Daniela Cardone

Street art e spazio urbano tra funzione e destinazione d'uso. Sul 'caso' Banksy in tempo di COVID

La *street art* si caratterizza per avere una sua 'collocazione' spaziale ben precisa, che è la strada, lo spazio esterno o più genericamente lo spazio urbano. Appartiene alla città in quanto opera d'arte, ma vi appartiene in una dimensione differenziata: differenziato è il suo spazio, con allocazioni distinte e variabili, differenziato è il fattore tempo, per sua durata e estensione, differenziata è la sua funzione nelle molteplici dinamiche della relazione tra segno e funzione.

Eppure per scagionare questa produzione artistica dalle imputazioni di sovversione, vandalismo, invasione di spazi pubblici non è sufficiente la distinzione tra il murale, il graffito, come forma d'arte e l'imbrattamento illegale. Il problema si argina, per certi versi se si contestualizza la *street art* nella dimensione urbana e nel linguaggio urbano in misura di una descrizione di senso che si coglie proprio nel linguaggio della città, laddove la *street art* si contestualizza nella dimensione urbana e nel linguaggio urbano in misura di una descrizione di senso che si coglie nel linguaggio della città.

Se affermiamo che l'architettura è veicolo segnico di una certa 'quantità di esistenza'[1], un'opera di *street art* è nel contesto urbano, veicolo segnico di messaggi di contestazione, di compiacimento, di condivisione, di riappropriazione. In questo senso uno spazio urbano che acclude un'opera di *street art* è un'agorà contemporanea il cui segno rientra nel complesso segnico dell'architettura urbana: non forme, ma una serie di fatti relazionali che riguardano l'uomo.

Tutto sommato un murale - proprio perché accluso agli elementi

1 G. K. Koenig, *Architettura e comunicazione*, Firenze 1974, p. 22 e sgg.

denotativi dell'architettura - non ha gli stessi denotata della scultura e della pittura. Sotto quest'aspetto la *street art* rifiuta o denota un'intromissione politica, un fatto storico, un'emozione che assurge alla libertà, così come allude o elude il panico, la peste, una catastrofe naturale, in un sistema segnico che è sempre quello urbano o semiurbano.

Così accade in tempo di Covid19 quando la storia dell'emergenza coronavirus si racconta sui muri delle città italiane e nel resto del mondo, in cui medici, infermieri e tutti quanti hanno lottato contro la malattia divengono supereroi o trasfigurazione, mutazione dell'eroe classico. Opere in cui lo stilema del simbolismo post moderno legittima, con una formula celebrativa, la contaminazione storica del linguaggio artistico della pop art con il 'repertorio' classico. A Parigi Jean René (in arte JR) rielabora uno dei capolavori più conosciuti della storia dell'arte, la *Creazione di Adamo* di Michelangelo che nella sua reinterpretazione sostituisce la figura di Adamo con una ragazza dinanzi a Dio, con le braccia protese, prima di sfiorarsi.

A Roma, pochi giorni dopo il termine del lockdown, compare sulle mura dell'Istituto Nazionale di malattie infettive Lazzaro Spallanzani l'abbraccio di Harry Grab, tratto dal film di Milos Forman *Qualcuno volò sul nido del cuculo,* con l'abbraccio tra il protagonista interpretato da Jack Nicholson e Will Sampson raffigurato con mascherina e guanti. A Bristol in Inghilterra, Banksy prende ispirazione dalla *Ragazza con l'orecchino di perla* di Vermeer per riprodurre su un muro di Hannover Place, una ragazza con la mascherina protettiva anti virus (fig. 1).

Tutto questo avviene nella calma spettrale delle metropoli che non dormono mai, mentre le strade restano vuote, in una dimensione spazio temporale in cui il metabolismo circolare delle funzioni urbane sembra rallentare. Nottetempo un collettivo di pittori, disegnatori e fotografi trasforma Piazza Vittoria a Livorno in un 'museo a cielo aperto', dove gli spazi dedicati alle pubbliche affissioni sono occupati en plein air da dipinti, disegni, collage raffiguranti personaggi livornesi come Modigliani e Piero Ciampi.

In questa città pandemica le opere di *street art* sono denotata le cui funzioni originarie in tempo di post pandemia, saranno il corrispondente di un evento osservato e osservabile nello stesso circuito

segnico che non solo ha fatto caotica storia urbana, ma ha reso l'idea di una nuova storia urbana.

