Al di qua del quadro, la strada : Attraversamenti urbani e arti del quotidiano

Silvia Viti

▶ **To cite this version:**

Silvia Viti. Al di qua del quadro, la strada : Attraversamenti urbani e arti del quotidiano. Linguistics. Université de Limoges; Università degli studi (Bologne, Italie), 2015. Italian. NNT : 2015LIMO0085 . tel-01253002

HAL Id: tel-01253002

https://theses.hal.science/tel-01253002v1

Submitted on 15 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Thèse de doctorat

Université de Limoges

Université de Limoges

École Doctorale Cognition, Comportements, Langage(s) (ED 527)

Centre de Recherches Sémiotiques (CeReS)

Thèse pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université de Limoges

Sciences du Langage / Sémiotique

Présentée et soutenue par : Silvia Viti

Le 24 septembre 2015

Al di qua del quadro, la strada :

Attraversamenti urbani e arti del quotidiano

Thèse dirigée par Jacques Fontanille et Patrizia Violi

JURY :

Rapporteurs

M. Jacques Fontanille Professeur des Universités, Université de Limoges

Mme Patrizia Violi, Professeur des Universités, Université de Bologne (Italie)

Examinateurs

Mme Isabelle Klock-Fontanille, Professeur des Universités, Université de Limoges

M. Stefano Traini, Professeur des Universités, Université de Teramo (Italie)

SCUOLA NORMALE SUPERIORE

DOTTORATO IN SEMIOTICA

ISTITUITO PRESSO L'ISTITUTO ITALIANO DI SCIENZE UMANE

CICLO XXVI

AL DI QUA DEL QUADRO, LA STRADA

ATTRAVERSAMENTI URBANI E ARTI DEL QUOTIDIANO.

CANDIDATO

Silvia Viti

RELATORI

Prof.ssa Maria Patrizia Violi

Prof. Jacques Fontanille

COORDINATRICE DEL CORSO DI DOTTORATO

Prof.ssa Maria Patrizia Violi

M-FIL/05 FILOSOFIA E TEORIA DEI LINGUAGGI

ANNO ACCADEMICO 2014-2015

A Emanuela, Giuditta e Michele.

Autrefois, j'avais trop le respect de la nature.
Je me mettais devant les choses et les paysages et je les laissais faire.
Fini, maintenant "j'interviendrai".
J'étais donc à Honfleur et je m'y ennuyais.
Alors résolument, j'y mis du chameau.
Cela ne paraît pas fort indiqué. N'importe, c'était mon idée.
(Henri Michaux, *Intervention,* 1930)

INDICE

INTRODUZIONE **6**

1. Forma e funzione: la nascita della città moderna. 6
2. Kool killer. Dai vagoni della metro allo share. 11
3. Della fine dell'aura o dell'inizio della strada. 15
4. Scar tissue: strappi, cicatrici, esercizi di cauterizzazione 18
5. La costruzione del corpus. 27
6. Road map 34

PARTE I – NOTE PER UNA SEMIOTICA DELL'ARTE (DEL QUOTIDIANO) **37**

1. OPERE APERTE E NUOVE FRONTIERE: AL DI QUA DEL QUADRO, OLTRE LO SCHERMO. . 39
   - 1.1 Avanguardia e strutture del mondo. 39
   - 1.2 Ordine e avventura. 44
   - 1.3 Opera in movimento. 55
   - 1.4 Verso le forme di vita. 58

2. ARTI DEL QUOTIDIANO 62
   - 2.1 Il quotidiano. O le origini di un' Antidisciplina. 62
   - 2.2 Una produzione seconda. 66
   - 2.3 Elogio del détournement: una retorica sofistica. 73
   - 2.4 Le récit, le mythe et la ville. 74
   - 2.5 Attraversamenti 77
   - 2.6 La città diffusa. 85

3. ESTESIA. VERSO I NUOVI REGIMI DEL SENSO. 87
   - 3.1 Giochi di sguardi 87
   - 3.2 Apprentissage. In caso di estesia. 93
   - 3.3 La via alle maschere. 104
   - 3.4 Bricolage: una questione di identità. 113
   - Questione di identificazione. Presenza dell'altro. 117

4. PER UNA SEMIOTICA DELL'IMPRONTA: INSCRIZIONI DI LUCE 118
   - 4.1 Involucri. 120

4.2 Led Throwies, Light wiriting e Laser tag. Le armi fredde della street art. 124
4.2.1 Light Graffiti. 125
4.2.2 L.A.S.E.R. taggging. 127
4.2.3 La battaglia delle luci. Led bombing. 131
4.3 Dalle pratiche alle forme di vita. ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
4.4 Verso una nuova semiotica. 136

