrazioni spesso invisibili⁸. Se l'immagine di una città può essere colta da

⁸ Le opere riescono ad avere una loro vita al di là del contesto di appartenenza proprio perché vengono mediatizzate e diffuse. Uno studio della street art non può prescindere dalla circolazione delle immagini nel web. La

diversi punti di vista allo stesso tempo un'opera può essere osservata dall'alto, dal basso, a piedi, in macchina, correndo o camminando. La situazione in cui è colta porta così a diversi punti di osservazione instaurando rapporti diversi di fruizione⁹.

Ogni artista costruisce il proprio discorso e sfrutta le possibilità offerte dall'ambiente, dai muri e dagli oggetti di cui è denso il tessuto urbano. L'uso che si fa dello spazio non solo determina la costruzione di una specifica retorica ma anche di una precisa poetica, così come gli esempi riportati di seguito intendono mostrare.

L'artista francese JR costruisce le sue narrazioni urbane attraverso ritratti fotografici in bianco e nero che stampa in formato gigante e affigge sui muri, nei palazzi, nei ponti, replicando e riadattando il suo progetto a paesi, contesti e persone diverse in un itinerario fatto di sguardi.¹⁰ *Face2Face*, uno dei primi lavori di JR, è stato realizzato nel 2007 sul muro di separazione tra Israele e i Territori occupati palestinesi (figura 1). I soggetti fotografati sono i volti di israeliani e palestinesi che fanno lo stesso mestiere, ritratti in espressioni buffe. In questa azione JR lavora sul tema del conflitto, dei confini, dell'identità e del dialogo. Alcune delle foto sono poste una accanto all'altra, altre affiancate verticalmente in coppia e in generale esse riescono a ricoprire in altezza quasi tutta la superficie del muro. Molte foto, oltre a ricoprire la barriera, sono state affisse anche a Tel Aviv e Ramallah e successivamente esposte in alcune città europee come Amsterdam, Parigi, Berlino e Ginevra (figura 2). Circoscrivendo in questo intervento l'analisi alle procedure retoriche è possibile individuare l'utilizzo dell'apostrofe e dell'iperbole. Se la prima riguarda le dinamiche enunciazionali e il dialogo tra gli sguardi del soggetto fotografato e dell'osservatore la seconda si costruisce attraverso le procedure di ingrandimento e installazione nello spazio.

La frontalità adottata nelle foto traduce visivamente la figura retorica dell'apostrofe.

mediazione fotografica è in certi casi l'unico modo per conoscere gli interventi.

⁹ Sulla variabilità dell'immagine della città e sui diversi modi di fruizione cfr. Kevin Lynch (1964: 98-99).

¹⁰ JR inizia a lavorare nel 2006 fotografando i volti delle persone che vivono nella periferia di Parigi con un obiettivo da 28 millimetri. Dal 2008 al 2010 realizza il progetto *Women are heroes* fotografando i volti delle donne di alcuni paesi del sud del mondo e raccogliendo le loro storie. Gli stessi paesi in cui JR realizza le foto diventano la cornice per le sue azioni artistiche che si differenziano per modalità, tempi e pratiche. Nel 2011 ha ricevuto il *Ted Prize* e recentemente ha realizzato nuovi lavori a Marsiglia e a New York.

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

L'uso dell'apostrofe sollecita direttamente l'osservatore che viene chiamato in causa dalle fotografie. Lo scambio di sguardi è inoltre intensificato dalle dimensioni della fotografia. La gente fotografata è in posa, guarda in macchina ed è come se interpellasse lo spettatore affermando il proprio "io".¹¹ L'ingrandimento e l'affissione concorrono a costruire l'iperbole: «l'iperbole è l'eccesso, l'esagerazione nell'amplificare o nel ridurre la rappresentazione della realtà» (Mortara Garavelli 1988: 178).