Nella città post pandemia della 'prossimità aumentata' e della 'densità sociale'[2], i luoghi privilegiati della salute pubblica sono anche i luoghi dell'arte in cui non è possibile pensare a rigenerare sotto forma di piccoli adattamenti ambientali e in cui murales e graffiti sono segno di conoscenza e fruizione di un molteplice, antidogmatico, quanto realistico postmoderno museo 'a cielo aperto'.

Non si tratta soltanto di prendere atto di questo processo in corso, ma di contribuire alla sua affermazione, attraverso pratiche di smascheramento verso le imputazioni di inconsistenza, di mescolanze di generi, di defluenza di linguaggi, di cui Lyotard si era fatto difensore[3].

Nel contesto estetico/architettonico della città moderna, facevano parte della città giardini, parchi e paesaggi in quanto opere d'arte e soprattutto decoro e completamento della vita urbana. Ma con la *street art* siamo su un diverso piano. Un'opera di *street art* è la trasmutazione dell'immagine in *praxis* e *poiesis*, è la concretizzazione cioè del vivere l'arte nella città come opera d'arte, nella misura in cui la città è una metafora, una sineddoche o più precisamente, «la proiezione sul territorio»[4] della vita, in una declinazione spaziale ove la città è essa stessa un'opera d'arte che appunto, cresce su se stessa. Tale crescita può essere espressa dal carattere permanente dei monumenti urbani che si offrono a noi come dei 'punti fissi', individuabili architettonicamente come 'punti singolari'. Allo stesso tempo, in un'osservazione estetica e architettonica della città, il riconoscimento di uno stile, di una particolare decorazione o di un particolare ornamento o elemento

2 La riflessione sulla progettazione della città post pandemia non può non tener conto del fatto che molte cose, tra cui il distanziamento sociale, il diverso impiego degli spazi, le regole di controllo sopravviveranno alla pandemia. M. Carta in *Il giornale dell'architettura on line*, inchieste maggio 2020, https://inchieste.ilgiornaledellarchitettura.com/le-citta-della-prossimita-aumentata/ e R. Sennet in Domusonline, n. 1046, 9.05.2020, https://www.domusweb.it/it/architettura/2020/05/09/come-dovremmo-vivere-la-densita-nelle-citta-del-post--pandemia.html

3 J. F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Milano 1981.

4 P. Marcuse, *Whose Right (s) to what City?*, in Brenner, *Marcuse,* Mayer (a cura di), *Cities for people, not for profit*, pp. 24- 41.

architettonico che tenda ad omogeneizzarne parti o quartieri, viene indicato come 'tema collettivo', simbolo della piena edificazione di un'espressione stilistica e di una volontà estetica collettiva: esito di una concorde volontà civica che esprime il sentimento della *civitas,* ovvero l'espressione della «volontà di fare della città un'opera d'arte»[5].

Benché l'espressione di una volontà estetica collettiva possa declinarsi come manifestazione democratica di uno stile di vita, di un gusto, il segno di un'opera di street art non sempre assolve a tale funzione.

Se il diritto alla città «si presenta come forma superiore dei diritti, come diritto alla libertà, all'individuazione nella socializzazione, all'habitat e all'abitare», come ha scritto Henri Lefebvre, esso si concretizza, in questo modo, in una conquista degli spazi e delle opportunità di partecipazione, e tale diritto comprende il diritto all'opera (all'attività partecipante) e il diritto alla fruizione. Tuttavia, visto come una ri-conquista, il diritto alla città passa attraverso una rottura «del dispositivo di consuetudine, del quotidiano, della routine come elemento di controllo e omologazione e implica quindi una riappropriazione di tempi e di spazi del vivere urbano»[6].

In questo senso, la riconquista dello spazio urbano, la stessa volontà di vivere una città come un'opera d'arte, risulta essere fuori da ogni omologazione, il che comporta un'espressione artistica che corrisponde ad una mobilità e una varietà di temi collettivi. Il cambiamento, la riconquista, hanno a che fare con la *street art* in un processo che tuttavia non sconvolge, non cambia alcun assetto. Un'opera di *street art* ha prima di tutto un valore inclusivo, entra nel bel mezzo di una pianificazione generale, restituendo alla città diroccata, alle sue parti martirizzate, il «senso del monumento e dello spazio fruito nella festa», senso per cui, richiamando ancora Lefebvre, «l'arte è chiamata ad allestire strutture affascinanti»[7].

5 M. Romano, *La città come opera d'arte*, Torino 2008, pp. 40-41.
6 H. Lefebvre, *Il diritto alla città,* ed. it. Verona 2014, pp. 129,130, prefazione di A. Casaglia, pp. 7 e sgg.
7 Ibid.