PARTE II – NOTE PER UNA SEMIOTICA DELLA SPAZIALIZZAZIONE 144

1. "DE LA PLACE QUE J'OCCUPE". LO SPAZIO DELLA SEMIOTICA. 146
1.1 Èpuiser l'espace. 149
1.1.1 Testi vs pratiche: lo spazio fuori cornice. 151
1.1.2 Orientare lo sguardo, mappare le traiettorie. 154
1.1.3 Aléa e altri accidenti. 156
1.1.4 Lo sguardo dell'analista. 158
1.1.5 Air du temps 160
1.2 Un excursus semiotico. 164
1.2.1 Lo spazio del testo. 169
1.2.2 Lo spazio nel testo 174
1.2.3 Lo spazio come testo. 180
1.2.4 Oltre lo stadio dello specchio: l'intersoggettività. 182
Un problema di delega. Umani, non umani e ibridi. 186
Uno spazio per l'imperfezione. 189
1.2.5 In caso di efficacia. 192
Archeologia minima. 193
L'instant rituel. 197
Dripping down. 201
Iconoclastia contemporana. 208
Upside-down. 212
Soglie e altri riti di passaggio. 216
Moti intimi. 224
Un'etica del débordement. 228
1.3 Effetto città. Per una semiotica della spazializzazione 233
1.3.1 L'approccio situationnelle 234
1.3.2 Ai margini: l' hors-de-ville dans la ville. 236
1.3.3 L'hors-de-ville sur la ville. Los Pichadores de San Paolo. 239

Lo spazio come margine. 255

2. NON LUOGHI E ALTRI SPAZI. 257
2.1 Tra i confini di Augé. Temi per un'Antidisciplina. 257
2.1.1 Non luoghi. 257
2.1.2 Il senso degli altri. 264
2.2 Eterotopie allo specchio. Gli *spazi altri* di Foucault. 269
2.3 Contro il muro. L'arte di Banksy in Cisgiordania. 272
2.3.1 Beautification: il difficile rapporto tra street art e bello. 277
2.3.2 Botta e risposta. 278
2.3.3 Per una lettura sistematica. Semiotica polaroid e altri inconvenienti. 294
2.3.4 Una finestra per la Palestina. 303
2.3.5 Lo stadio dello specchio. 318

3. ATTRAVERSAMENTI. 324
3.1 Nel metrò parigino. 324
3.1.1 Chaque société à son métro. 324
3.1.2 Il percorso come testo. 327
3.2 Passeggiate e tracciati di etnosemiotica. 329
3.2.1 Un pantano epistemologico. 331
3.3 Metti una notte per strada. Artisti o sonnambuli? 335
3.4 L'arte dei traceurs. Parkour in rete. 344
3.4.1 La community dei traceurs: allenamenti, pellegrinaggi e stop motion. 355
Netnography 357
Una questione di narratività? 358
Poetica del frammento. 360
Ritmo e etica. Verso la forma di vita. 362
La città indefinita. 364

4. LA CITTÀ IN RETE. MAPPARE L'ARTE. 367
4.1 Dacci il nostro mapping quotidiano. 368
4.2 Ipervisioni made in Google. 378
4.3 Alla rivoluzione sulla Toyota. 383

CONCLUSIONI - SUL FILO. O L'ARTE DELLO SPAZIO. 389
1. Arte e soglie quotidiane. 390

2. Una pratica al di qua. 393
3. Nuovi percorsi. 397

BIBLIOGRAFIA 399

INTRODUZIONE

"Le città sono un insieme di tante cose: di memoria, di desideri, di segni d'un linguaggio; le città sono luoghi di scambio, come spiegano tutti i libri di storia dell'economia, ma questi scambi non sono soltanto scambi di merci, sono scambi di parole, di desideri, di ricordi. (…) immagini di città felici che continuamente prendono forma e svaniscono, nascoste nelle città infelici."

(Calvino, 1993: X)

1. Forma e funzione: la nascita della città moderna.

La costruzione dello spazio urbano nel XX secolo ha assecondato i principi del Funzionalismo architettonico: la vita delle masse doveva essere organizzata secondo i bisogni del nuovo ciclo di produzione-consumo. "Form follows function" era solito ripetere Louis Sullivan, profeta dell'architettura moderna con le sue sfide alla città orizzontale e la conquista dello spazio verticale. Fu Sullivan a progettare i primi grattacieli a Chicago verso la fine dell'Ottocento, testimonianza di come la libertà creativa del modernismo - resa possibile dalla ricerca tecnologica – spazzasse via gli stili che avevano guidato l'architettura fino ad allora. In breve tempo la città avrebbe perso i tratti che la contraddistinguevano, mutamento che fu poi accentuato dal capitalismo postfordista e postmoderno.