Gli sguardi fissano chi osserva, spiazzano poiché non c'è altro particolare su cui l'osservatore si può soffermare. I volti di *Face2Face* acquisiscono senso anche in relazione alle passioni che veicolano. Le articolazioni espressive che i volti assumono mettono in scena sorrisi beffardi e ironici. In altre foto i protagonisti fanno delle vere e proprie smorfie che contribuiscono a costruire atteggiamenti di sfida nei confronti dell'osservatore. Il tema del conflitto con tutta la sua carica di drammaticità viene affrontato da JR attraverso le pratiche proprie della street art e convocando strategie enunciative che trascinano l'osservatore in una comunicazione "faccia a faccia" dalla quale non può sottrarsi.

Nel progetto *Le rughe della città*, realizzato nel 2012 per la Biennale d'arte dell'Havana da JR in collaborazione con l'artista José Parlá, l'uso dello spazio e la questione dello sguardo della fotografia sono affrontati in maniera diversa. I soggetti fotografati sono gli anziani abitanti dell'Havana¹². Le foto dei loro visi aderiscono alle pareti dando l'illusione di esservi connaturate e in certi casi si mimetizzano con il supporto e si rendono quasi invisibili (figure 5 e 6). Utilizzando il *camouflage* Jr e José Parlá, il cui intervento si caratterizza per il gesto calli-

¹¹ Il volto di profilo, distaccato dallo spettatore è come la forma grammaticale della terza persona, l'impersonale "egli" o "ella" con la forma verbale concordata e appropriata; mentre al volto rivolto all'esterno viene accreditata un'attenzione, uno sguardo potenzialmente rivolto all'osservatore, e corrisponde al ruolo dell'"io" nel discorso con il suo complementare "tu" (cfr. Shapiro 2002).

¹² Il progetto *Le rughe della città* è stato realizzato anche a Shanghai, Los Angeles, Berlino, Cartagena. Le procedure di installazione delle fotografie cambiano nelle diverse città.

grafico che circonda o si sovrappone alle fotografie, scelgono dei supporti che permettono il raddoppiamento della ruga che si manifesta non solo nei volti ma anche nelle pareti. L'uso del mimetismo in certe installazioni contribuisce alla «ricerca dell'invisibilità nell'ambiente» (Migliore 2008: 226) e instaura una tensività tra iconicità e astrazione.

Degli anziani abitanti dell'Havana il fruitore scorge in alcuni casi l'intero corpo, in altri il viso, in altri ancora, per sineddoche, soltanto l'occhio. In tutte le foto lo sguardo viene negato, gli occhi sono chiusi, orientati verso il basso o l'alto ed i volti sono ripresi di profilo. Laddove l'uso dell'apostrofe visiva in *Face2Face* sollecitava lo spettatore trascinandolo nel flusso enunciativo, in quest'ultima operazione il non volersi far vedere è raddoppiato dalla scena d'affissione. Dall'ostentazione che caratterizza il primo progetto si passa al pudore e i regimi di visibilità diventano allora determinanti per la costruzione delle narrazioni visive. In *Le rughe della città* JR celebra il quotidiano rendendo questi volti dei testimoni silenziosi della storia del luogo¹³.

Al gigantismo e all'ingrandimento usato da JR nelle sue diverse declinazioni si contrappongono alcune operazioni di arte urbana che tendono a scomparire nello spazio e rivelano ancora una volta un uso iperbolico.

È il caso di Slinkachu che installa i suoi piccoli soggetti creando delle situazioni narrative sempre diverse. Sarà l'ingrandimento fotografico o, ancora, la visione da vicino a costruire l'opera.¹⁴

Slinkachu fa delle mini installazioni utilizzando delle riproduzioni di soggetti umani in miniatura richiamando apparentemente l'idea del gioco. Gli oggetti comuni presenti negli ambienti urbani diventano altro: un tappo di bottiglia viene trasformato in una piscina o ancora una scorza d'arancia un luogo per fare skate (figure 7 e 8). Le situazioni di volta in volta create dipendono dalle suggestioni offerte da piccoli dettagli presenti nell'ambiente urbano. Le figure dello spostamento usate

¹³ È interessante analizzare anche la struttura dei cataloghi di JR dove l'artista raccoglie anche le storie di vita dei volti che ha fotografato arricchendo nuovamente la narrazione e creando dispositivi iconotestuali. I progetti di JR si "traducono" continuamente convocando diversi media. Accanto alle azioni vere e proprie ci sono le esposizioni, la diffusione delle fotografie sul web, i video, e ancora i film. La street art entra dunque in un regime intermediale.