Un'opera di *street art* dunque è da leggersi come un'opera d'arte da musealizzare, ma è anche il risultato di un processo di partecipazione individuale e collettiva (sia nella creazione sia nella fruizione) per la produzione dello spazio urbano, il che, in una dinamica comunicativa e più articolatamente semantica, passa per la conquista degli strumenti, degli spazi, delle opportunità di partecipazione: un'immagine, un segno iconico che denota evidentemente una certa funzione sociale. Dal punto di vista estetico-semiologico, è chiaro che un'opera di *street art,* un graffito, una riproduzione, una caricatura, va indagata secondo codici iconici ben precisi, alterati per materia, forma e destinazione. Rispetto a un dipinto o a un'opera d'arte 'pura', un graffito o un murales resta, in qualche modo, 'sospeso' tra due momenti: tra il processo creativo e la sua diffusione, tra arte e società[8].

È evidente che un'opera di *street art* confluisce, per forza di cose, su una spazialità architettonica alla quale essa attribuisce un suo particolare carattere, diventando a sua volta veicolo segnico di un cambiamento, di una riappropriazione o di un'integrazione di carattere ludico. Diviene in questo modo, «*denotatum* di un segno architettonico, nella misura in cui ciò che l'architettura denota è una quantità di esistenza, un modo di vivere in un determinato luogo ed in un determinato tempo», giacché, «il *denotatum* di un segno architettonico e i *denotata* di un complesso segnico, non sono forme, ma una serie di fatti relazionali che riguardano l'uomo»[9].

Ma il legame tra un'opera di *street art* e la città, o lo spazio architettonico a cui appartiene, non si evince esclusivamente da un indice architettonico né tanto meno esclusivamente denota uno spazio, una forma o una conformazione socio ambientale. Un'opera di *street art*, un murale o un graffito, si 'impadronisce' dello spazio urbano così

8 Umberto Eco chiarisce la possibilità di recuperare, per diverse forme d'arte, una funzione estetico semiologica che recupera la nozione tradizionale dell'estetica funzionale, come ad esempio il canale (la destinazione) dell'opera d'arte, la materia artistica e la sua influenza nel processo di produzione dell'opera. Tutti elementi che in una lettura estetico- urbana richiamano necessariamente alla produzione, alla materia e all'emittenza. Cfr. U. Eco, *La struttura assente,* Milano 1968, pp. 576-577.

9 G. K. Koenig, *ivi,* p. 34.

come un'opera d'arte si impadronisce del suo tempo per la tragicità o la gioia, o la 'fascinazione' ch'essa concede a quello spazio con un impatto tanto disturbante quanto intrusivo e irregolare, la cui visione è un'esperienza estetica arazionale, giacché l'idea della regolarità della forma, dell'armonia e dell'equilibrio fuoriescono dai margini di osservazione, in quanto dettagli fuori canone, sia di produzione sia di gusto[10].

Nell'ottobre del 2013 Banksy progettò di realizzare un'opera al giorno per New York: *Better out than In* (fig. 1), il cui titolo - con una chiara metafora dell'esterno e dell'interno rispetto all'arte, rispetto alle imposizioni politiche[11], all'esposizione fuori, come diritto di 'fare arte' prima ancora che sul discorso inerente alla musealizzazione della *street art* -, ha qui una traccia etimologica che ci riporta ad alcuni aspetti della vita sociale e politica. Le matrici potrebbero non esser lontane, per azzardare un esempio, dal realismo americano di Ben Shahn e di Jack Levine, dal realismo politico di Diego Rivera o dall'espressionismo astratto di Mark Rothko.

10 Il problema della fruizione di un'opera di *street art*, un murale o una riproduzione di una grande opera classica o moderna, sfida, per certi versi, una linea di frequenza percettiva che è quella della tollerabilità di chi guarda. Il contesto tuttavia, in un'ottica più ampia, è quello di una duplice accezione, tra l'orrido rappresentato e l'orrido vissuto, o in maniera inversiva e con sentimenti inversivi, il sublime rappresentato e il sublime vissuto. In entrambi i casi l'opera ha una valenza di sublimazione contrastiva. Richiamando Burke, per intenderci, così come il sublime è una sensazione ambivalente che ci attira, ciò che ci attira ha una valenza sia qualitativa che quantitativa, in virtù di «ciò che produce la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire». E. Burke, *A philosophical Enquiri into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), *Inchiesta sul bello e il sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Palermo 2002, p. 77. Nell'analisi sul bello e sublime di M. Mazzacout - Mis, *Estetica, Temi e problemi*, pp. 116,117.