Le Corbusier (alias Charles-Édouard Jeanneret-Gris), tra gli esponenti più importanti del Movimento Moderno, figlio del Funzionalismo, fece della funzionalità uno dei cardini della propria opera; materiali, forme e dimensione estetica non potevano che essere pensati per rispondere all'obiettivo più importante, quello della funzione; fu così che la casa divenne"macchina per abitare"[1] e le periferie quartieri dormitorio. Il funzionalismo costituì anche una minaccia al relativismo culturale: la funzione, data per universale, non teneva conto delle particolarità locali e affermava una Architettura

1 Cfr. Le Corbusier, Vers uen architecture, 1923.

Internazionale, un modello unico, valido di metropoli in metropoli, a latitudini diverse. A quanti sostengono che questo sia un effetto che il funzionalismo non aveva preventivato, è utile ricordare che Le Corbusier nel 1925 progetta un piano per la distruzione di gran parte del centro parigino - giusto a nord della Senna - per rimpiazzare il tessuto tradizionale con un complesso di torri, una strada ortogonale e uno spazio verde.

Guidato dall'intento di risolvere i problemi delle città industriali tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo per porre rimedio al sovraffollamento, alla sporcizia e al disordine "morale", Le Corbusier dedicò la sua attività a sviluppare un concetto di *social housing* di cui le città di tutto il globo portano ancora una marca indelebile. La *ville radieuse*[2] lecorbusiana è una città pulita, efficiente, veloce. Cos'altro?

Le teorie di Le Corbusier e l'operato suo come di tanti suoi allievi che ne hanno portato nel mondo il progetto, hanno promosso un'idea di spazio come serie di destinazioni all'interno delle quali l'umanità si muove. Una città efficiente è una città che lascia spazio a strade a rapida percorrenza per mettere in comunicazione in modo veloce diversi punti di partenza e di arrivo. Un simile progetto prevedeva il superamento e la frammentazione dello spazio urbano tradizionale per la creazione di isolati-dormitorio che, lo ha rivelato la storia a seguire, minavano la costruzione dei legami sociali necessari allo sviluppo di una comunità. Per citare un dato che colpisce e che, lo vedremo, motiva in parte alcune delle pratiche che proprio in questi quartieri dormitorio prendono vita, l'architettura funzionalista ha trascurato esigenze minime quali la pedonalizzazione a favore di un concetto di movimento tecnocratico in modo tale da garantire la rapidità di dislocazione. Analizzando la sua opera teorica e i suoi progetti emerge infatti in modo evidente una stigmatizzazione della strada come soglia rischiosa, luogo di incontro, scambio e condivisione che avrebbe potuto dare vita a movimenti

[2] Le ardite teorie architettoniche di Le Corbusier si concretizzano con il progetto urbano de La *Ville Radieuse (1933)* che si basa su pochi principi fondamentali: la separazione degli spazi in base alla loro funzione (lavorativa, amministrativa, residenziale, trasporto), il recupero del verde a partire da uno sviluppo verticale delle unità abitative, la capillarità delle arterie viarie che isolano i percorsi dei pedoni relegandoli a vie dedicate. Nel 1951 Le Corbusier è incaricato dal primo ministro indiano Nehru di progettare e costruire la capitale del Punjab, Chandigarh sulla base della sua *ville radieuse.* Simili proposte sono state realizzate a Hong Kong dove, in prossimità dell'aeroporto una serie di case torre favoriscono una città verticale ben collegata dai mezzi al resto della città, con spazi verdi e vuoti che la isolano dal quartiere più vicino.

rivoluzionari e a sentimenti comunitari non controllabili dall'alto; da qui il motto "Architecture or Revolution" che riempiva le pagine del giornale "L'Esprit Nouveau". Altrettanto eloquente per rappresentare il clima progettuale dell'epoca, il celebre slogan di Le Corbusier "kill the street" inserito all'interno di un progetto visionario di una città raggiante che poteva ospitare ben tre milioni di abitanti (*La Ville Radieuse*, 1933).

La Carta d'Atene (1933) formulata, ma non firmata da Le Corbusier a seguito del IV Congresso Internazionale di Architettura Moderna, getta le basi per un progetto di ri-organizzazione della vita quotidiana delle masse occidentali che passa ovviamente da un progetto di ri-organizzazione dello spazio urbano secondo la teoria della *zonizzazione*. Per assecondare le funzioni ritenute fondamentali - produrre, riposare, consumare, divertirsi (il così detto tempo libero), abitare e circolare – si riscriveva la logica della città moderna. Così, il tessuto urbano viene lentamente frammentato per lasciare il posto a una metropoli diffusa, fatta di pieni significanti (palazzi amministrativi, centri commerciali, scuole e uffici) e vuoti funzionali al trasferimento da un pieno all'altro:

> Ogni spazio inutile nel mezzo diventa amorfo e anonimo (…) l'accelerazione del tempo e dello spazio prodotta dalla comunicazione e dallo scambio svuota di senso e identità la città e la vita delle persone al suo interno (Lippolis, 2009: 60).