¹⁴ Slinkachu è un'artista inglese che ha studiato graphic design, pubblicità e illustrazione. La sua idea di arte urbana è strettamente legata alla fotografia. Dal 2006, anno in cui ha dato avvio al progetto Little People, Slinkachu ha documentato costantemente la sua attività e ha pubblicato diversi cataloghi che si caratterizzano per il loro piccolo formato.

concorrono a reinventare un mondo a partire da elementi su cui l'attenzione dello spettatore non si sarebbe mai soffermata. In questo senso lavora anche Jan Vormann che inserisce dei mattoncini di lego colorati nelle crepe o negli interstizi degli edifici contribuendo seppure temporaneamente a un'operazione di "restauro" creativo e costringendo l'osservatore a prestare attenzione allo spazio che lo circonda¹⁵. Molti interventi si caratterizzano così anche come un "meta-discorso" sulla dimensione urbana.

Attraverso ingrandimenti, operazioni di mimetismo o ancora rimpicciolimenti gli artisti creano una vera e propria antologia spaziale di operazioni retoriche usando gli ambienti e i supporti in tutta la loro complessità e al contempo lavorando sui regimi di visibilità.

La loro transumanza retorica sposta e risposta i significati propri analitici e coesi dell'urbanesimo; è un'"erranza del semantico" che fanno svanire alcune parti della città, la esagerano in altri punti, la distorcono, la frammentano e aggirano il suo ordine immobile nonostante tutto (De Certeau 2001: 158).

L'uso di queste strategie mostra come la street art cerchi costantemente di sfruttare la diversità dei contesti e delle superfici e nel farlo si serve della retorica intesa come vera e propria strategie enunciativa.

Cancellare e riscrivere: esempi di fruizione

Le proposte di senso che un intervento di street art sollecita sono costantemente negoziate dal rapporto con i fruitori: l'adesione o il rifiuto sono naturalmente previste e ogni operazione si caratterizza per essere a suo modo effimera. Un testo visivo posto nello spazio urbano è così soggetto a processi di enunciazione collettiva che moltiplicano i piani comunicativi e semantici di modo che le «tattiche di fruizione tendono a ribaltare le strutture predeterminate dei testi» (Marrone 2011: 15). Il racconto della street art non si arresta con l'installazione dell'intervento ma è possibile studiare le prassi¹⁶ d'uso che negano l'operazione artistica e che si articolano attraverso procedure di cancel-

¹⁵ www.janvormann.com/testbild/dispatchwork/

¹⁶ «All'interno di un qualsiasi flusso discorsivo si produce una significazione, un accumulo più o meno gerarchicamente organizzato di piani enunciativi e di conseguenti contenuti enunciati, di voci e di messaggi che può avere esiti molto diversi e molto particolari» (Marrone 2007: 231).

lazione¹⁷ o riscrittura dell'opera.

Le fotografie che mostrano le operazioni a distanza di giorni o settimane ci permettono così di verificare e studiare il tipo di relazione che si viene a determinare tra artista e fruitore. In alcuni casi il fruitore può lanciare una sfida all'artista mettendosi in competizione con lui o annullando il suo gesto, in altri casi l'opera diventa il punto di partenza di vere e proprie pratiche sociali che da individuali diventano collettive e si diffondono sul web¹⁸.

Prenderemo due esempi: da un lato la cancellazione di alcune fotografie del progetto *Face2Face*, discussa precedentemente, sul muro di separazione, dall'altro la recente operazione di Banksy *Better out than in*, realizzata a New York, mettendo in evidenza i diversi usi di un'opera all'interno dello spazio urbano¹⁹.