11 Il riferimento qui alla semantica dell'interno e dell'esterno, oltre al richiamo specificamente architettonico del segno e della funzione corrispondente (dentro e fuori il museo per esempio), ma il tema - con riferimenti alla pop art - è spesso trattato anche con una spazialità inversiva. La *street art*, di fatto, porta l'arte fuori dalla galleria, per strada, sui muri eppure l'es-posizione è oggi alla ricerca di una musealizzazione interna..Cfr. *Antonio Marvasi in Banksy: l'arte esposta contro il potere*, in dailystorm.it/2013/11.



Fig. 1 - A girl with a Pierced Eardrum

L'*Out or In* di Banksy, in opposizione al 'potere' rappresentato dal sindaco di New York e dai mass media, raccoglie una serie di opere come segno politico e rappresentazione del segno. Dal punto di vista semantico, siamo dinanzi ad una duplice 'performatività' segnica: il segno politico è a sua volta segno dell'opera che 'occupa' spazio, che si ri-appropria di uno spazio urbano per denotare un contenuto che è un

chiaro messaggio da decifrare. Esporre è - etimologicamente - il segno contrario di im-porre, cioé im-portare: la street art si fa arte interna nel momento in cui la sua esposizione si 'impone' all'interno di un museo o come un museo.

Nella dinamica di interscambio tra l'interno e l'esterno rispetto a un'opera di *street art*, l'esterno non è solo lo spazio espositivo, ma diviene il 'significante' di un elemento architettonico (il muro, la facciata di un edificio, un ingresso, un muro di cinta...) che consente a sua volta la rappresentazione artistica di fenomeni e aspetti della vita. In questo modo un murales esplica la netta relazione tra arte e funzione sociale, diviene appunto rappresentazione politica e sociale, cioè rappresentazione urbana.

Nel 1953 Arnould Hauser pubblicava la *Storia sociale dell'arte*, scritto in cui, attraverso un'indagine storico iconografica del legame tra arte e società, rifletteva anche sui rischi e le esigenze delle arti rispetto a un sistema generale di pianificazione e nel «bel mezzo di una lotta per l'esistenza», in cui non solo non si può lasciare l'arte al suo destino, ma il compito di chi 'governa' in un certo senso «non è quello di adeguare l'arte alla ristrettezza mentale delle masse odierne, bensì quello di allargare per quanto è possibile il loro orizzonte. La via che conduce a una vera comprensione dell'arte passa per la cultura»[12].

In una dimensione più ampia l'idea di arte e di fruizione artistica deve passare - secondo Hauser - attraverso un allentamento del monopolio culturale e una più ampia e profonda comprensione presso larghe masse di pubblico.

Negli anni Cinquanta Hauser parlava dell'Impressionismo come dell'arte urbana per eccellenza: «non solo perché scopre la città e alla città riporta, dalla campagna, la pittura di paesaggio, ma anche perché vede il mondo con gli occhi del cittadino e reagisce alle impressioni subitanee, nette ma labili, della vita cittadina»[13]. Con l'Impressionismo abbiamo assistito alla sostituzione dell'immagine visiva con l'immagine plastica, si trattava del desiderio di trasformare la superficie del quadro

12 A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino 1956, p. 251.
13 Ivi, p.64.

in un'armonia di effetti, di colore e di luce, cosicché nello spazio veniva assorbita e veniva dissolta la struttura dei corpi. In una rischiosa quanto apparentemente incompatibile connessione con 'l'ultima corrente europea', la grande città aveva 'nutrito' l'arte così come l'arte di strada nutre la città: la realtà vista dal cittadino si riduce e si semplifica, lo spazio viene assorbito fisicamente sul materiale dipinto, si riduce e si espande, quasi metaforicamente e anamorficamente[14] si dilata o ritorna alla forma originaria in funzione della materia su cui l'artista lavora, del materiale e dello spazio di strada utilizzato.

La storia dei murales e dei graffiti si incrocia spesso con quella di una città in fermento che non ha quiete, dove disordine, povertà e potere si scontrano in un dinamismo senza interruzioni.