Se oggi le periferie di ogni grande metropoli si assomigliano è proprio in virtù del successo di un simile approccio allo spazio urbano, che, a partire dagli anni '30, cambia lo scheletro della città per trasformarlo in verticale, razionale, uniforme: "un'immensa macchina progettata per servire non la collettività degli individui, ma il residente individuale e isolato", come sottolinea James Ballard nel romanzo *Il condominio* (1975). Non è certo un caso se a partire dagli anni '70 la città diviene protagonista indiscussa della letteratura distopica e il grattacielo, il grande condominio, l'incubatore del disastro sociale e della disumanizzazione della vita. In tale scenario è proprio l'unità di abitazione di lecorbusiana ispirazione a diventare l'incubo dell'immaginario postmoderno. Come afferma Leonardo Lippolis nel suo *Viaggio ai termini della città*, "è la macchina per abitare di Le Corbusier (…) che dà forma architettonica all'incubo di una società pronta a disgregarsi nel crollo delle proprie promesse di progresso" (2009: 21).

L'esperienza dello spazio fisico della città nella metropoli diffusa è ridotto al

minimo ed è in risposta a questo svuotamento che si affermano fenomeni che rivendicano una riappropriazione dello spazio e una ridefinizione della identità attraverso pratiche d'attraversamento e di presa di parola più o meno vandaliche, più o meno consapevoli, più o meno politicizzate, più o meno estetiche. Basta interrogare la nascita della cultura *hip-hop* e del *writing* per comprendere che non è un luogo geografico quanto piuttosto un *milieu* sociale a costituirne l'innesco: il contesto è quello suburbano delle comunità del South Bronx, vittima di un disegno di rinnovamento urbano a partire dalla metà del XIX secolo.

La questione urbanistica sembrava allora incentrata sulla necessaria riarticolazione dei sobborghi: occorreva distruggere e ricostruire interi quartieri popolari con l'obiettivo ufficiale di migliorare le condizioni di vita degli abitanti. Tuttavia, la scelta di fare tabula rasa per nuovi utopici, visionari progetti architettonici fondati su visioni poetiche ma anche molto *naive* rispetto ai bisogni vitali di una comunità, si rivelò un fallimento in termini di qualità della vita. Uno degli obiettivi effettivamente raggiunti fu quello di spezzare le comunità ritenute pericolose per l'ordine pubblico, che vennero così dislocate e rilocate in un nuovo isolamento. Alcuni studiosi della storia dell'architettura individuano un preciso obiettivo ideologico dietro la scelta di promuovere progetti tanto sperimentali quanto critici per il tessuto urbano: "the underlying political idea was to isolate and break up potentially rebellious communities, to prevent the formation of a critical mass for unrest" (Cedar Lewisohn, 2007: 7). Si impose così un modello di città verticale, fatto di torri invivibili e aree residenziali che frammentarono il tessuto urbano in una pletora di satelliti, ben rappresentati dal termine "collage city" coniato da Colin Rowe e Fred Koetter nel 1978 nel libro omonimo. I graffiti nascono in queste aree mosaico, prodotto dello sradicamento e della sperimentazione urbanistica, che a distanza di anni dall'epoca d'oro degli investimenti e dell'ammodernamento caddero in un declino e in un'emarginazione senza pari.

È in questo contesto sociale e urbanistico che si affermerà una comunità creativa pronta a rivendicare la propria presenza a colpi di aerosol, breakdance e musica sincopata. I tentativi per mettere a tacere il nascente fervore "periferico" non tardarono ad arrivare; si potrebbe affermare chela graffiti art nasce e muore nel giro di dieci anni, dieci lunghi anni durante i quali il writing evolve e muove verso nuove forme di espressione, non più rivolte a una comunità ristretta di adepti – i writers stessi - ma

aperto al grande pubblico, man a mano sempre più globale e meno locale, sempre più comprensibile e leggibile da tutti; questa apertura segna il passaggio dal primo writing alla attuale street art.