Le foto di *Face2Face* sono state implementate (illegalmente) nel muro di separazione tra Israele e i Territori occupati palestinesi e allo stesso tempo sono state esposte in diversi contesti europei. Da un lato abbiamo l'azione vera e propria, dall'altro le mostre commissionate, sempre all'interno degli spazi urbani. Lo spostamento di un'operazione da una città all'altra e, ancora, da un dispositivo all'altro genera sistemi di relazioni e letture diverse. L'implementazione delle foto sul dispositivo muro ha generato in tal senso meccanismi passionali e prese di posizione da parte dei fruitori, differenti da quelle manifestate nel contesto europeo²⁰. Il progetto *Face2Face* si proponeva di

¹⁷ Per uno studio della cancellazione verbo-visiva cfr. Migliore (2013)

¹⁸ Studiare la street art significa prendere in esame anche la diffusione delle foto delle opere nel web. A questo proposito cfr. l'ebook *Viral Art* di Rj Rushmore (2013). Si rivela inoltre utile approfondire anche il ruolo dei fan nella diffusione delle immagini e nella creazione del racconto mediatico della street art. Per un inquadramento teorico sull'importanza dei fan nella costruzione e diffusione dei contenuti mediali cfr. Jenkins (2006; 2013).

¹⁹ 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, oltre che per le numerose opere realizzate mediante la tecnica dello *stencil* all'interno degli spazi urbani. Dall'1 al 30 ottobre 2013 Banksy ha realizzato ogni giorno un'opera a New York documentando il tutto sul suo sito web.

²⁰ Un'opera posta nello spazio urbano dialoga con l'ambiente circostante. «La città non è un contenitore ma un attante che fa delle cose e provoca passioni ad altri attanti che interagiscono con essa, o le prova esso stesso, secondo relazioni polemico contrattuali riconducibili ai classici modelli della grammatica narrativa, e con essi ai giochi strategici e tattici che si determinano entro ogni circostanza narrativa» (Marrone 2013: 35).

instaurare un dialogo tra le parti tuttavia le foto si sono scontrate anche con le passioni disforiche causate dal muro (figure 3 e 4). Nella striscia di muro di Betlemme, dove le foto sono state installate, si è assistito, a distanza di poco tempo, a una distruzione da parte di alcuni fruitori palestinesi con uno scontro tra soggetti e operazione artistica che non si è invece verificata in un contesto non tensivo quale quello europeo dove la riproposizione del progetto è stata commissionata diventando di fatto una vera e propria campagna di comunicazione sociale. Tale parallelismo consente di sottolineare come il rapporto tra artista, opera, supporto, strategia enunciativa e fruitore nel caso della street art riveli tutta la sua complessità²¹.

Nel caso di Banksy il tour dell'artista a New York è stato costruito come un vero e proprio evento mediatico. Da un lato c'è il racconto delle opere sui muri, dall'altro quello delle fotografie delle opere diffuse sul web. Bisogna dunque in questo caso riconoscere la diversità dei racconti e delle forme di narrazione. Banksy nelle sue opere si serve spesso di una comunicazione ironica, ma è possibile individuare anche un metadiscorso sulle pratiche di street art e sull'opposizione legalità/illegalità.

Le foto diffuse sui social network mostrano come le opere vengano fruite, contestate o cancellate²². Le operazioni di street art così non sono semplici oggetti d'arredo urbano, esse vivono all'interno degli spazi e assumono ruoli attanziali diversi diventando anche soggetti che mettono in moto precise azioni.

Le operazioni di Banksy hanno dato vita a fenomeni diversi tra di loro nell'atto della fruizione: ci sono state opere che sono state messe al sicuro con dei pannelli dopo dei tentativi di cancellazione (figure 9 e 10); murali che sono diventati la superficie per nuove "tag" (figure 11 e 12) e opere che sono state completamente cancellate e non risultano più visibili. Ci sono infine casi in cui gli stencil "sopravvissuti" sono diventati vere e proprie mete turistiche dove farsi fotografare (figure 13 e 14). Tali pratiche si sono diffuse nel web e sono state condivise da gente di passaggio o dai fan.

Lo studio delle pratiche artistiche urbane va dunque letto in correlazione a una più ampia riflessione sulla spazialità, sui contesti, sui sistemi di relazione che legano arte e città e ancora sulle pratiche di fruizione non solo individuali ma anche collettive.