È difficile oggi, o pressoché impossibile, stabilire dove inizia e dove termina il campo da attribuire all'arte e dove sono i suoi confini e le sue mete, come scrisse Gillo Dorfles: «è troppo comodo e ozioso trincerarsi diero a schemi precostituiti che fissano una volta per tutte il numero e il genere delle arti o che - tutt'al più - accettano a denti stretti un'ottava musa [...]. Dobbiamo invece prendere atto che la mente umana si pasce di un immenso universo di segnalazioni e stimolazioni - sia sonore sia visuali - e che tali stimolazioni, tanto quelle 'disinteressate' attribuite all'arte, quanto quelle utilitarie dovute ad agenti non considerati di solito come artistici, hanno un'efficacia sulla germinazione di quelle costanti formative che dominarono sempre l'attività umana e da cui poi traggono lo spunto le diverse manifestazioni estetiche»[15].

Si tratta effettivamente di una germinazione a catena priva di esclusioni e di soluzioni di continuità, dove il riconoscimento all'opera d'arte del particolare carattere iconico, designa un insieme di valori la

14 Dal punto di vista estetico-iconografico l'effetto è quello di un'anamorfosi pittorica. Lo stesso termine, anamorphoses (dal greco ana - tornare indietro) segna 'il ritorno a' morphe-forma, utilizzato da Jurgis Baltrusaitis (*Anamorphoses, ou magie artificielle des effects merveilleux,* 1969). Si tratta di un ritorno dell'immagine alle combinazioni precedentemente conosciute, un'illusione ottica in cui l'immagine riduce al massimo i propri limiti visibili, sino a produrre una proiezione delle forme fuori da sé e una loro dislocazione da un determinato punto. Naturalmente il procedimento aveva una sua valenza tecnica, ma esso contiene la medesima *poetique de l'abstraction* che ci conduce direttamente alla realtà fittizia.

15 G. Dorfles, *Le oscillazioni del gusto*, Milano 2004,p. 19.

cui scala è inevitabilmente un insieme di segni, una struttura di segni - seguendo le teorie semiotiche morrissiane[16] - che denotano ogni volta la condizione dell'uomo. Nella *street art* è come se tali valori si declinassero in una successione temporale e sociale che non può escludere le implosioni emotive di Jean Dubuffe, ad esempio, per arrivare a Jean Michel Basquiat, o la storia umana di Ben Shahn per arrivare a Banksy.

Dopo l'opera a Calais nel 2015 Banksy lo scorso anno ha riconosciuto la paternità delle sette opere a sfondo socio politico distribuite per Parigi.

Nel pieno della polemica per la politica sui migranti, in Avenue de Flandres, l'artista ha rivisionato il *Napoleone che attraversa le Alpi*, di Jaques Louis David (1801): il mantello dell'imperatore cela una donna anziché Napoleone. Il riferimento è alle donne e agli uomini bloccati sulle Alpi dalla *Gendarmerie* mentre tentavano di entrare in Francia. Le opere sono distribuite da Porte de la Chapelle, nel XVIII arrondissement, dove lo scorso anno è stato sgombrato tra le polemiche un accampamento sorto vicino al centro migranti del quartiere, per passare ad Avenue de Flandres, nel XIX Arrondissement, quartiere a fortissima densità di immigrati, in cui si trova un enorme campo occupato illegalmente da centinaia di stranieri. Murales sono apparsi anche nel ricchissimo V arrondissement non lontano dalla Sorbonne, teatro di numerose manifestazioni studentesche contro le politiche nazionali sull'immigrazione.

Nel 1937-38 fu commissionato a Ben Shahn un murale per la commemorazione dei migranti ebrei giunti in America nel 1930. L'opera può ancora essere ammirata nelle Roosvelt Pubblic School. Il fenomeno mediatico di Banksy ha avuto inizio nel 2005, quando apparvero nuovi graffiti sul lato palestinese del muro tra Israele e Cisgiordania. Da qui il muro, materia prima di murales e graffiti, materia prima dell'arte di strada, l'immagine del crollo e della divisone, il muro edificato è metaforicamente forte perché amplificato dalla stessa rottura, dalla violazione del sacro, ed è il muro che denota la libertà tematica dell'artista per conclamare fatti politici e discriminazioni, per celebrare

16 Ch. Morris, *Segni, linguaggio, comportamento*, Milano 1949.

libertà e pensiero. Il muro nell'arte di Ben Shahn ad esempio è un telaio su cui l'artista tesseva cronaca, così come il murales di Diego Rivera (a cui lo stesso Shahn collaborò), commissionato a Diego Rivera al Rockfeller Center e poi sostituito per le pesanti espressioni anticapitaliste dell'artista. «Mi piace dipingere i murali - disse Ben Shahn - perché li vedono più persone di quante non vedano i dipinti dal mio cavalletto»; il murale è in definitiva il posto materiale e fisico per i pittori di tutti i generi: i sociali, i regionali, gli astratti.