Il grande pubblico è il vero responsabile della fortuna di queste forme di espressione e della loro evoluzione. È per parlare al grande pubblico che il writing è evoluto nelle forme e negli stili ed è il grande pubblico a consacrare la street art come arte popolare. Anche se è difficile ripercorre l'evoluzione del graffitismo come forma di espressione di tutti i tempi – si finirebbe per risalire ai graffiti praticati dall'uomo fin dall'origine dei tempi e come fanno in molti storici dell'arte, si andrebbe a cercarne i precedenti fin nelle Grotte di Lascaux – si può senz'altro cercare di capire le tappe salienti del writing come fenomeno storico che prende le mosse a inizio anni '70. Il writing ha ben poco da spartire con il graffitismo storico; i graffiti dell'uomo delle caverne rispondono di un'esigenza che non è tipica del writing come genere quanto piuttosto dell'esigenza umana di mettere in forma il proprio pensiero. Non si deve dimenticare che il writing e la street art sono movimenti collocati nel tempo e nello spazio: impensabili duecento anni fa, nascono con, per e dalla città moderna.

Fin dagli inizi il movimento è stato motivo di censura perché ritenuto vandalico e degradante ed è proprio in risposta a queste forme di repressione che si è radicato ancora più nella forma di una guerriglia urbana fondata su una dialettica verticale tra forze dell'ordine – e per estensione le forze governative – e iniziative dal basso a difesa della libertà di espressione. È stata la così detta "tolleranza zero" newyorchese – e le altre reazioni censorie – a dare al fenomeno lo slancio per la presenza globale raggiunta; come dichiararono i writers Mare 139 e Duro "We may have lost the trains, but we've gained the whole world". Negli anni '80 i graffiti erano pronti a divenire un fenomeno globale: se l'architettura funzionalista aveva contribuito ad assimilare il tessuto urbano delle grandi città indipendentemente dalle particolarità locali, allo stesso modo un movimento espressivo nato nel Bronx trovò terreno in fertile in una qualsiasi delle grandi periferie d'oltreoceano. I vagoni dei treni viaggiano e attraversano la città come ben sottolineavano i writers della prima ora: non c'è niente di meglio che affidare il proprio tag ai vagoni della metro o del treno perché il proprio nome sfrecci per le stazioni del centro! Tag e pezzi divennero così una presenza minacciosa perché solidale ai media (siano essi mezzi trasporto o canali social come avviene negli ultimi anni). Il

writing e poi la street art sono fenomeni intrinsecamente dinamici: quello che accomuna il primo graffiti writing delle gang con le forme di espressione più contemporanee è proprio questa capacità di ridefinire soglie di penetrazione e canali di attraversamento; rapidità e viralità sono non a caso gli elementi che più spaventano le istituzioni che hanno interpretato il fenomeno come un irrompere disordinato, una minaccia per l'ordine pubblico.

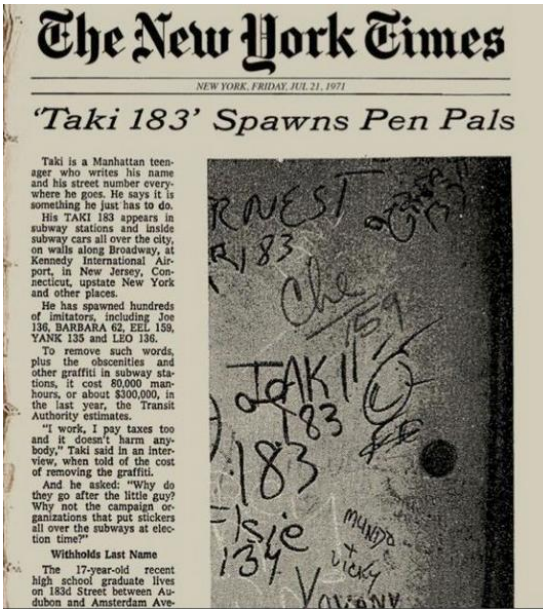
2. Kool killer. Dai vagoni della metro allo share.

Il 21 luglio del 1971 il The New York Times dedica un articolo alle prime espressioni di writing che vanno riempiendo la città. "Taky 183 cerca amici di penna", titola ironicamente il quotidiano (Fig.1): "Taki is a Manhattan teenager who writes his name and his street number everywhere he goes. He says it is something he just has to do". Nell'intervista si chiede a Taki cosa ne pensasse dei costi che l'amministrazione era costretta a spendere per rimuovere le scritte e il ragazzo replicò chiedendosi perché si debba perseguitare un ragazzino e non le organizzazioni politiche che riempiono la metro di stickers in occasione delle elezioni. A Taki si chiedeva anche perché lo facesse e perché in così tanti lo avessero seguito in questa operazione ai margini della legalità: "you don't do it for girls; they don't seem to care. You do it for yourself. You don't go after it to be elected President." L'articolo del Times riporta anche alcuni dati sul fenomeno dai quali si evince come la pratica del tagging sia presto diventata un fenomeno trasversale accolto da teenager di qualsiasi quartiere, etnia e classe sociale. Nell'articolo il writing, ancora non riunitosi in movimento artistico riconosciuto, viene trattato come un disagio psichico, una forma di egocentrismo che ammorba i teenager: "the youth conceded that his passion for graffiti was not normal (..) "maybe I'll go to a psychiatrist and tell him I'm TAKI 183. I'm sure that will be enough to get me a psychological deferment(…)" . Detto questo, Taki confessava che nelle sue tasche portava sempre un Magic Marker perché non si sarebbe mai fermato. E così è stato.