Con questi brevi esempi si è mostrato sia come gli artisti usino lo

²¹ Altri esempi di opere riscritte dai fruitori nel muro di separazione sono discusse in Ferrara, Mondino e Stano (2013).

²² Per il reperimento delle immagini ci siamo avvalsi di Twitter e Flickr.

spazio e gli oggetti urbani attingendo a strategie diverse e lavorando sui regimi di visibilità, sia come gli stessi fruitori, diventando parte attiva, sovvertano da un lato le retoriche e dall'altro mettano in scena pratiche che talvolta diventano anche condivise. Le operazioni di cancellazione o di riscrittura da parte dei fruitori designano una trasformazione e costruiscono al contempo un nuovo dispositivo di comunicazione che non può non essere preso in considerazione. Studiare la street art significa allora prendere in esame anche le stratificazioni e le sovrapposizioni di senso.



Figura 1. *Face2Face*, muro, Abu Dis, Gerusalemme, 2007 (www.jr-art.net).



Figura 2. *Face2Face*, esposizione presso il museo della fotografia di Amsterdam, 2007 (www.jr-art.net).



Figura 3. *Face2Face*, muro, Bethlehem, 2009.



Figura 4. Tratta dal catalogo *Face2Face*.



Figura 5. *Le rughe della città,*
La Havana, 2012 (www.jr-art.net).



Figura 6. *Le rughe della città,*
La Havana, 2012 (www.jr-art.net).



Figura 7. Slinkachu, *Little People*, 2008 (www.slinkachu.com).



Figura 8. Slinkachu, *Little People*, 2009 (www.slinkachu.com).



Figura 9. Cancellazione di un'opera di Banksy, New York, 2013 (www.nydailynews.com).



Figura 10. Intervento su un'opera di Banksy, New York, 2013 (www.nydailynews.com).



Figura 11. Banksy, *Better out than in*, Day 2, New York, 2013 (Banksy.co.uk).



Figura 12. Tweet di Streetartnews, 2013.



Figura 13. Banksy, Day 20, New York, 2013,
Tweet di Prabhas Pokarel.



Figura 14. Banksy, Day 20,
New York, 2013, foto di Scott Lynch (Flickr).

Bibliografia

- Barthes, Roland, "Sémiologie et urbanisme", 1967, ora in *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, trad. it. *L'avventura semiologica*, Torino, Einaudi, 1991.
- Id., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil 1982, trad. it. *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi 1985/2001.
- Id., *Le plaisir du texte*, in *Oeuvres Complètes: Tome II 1966-75*, Paris, Seuil, 1994, trad. it. *Variazioni sulla scrittura*, Genova, Graphos, 1996.
- Bastide, Françoise, *Una notte con Saturno. Scritti semiotici sul discorso scientifico*, Roma, Meltemi, 2001.
- Bellavita, Andrea, "(In)contro lo spazio. L'installazione di arte contemporanea nel tessuto urbano", *Riscrivere lo spazio, E/C, Serie Speciale 2* (2008): 49-57.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936, trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.
- Bolter, Jay, David, Grusin, Richard *Remediation. Understanding new media*, Cambridge, London, The Mit Press 1999, trad. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini, 2002.
- Casarin, Chiara, Fornari Davide (eds.), *Estetiche del camouflage*, Milano, et/al, 2010.
- Cometa, Michele, *La scrittura delle immagini*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2011.
- De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien. I Arts de faire*, Paris, Éditions Gallimard, 1980, trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma Edizioni Lavoro, 2001.
- Fabbri, Paolo, "Il confine etico della retorica" *Argomentare il visibile*, Migliore T. (ed.), Bologna, Esculapio 2008: 29-37.
- Ferrara Lamberto, Mondino Marco, Stano Simona, "I graffi della protesta. Street art, barriere artificiali e forme di espressione del dissenso", *Lexia Rivista di semiotica*, 13-14, Torino, Aracne (2012): 161-205.
- Frontisi-Ducroux, Françoise, "L'apostrofe o lo sguardo dell'immagine" *Argomentare il visibile*, Migliore T. (ed), Bologna, Esculapio 2008: 185-212.
- Giannitrapani, Alice, *Introduzione alla semiotica dello spazio*, Roma, Carocci, 2013.
- Greimas, A.Juliane e Courtés, Joseph *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de*