Alla scomparsa di Ben Shahn si scriveva di lui: «pittore molto americano della realtà americana e artista assai tipico di opposizione al modo di vita borghese e alla sua espansione imperialistica. Ben Shahn godeva di una fama duratura presso tutti i democratici e gli artisti di avanguardia per quel suo raro modo poetico di essere pittore sociale aggressivo e inquietante e, allo stesso tempo, pittore lirico fantastico e amoroso dei sogni più belli di vita e di pace che possa fare l'uomo contemporaneo in un mondo che gli è così ostile»[17].

Nella dinamica interno/esterno dell'estetica architettonica è difficile stabilire se sia il muro ad enfatizzare la struttura (esterna), o la struttura ad enfatizzarne i codici contenuti nella rappresentazione. L'opera d'arte è qui strettamente legata al suo medium, al suo mezzo espressivo, è condizionata dai materiali ed è inseparabile, anche fisicamente dalla sua collocazione, in cui ha radici e ragioni, e dalla sua costituzione. Prima delle opere sull'esecuzione dei sindacalisti Sacchi e Vanzetti, si dice che Ben Shahn (il Giotto americano) dipingesse col gesso sui marciapiedi. In questa continuità germinatrice non è impossibile comprendere che Basquiat, divorato dalla fame di vita e dal disordine, si alienasse con le sue opere (in una primordialità artistica forse alla Dubuffet o alla Breton) pensando più alla vita piuttosto che al lavoro, nel momento in cui le dipingeva. Il passo più complesso è - richiamando ancora Dorfles - la frequente incomprensione, divenuta più acuta nella nostra età proprio per quegli 'accidenti' storici, sociali, politici: «le continue rivoluzioni a cui assistiamo non solo nel gusto artistico, ma nell'oggetto stesso di quello che siamo soliti definire arte

17 Dario Micacchi, «L'Unità», 16 marzo 1969.

e tali rivoluzioni ci portano magari a considerare arte quello che un tempo non lo era o viceversa»[18].

L'ingresso della *street art* in un museo non risparmia correnti shockanti e il *Better out than In* di Banksy di qualche anno fa in qualche modo determina una connotazione spaziale che modifica il significatum di un murales o di un graffito. Vero è che l'edificio, la strada, il muro assumono con l'opera un proprio particolare carattere che ce lo rende e forse restituisce come immediatamente riconoscibile. Tuttavia 'l'architettura si cammina' come affermava Le Corbusier nel suo *Entretien* con gli studenti delle scuole di architettura (1943), e se affreschi e murales sono diventati già agli inizi del '900 decoro per edifici pubblici, è oggettivamente concepibile anche che «mettere l'arte a servizio dell'urbano non significa assolutamente ingentilire lo spazio urbano con oggetti d'arte»[19].

Tra il 1931 e il 1940 Lewis Mumford, per il quale la città è il centro nevralgico della vita, raccontava, camminando, quasi in tempo reale, nelle pagine del New Yorker, le rapide trasformazioni del volto della metropoli americana. L'entrata nei 'nuovi teatri' del Rockfeller Center nel 1933 è metaforicamente la trasposizione spazio-temporale di un ingresso nel Parco dei Murales di Ponticelli, o nel MAUA di Torino e nel Metrò di Rebibbia: «fettuccia di paradiso stretta tra la Tiburtina e la Nomentana, terra di mammut, tute acetate corpi reclusi e cuori grandi» (Zerocalcare).

Mumford preferiva le 'pareti nude', e - parlandone più gentilmente possibile - l'ingresso al Rockfeller Gallery era come osservare un pezzo di stupidaggini ipocrite: *The fountain of Youth* di Ezra Winter, un pezzo grandioso di vuota pittura, *Men without Women*, di Stuart Davis, sia una sorpresa che un piacere, *History of Cosmetics* di Witold Gordon, nel salotto delle signore, carino. Due grandi insegnamenti possono essere ricavati da questi dipinti, scrisse Mumford: «il primo è che una buona parete pulita è meglio di una pittura murale di terz'ordine. La dicitura 'pittura murale' non è comunque una garanzia di efficacia estetica o

18 G. Dorfles, *op. cit.*
19 H. Lefebvre, *op. cit.*

addirittura di interesse», in nome dell'arte, tuttavia, Lewis Mumford rimandava, nella sua 'camminata,' alla necessità che le rappresentazioni iconografiche fossero in qualche modo chiare, inequivocabili e ossessionanti come i fatti che vi stanno dietro. In nome dell'arte, scriveva, «si ha il diritto di richiedere una propaganda più efficace»[20].