Jean Baudrillard è stato uno dei primi teorici a essersi occupato di street art in termini filosofici oltre che sociologici, ma soprattutto il solo ad averlo fatto in tempo reale. In *Kool Killer or the insurrection of signs (1973)*, saggio poi confluito in *L'échange symbolique et la mort (1976)*, Baudrillard mette al centro dell'analisi del

writing la questione dell'identità e della rappresentazione dell'altro:

> It says [the graffiti says]: I am, I'm real, I have lived there. It says: "Kiki, or Duke, or Mike, or Gino IS ALIVE, HE'S DOING WELL AND HE LIVES IN NEW YORK". Ok, but 'it' does not speak like that, it is our burgeois-existentialist romanticism that speaks like that, the unique and incomparable being that each of us is, but who gets ground down by the city. Black youths themselves have no personality to defend, from the outset they are defending the community. Their revolt challenges bourgeois identity and anonymity at the same time. COOL COKE SUPERSTRUT SNAKE SODA VIRGIN – this Sioux litany, this subversive litany of anonymity, the symbols explosion of these war names in the heart of the white city, must be heard and understood. (Baudrillard, 1976: 84)



The New York Times

NEW YORK, FRIDAY, JUL 21, 1971

'Taki 183' Spawns Pen Pals

Taki is a Manhattan teenager who writes his name and his street number everywhere he goes. He says it is something he just has to do.

His TAKI 183 appears in subway stations and inside subway cars all over the city, on walls along Broadway, at Kennedy International Airport, in New Jersey, Connecticut, upstate New York and other places.

He has spawned hundreds of imitators, including Joe 136, BARBARA 62, EEL 159, YANK 135 and LEO 136.

To remove such words, plus the obscenities and other graffiti in subway stations, it cost 80,000 man-hours, or about $300,000, in the last year, the Transit Authority estimates.

"I work, I pay taxes too and it doesn't harm anybody," Taki said in an interview, when told of the cost of removing the graffiti.

And he asked: "Why do they go after the little guy? Why not the campaign organizations that put stickers all over the subways at election time?"

Withholds Last Name

The 17-year-old recent high school graduate lives on 183d Street between Audubon and Amsterdam Ave-

Fig.1 – "Taki 183 Spawns Pen Pals", The New York Times, 21 luglio 1971.

Baudrillard riduce il fenomeno dei graffiti a un conflitto tra città bianca e città nera. Oggi è ormai evidente che la dinamica è ben più complessa, anche se vi era una simile componente sovversiva alle origini del movimento orientato alla conquista del centro da parte della periferia. Senz'altro oggi è anacronistico immaginare una guerriglia bianchi contro neri, o, più semplicemente, un'opposizione tra classi sociali diverse. La street art è ormai un'arte costosa praticata da ragazzi di periferia quanto da pubblicitari in carriera. Se le prime tag erano fatte con strumenti autoprodotti, il costo di una bomboletta spray si aggira ormai attorno alle sei euro. Il mercato ha seguito il fenomeno di pari passo trasformando una forma di espressione clandestina, messa a punto con oggetti di fortuna, in una vera e propria tecnica artistica (non nel senso del riconoscimento raggiunto sul mercato e dalla critica ma dal punto di vista della conoscenza tecnica e della pratica richiesta per poterla esercitare in maniera ottimale).

Si deve tuttavia riconoscere a Baudrillard di aver saputo cogliere il fenomeno nei tre aspetti che lo rendono tanto interessante come fenomeno sociale. Innanzitutto, la connivenza con la cultura dominante che il writing prima e la street art dopo fanno

propria al fine di ribaltarne i valori veicolati: "a new type of intervention in the city, no longer as a site of economic and political power, but as a space-time of the terrorist power of the media, signs and the dominant culture" (Baudrillard, 1976: 80). Secondo la lettura di Baudrillard, il writing, riconosciuta la trasformazione semiotica del codice ("metallurgy has become semiurgy" sottolinea Baudrillard) attacca il potere agendo direttamente sul codice, proponendo quindi una guerra di segni. In seconda istanza, questa guerra di segni avrebbe l'effetto di trasformare la città in un corpo, sottrarla all'anonimato a cui la costringe l'ordine: "graffiti turns the city's walls and corners, the subway's cars and the buses, into a *body*, a body without beginning or end, made erotogenic in its entirety by writing just as the body may be in the primitive inscription (tattooing)" (Baudrillard, 1976: 82). Una lettura della street art come body art per e con la città è senz'altro di grande interesse per un lavoro semiotico sullo spazio e apre a un terzo punto, quello della ritualità. Baudrillard suggerisce infatti che questa parata di scritte abbia lo scopo di tatuare la città per prepararla a un evento, come accade in certi riti tribali in cui l'iscrizione sul corpo predispone un momento rituale in cui i partecipanti ridefiniscono la loro identità:

> Without tattooing, as without masks, the body is only what it is, naked and expressionless. By tattooing walls, SUPERSEX and SUPERKOOL free them from architecture and turn them once again into living, social matter, into the moving body of the city before it has been branded with functions and institutions. (…) An incision into the flesh of empty signs that do not signify personal identity, but group initiation and affiliation: "a biocybernetic self-fulfilling prophecy world orgy". (Baudrillard, 1976:82)

La street art è una forma rituale che si consuma in differita come avremo modo di vedere: la produzione di notte non si dà in scena ma anzi, opera clandestinamente per far sì che gli interventi nascano, l'indomani, nel momento in cui la luce svelerà "l'orgia di segni", come la chiama Baudrillard, e i cittadini potranno vederla sfrecciare sui vagoni della metro nelle due direzioni, inarrestabile:

> The graphics are erased (but it is difficult), the writers are arrested and imprisoned, the sale of marker pens and spray can is forbidden, but no avail since the youths manufacture them by hand and start again every night. (Baudrillard, 1976: 84)

Fig. 2 – Un pezzo di Dondi eseguito sui vagoni della metro, San Francisco, 1977; Dondi fu tra i principali esponenti della così detta Subway art.

L'orgia di segni cui fa riferimento Baudrillard è quella di un'arte a *pezzi*. Con pezzo si indica il singolo intervento messo a punto da un writer o dalla sua crew. Mentre il tag ha una dimensione contenuta, il pezzo (in inglese *piece*) rivendica una visibilità maggiore. Il tag apparso a Filadelfia nei tardi anni sessanta sui treni per poi svilupparsi a New York negli anni settanta, vede la sua prima maturità stilistica a metà degli anni ottanta. È nel 1972-75 che appaiono i primi *pezzi*, inizialmente una semplice evoluzione delle firme divenute più grandi e più spesse. S'inaugura così una dialettica tra bordo e spazio contenuto, linee di definizione e spazi pieni da colorare. Secondo le logiche degli esordi, il pezzo era fortemente antieconomico: richiedeva una grande quantità di vernice e con la stessa quantità di colore si sarebbero potute realizzare molte tag. La vittoria del pezzo sul tag – non scontata – segna l'evoluzione del writing che intraprende un percorso dove la qualità (la cura della dimensione estetica) ha il primato sulla quantità. I writer raccolsero la sfida lanciata da *Super Kool 223* e cominciarono a fare pezzi. Lo scenario competitivo e il clima proibizionista che andava affermandosi in quegli anni ha contribuito ad alimentare questo processo di miglioramento continuo degli interventi che acquistarono maggiore consapevolezza delle forme e delle scelte stilistiche. Alcuni writer inventarono nuovi stili (come i *loop* e le nuvole) o perfezionarono quelli già

esistenti ad esempio aggiungendo sfondi e grazie di provenienza tipografica, personaggi di cartoni animati e forme prese dalla segnaletica stradale o dalla logotipia. I pezzi si ingrandirono *top-to-bottom* "wholecar", che nel gergo significa "fino a occupare un vagone intero dall'alto al basso", diventando più elaborati e colorati. Nei primi anni ottanta, anche grazie alla realizzazione di documentari dedicati al fenomeno quali *Style Wars* (diretto da Tony Silver e trasmesso per la prima volta nel 1983) e il film W*ild Style* (diretto da Charles Aheran nel 1983) il fenomeno graffiti si diffuse su scala mondiale, trovando in Europa un fertile terreno.

Street art è ad oggi la definizione comunemente utilizzata per inquadrare tutte le manifestazioni artistiche compiute in spazi pubblici. A differenza del graffiti writing l'artista non iscrive più il suo nome, ma crea un'opera che dialoga con lo spazio in cui si inserisce impattando in modo ben più invasivo di quanto non facesse un tag. In seno alla street art sono state sperimentate tecniche e stili diversi, dall'uso della spray al lavoro con gli stencil, dallo sticker al poster fin a installazioni e performance; la street art ha moltiplicato nel corso degli ultimi anni i modi con cui si esprime contribuendo a rendere più complesso il fenomeno che evidentemente non può più essere ricondotto a una questione di mero vandalismo in virtù della ricerca che lo motiva. Di fronte a questa evoluzione della street art mi sembra semioticamente interessante indagare un fenomeno tanto ricco per individuarne le forme di vita sottese.