- la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, trad.it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Mondadori, 2007.
- Id., "Sémiotique figurative e sémiotique plastique", *Actes sémiotiques, Documents*, 60, 1984, trad. it. "Semiotica figurativa e semiotica plastica", *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, Fabbri P., Marrone G. (eds.), Roma, Meltemi 2001: 196-210.
- Gruppo μ , *Traité du sign visuel*, Paris, Seuil, 1992, trad. it. *Trattato del segno visivo*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- Jenkins, Henry, *Fans, Bloggers, and Gamers. Exploring Participatory Culture*, New York and London, New York University Press, 2006, trad. it. *Fan, Blogger e Videogames*, Milano, Franco Angeli, 2008.
- Jenkins Henry, Ford Sam, Green Joshua, *Spreadable Media*, New York and London, New York University Press 2013, trad. it *Spreadable Media*, San Marino, Apoegeo, 2013.
- JR , *Face2Face*, Paris, Éditions Alternatives, 2007.
- Id., *The Wrinkles of the City: Havana Cuba*, Bologna, Damiani, 2012.
- Lynch, Kevin, *The image of the city*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1960, trad. it. *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio 1964.
- Lotman Jurij M., *Retorica voce dell'Enciclopedia Einaudi*, vol. XI, 1980; ora in *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, eds. Fabbri P., Marrone G., Roma, Meltemi 2001: 147-163.
- Id., *Il girotondo delle Muse*, Bergamo, Moretti e Vitali, 1998.
- Mackenzie, Stuart, Nguyen Patrick, *Beyond the street*, Berlin, Gestalten, 2010.
- Marrone, Gianfranco, *Il discorso di marca*, Bari, Laterza 2007.
- Id., *Introduzione alla semiotica del testo*, Bari, Laterza, 2011.
- Id., *Figure di città*, Milano, Mimesis, 2013.
- Marrone, Gianfranco, Pezzini, Isabella (eds.), *Linguaggi della città. Senso e metropoli II. Modelli e proposte di analisi*, Roma, Meltemi, 2008.
- Migliore, Tiziana, (ed.), *Argomentare il visibile*, Bologna, Esculapio, 2008.
- Id., (ed.), *Retorica del visibile vol.2*, Roma, Aracne, 2011.
- Id., "La cancellazione verbo-visiva" *Il Verri* 53 (2013): 57-85
- Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988.
- Pevevini, Paolo, "Il visibile non convenzionale. Strategia del social guerrilla", *Retorica del visibile vol.2*, Migliore T. (ed.), Roma, Aracne, 2011
- Ricœur, Paul, "Architecture et narrativité" *Urbanisme* 303 (1998): 44-51, trad.it "Architettura e narritività" *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricoeur*, Riva Franco (ed.), Roma, Castelvecchi, 2013.
- Rushmore, Rj, *Viral art*, (2013) <http://viralart.vandalog.com/read/> , online (ultimo accesso 10/01/2014).
- Shapiro, Meyer, *Per una semiotica delle arti visive*, Roma, Meltemi, 2002.

L'autore

Marco Mondino

Marco Mondino è dottorando in Studi Culturali presso l'Università degli studi di Palermo. Si è laureato nel 2012 in Teorie della comunicazione (curriculum Cultura Visuale). Attualmente svolge una ricerca sulle riscritture urbane e sulla street art utilizzando un approccio socio-semiotico. Scrive per *Lavoro culturale* e cura la rubrica *Bar Barthes* su *FNlibri*

Email: mondino_marco@yahoo.it

L'articolo

Data invio: 16/02/2014

Data accettazione: 30/04/2014

Data pubblicazione: 30/05/2014

Come citare questo articolo

Mondino, Marco, "Retorica dello spazio: il caso della street art", *Between*, II.7 (2014), <http://www.Between-journal.it/>