Siamo sospesi tra museofobia e museofilia[21], nella misura in cui la metamorfosi del medium, come segno estetico, ci guida alla musealizzazione della *street art* e alla concezione della street art come mestiere, nonché a ripensare l'istituzione museale per riconsiderare i luoghi della città, l'uscita e l'ingresso, l'esterno e l'interno dell'esposizione (ex dal lat. significa da e ancor più in inglese exit, più evidente 'uscita'), i luoghi di musealizzazione urbana in cui investire. La *street art* aveva la sua ragion d'essere proprio perché esposta in strada, ma l'interno di un museo è la rappresentazione simbolica di uno scambio spaziale tra l'interno e l'esterno della dimensione umana, in cui lo spazio, in un certo senso, dà liceità al gusto estetico e se ne riappropria.

La città soggiace e segue senza possibilità reversibili una continua fusione di livelli e significati di rappresentazione in cui la *street art* fornisce, e confluisce per forza di cose, una nuova teoria della rappresentazione, secondo cui essa deve preliminarmente «autorappresentarsi per essere percepita: deve sintetizzarsi concettualmente in immagine e passare da una dimensione atomica a una bitica, trasformandosi tecnicamente in immagine essa sarà visibile, descrivibile, narrabile, misurabile, permettendo dunque, di essere colta nella sua complessità politica»[22]. Ricordando nuovamente Hauser ne *La storia sociale dell'arte*, se è impossibile che si lasci l'arte al suo destino, è altrettanto impossibile che la società prenda le distanze dall'arte e che a seconda dei momenti, non si abolisca il confine tra arte e vita[23].

In un'ottica che tenda a ridurre le distanze di questo confine

20 L. Mumppford, *Passeggiando per New York*, Roma 2000, presentazione di Paola di Biagi e pp. 70-72.

21 Nell'interessante radiografia di Francesca Iannelli https://pianob.unibo.it/article/view/7600, vol.2, n. 1.

22 E. L. Francalanci, *L'estetica urbana*, in *Estetica degli oggetti*, Bologna 2006, p. 43.

23 Cfr. C. Millet, *L'arte contemporanea, Storia e geografia*, Milano 2007, p.100.

e che ci permetta di concepire un 'pezzo' di *street art* come mezzo di impiego e inclusione sociale, l'analisi dell'opera non può fare a meno di includere l'opera stessa in un contesto urbano concepito come linguaggio e osservabile con gli stessi parametri che rispondono alle leggi della semantica.

Nell'eterno conflitto tra le necessità funzionali della vita moderna e il carico semantico che proviene dalla storia di ogni città, un'opera di *street art* ne è indubbiamente un segno iconico, nella misura in cui, sulle mura di un edificio pubblico o privato, essa espleta la propria iconicità come espressione funzionale attraverso un determinato spazio.

Nel momento in cui l'espressione artistica caratterizza un'iconicità, è anche presenza e identità e, in tal caso - ha scritto Umberto Eco - sarebbe meglio accettare la divisione imposta da Brandi tra semiosi e astanza, per cui vi sono realtà estetiche che non possono essere ridotte alla significazione, ma vanno considerate nella loro presenza. Tuttavia, la percezione del significato codificato proveniente da quell'opera diviene un dato di cultura, assume un significato che converge in un modello strutturale: come un parallelepipedo architettonico in cui i dati (i codici più stabili e meno stabili), nel corso del tempo, configurano superfici praticabili a livelli successivamente e progressivamente più elevati rispetto al piano di partenza[24].

Da questa metafora si arriva al raccoglimento di una descrizione di senso, per cui nel tessuto urbano un graffito o un murale non sono contabilizzabili in una categoria o un elenco di funzioni urbane (come quella decorativa ad esempio), ma sono il 'senso vissuto' della città, per cui la funzione stessa (la funzione - segno) si compenetra di senso, così come: «per il solo fatto che c'è società, ogni uso è convertito in segno di questo uso»[25].

In questo senso un'opera di *street art* travasa nel tessuto urbano come componente di quel tessuto, nella somma delle architetture che sono «il segno della somma delle esistenze umane», di ogni fatto sociale saliente, qualcosa che si è riflesso nella struttura urbana come fatto

24 U. Eco, op. cit..
25 R. Barthes, *Elementi di semiologia*, Torino 1996, p. 31.

sociale saliente, rivoluzione o pestilenza[26].

Come l'opera 'pestilente' postata da Banksy in tempo di coronavirus, bagno di un interno domestico, invaso da topi in fuga, è sui generis per la visualizzazione di un ambiente ordinato e familiare che confonde l'idea di casa e di esterno, di vita e quotidianità. In una corroborante fuga (dall'interno verso l'interno o in cerca dell'esterno?) un gruppo di topi schizza nel bagno personale di Banksy (apprezzabile per un valore pari a 5 milioni di sterline).

La piccola tana sotto il lavello rivela il luogo di fuoriuscita: il bagno di casa propria, un ambiente riconoscibile e strutturalmente funzionale, è gettito di caos e mette alla prova chi osserva questo grappolo di topi disperso tra servizi igienici e oggettistica di vita quotidiana (fig. 2). Nove topi che presi in istantanea per ciascuna mossa potrebbero evocare una fuga bucolica, non fosse altro per il disgusto che generalmente si prova per il genere di animale in questione.



Fig. 2* - Banksy, *Rats, 2020

26 K. Koenig, *op. cit.*

Uno e più dei celebri *rats* di Banksy come quello di Melrose Avenue a Los Angeles si trasferisce dalle strade di Bristol o di Los Angeles nelle abitazioni in lockdown.

Nella quarantena l'ambiente domestico diviene icona e connotazione spaziale-architettonica della decomposizione, del disorientamento. Un disordine ambientale che investe paradossalmente i domicili coatti dell'umanità in quarantena. Interno ed esterno si confondono: fuga verso l'esterno o fuga verso l'interno per scongiurare il nemico invisibile?

Mentre i *rats* ciondolano deliberatamente tra portasapone, water, specchio, carta igienica e dentifricio, la storia diventa caotica così come l'abitato urbano diventa inabitabile, caotico e controllato: un affronto alle regole del buongusto e alle regole del lockdown.

Lo stile di Banksy, inconfondibile e attraente, gioca in casa senza mutilare il bisogno angoscioso di evasione. Qui però Banksy non ci ha dato murales, qui la gente non può osservare 'a cielo aperto', venire, camminare, scattare foto a 'occhio nudo'. La luce scura di un interno non ha nulla a che fare con il sole che 'spacca' gli edifici, che si cala con i 'dardi sulla città', sulle facciate dei negozi, sulle pareti dei palazzi su cui la *street art* amplifica piazze e strade, come avverrebbe in uno dei *Tableaux Parisien* di Charles Baudelaire, se tutto avesse la nostra abituale dimensione quotidiana.

Per quest'ultimo San Valentino Banksy ha dipinto una bambina sul muro a Marsh Lane, una via del quartiere di Barton Hill: con un lancio di fionda la ragazzina colpisce un mazzo di rose rosse, un'esplosione di sangue generata dalle rose, prima che esplodesse l'epidemia da Covid 19 (fig. 3).



Fig. 3* - Banksy, *San Valentino 2020.

Cupido fatto a pezzi da una fionda o un cuore infranto da cui sgorga sangue, non sopravvissuto al malessere comune. Il passaggio dalle mura esterne di Bristol agli interni delle abitazioni è breve. Banksy ci conduce da un'implosione di rose ai *rats* in fuga entrando e uscendo (e viceversa) dalle mura urbane e dalle mura domestiche. Da un'incursione urbana a un'incursione domestica, lasciandoci, come facevano i pittori astratti, davanti a un rebus di segni che concedono allo spettatore diverse vie d'accesso e diverse vie di lettura. L'immagine ambientale che ciascuno di noi preleva dalla propria città acquisisce ora un proprio ordine esterno eppure concluso, metafisico come significazione dei protocolli di comportamento che per distopia isolano gli spazi pubblici, mentre il privato si rende pubblico nella rete, esattamente come il bagno privato di Banksy. Un esempio di funzione e segno convertiti in uso.

L'immagine ambientale, come risultato della reciproca relazione tra l'osservatore e il suo ambiente, diviene immagine privata, in cui ciascuno seleziona, organizza e compone la propria vita con criterio di adattabilità, a dispetto, in una dolorosa contrazione, dell'interrogativo che Banksy si poneva sul perché le persone fossero così entusiaste di rendere pubblici i dettagli della loro vita privata, dimenticando che l'invisibilità è un super potere.