3. Della fine dell'aura o dell'inizio della strada.

Questa ricerca interroga i fenomeni di rivendicazione e riappropriazione dello spazio urbano a partire dalle forme di espressione assunte da quella "creatività dispersa, tattica e minuta dei gruppi e degli individui intrappolati nelle reti della sorveglianza"[3] a cui Michel De Certeau ha dedicato una delle sue opere più importanti, *L'invention du quotidien*. Mi sembra che la street art prescindendo dal riconoscimento artistico di alcuni suoi esponenti, rappresenti fondamentalmente ancora oggi una creatività dispersa, tattica e minuta che vale la pena interrogare come fenomeno sociale e politico

[3] *Cfr. De Certeau, 1980: 9.*

ancor prima che artistico. Come sottolineava Walter Benjamin:

> (…) nell'istante in cui il criterio dell'autenticità nella produzione dell'arte viene meno, si trasforma anche l'intera funzione dell'arte. Al posto della sua fondazione nel rituale s'instaura la fondazione su un'altra prassi: vale a dire il suo fondarsi sulla politica. (Benjamin, 1955:27)

Italo Calvino, autore che ha dedicato molte pagine alla riflessione sulla città, proponeva una via di fuga alla dialettica conflittuale tra dispositivi del potere e forme di resistenza: "cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio" (Calvino, 1993:160). Questa tesi vuole appunto dare spazio – lo spazio della riflessione sul senso – a quelle forme di riappropriazione critica (nonché ludica) degli spazi urbani che sono state etichettate sotto il termine ombrello di *street art*, espressioni di un'"*arte urbana non ufficiale"*[4] come suggerisce Ethel Seno nel volume-antologia *Trespass* dedicato al fenomeno.

Qualsiasi ritratto dell'arte urbana non è tale se non prende le mosse dalla città stessa che non può essere ridotta a elemento scenografico perché attore, Altro di un'interazione da cui non si può prescindere. La metropoli diffusa a cui si è brevemente accennato in apertura ci aiuta a inquadrare le pratiche di attraversamento artistico che analizzeremo come fenomeno sociale ancor prima che artistico. La street art come movimento non fiorisce nottetempo come un tag sui finestrini del metrò, lo si è visto, ma rappresenta l'evoluzione di una certa presa di coscienza, dal basso, di un sentimento sulla città e di una riflessione *meta* sulla *ratio* che la regola. Una presa di consapevolezza che come vedremo si fa espressione di un pensiero polemico sulla città e sulle forme di potere che asseconda: una presa di parola che è innanzitutto presa sullo spazio, movimento di spazializzazione.

Le pratiche di risemantizzazione dello spazio urbano sono innanzitutto pratiche di senso che per la loro irriverenza cadono nell'occhio del ciclone mediatico, garantendosi un grande successo di pubblico e di critica. L'arte urbana è ormai arte da galleria e gli street artist sono figure riconosciute i cui lavori vengono battuti all'asta per

[4] Seno, 2010, p.6.

cifre incredibili. Eppure, si può affermare l'esatto contrario: si fa un gran parlare di street art a tal punto che le varie pratiche, generi e stili che vi si possono riconoscere sono trattati in modo superficiale senza sforzo alcuno di coglierne la sistematicità del proprio particolare modo di fare senso, e spazio. L'obiettivo e il movente di questa ricerca è proprio quello di restituire una dignità teorica a tutte quelle pratiche che rivendicano un'appropriazione anche solo semiotica dello spazio urbano; non è invece mio interesse metterne in discussione la dignità artistica. In linea con il già citato lavoro di Michel De Certeau il concetto di arte sarà analizzato come forma di espressione quotidiana in termini di arte del fare e del dire.

Street art significa letteralmente arte di strada ma anche arte per strada. Indipendentemente dalle criticità riscontrabili in un'etichetta che dice ben poco della complessità del fenomeno, le si riconoscerà il merito di mettere a fuoco la strada come luogo di un'emergenza che accomuna una moltitudine di pratiche che proprio in strada nascono e con questa intessano un rapporto particolare. Street art è anche una sorta di monito, un imperativo per riportare il discorso dell'arte alla strada, come in un uso imperativo e transitivo del verbo "to street". E allora, street the art!

Street art è l'atto di produzione, la pratica specifica di attraversamento ma anche l'opera e l'atto di fruizione di questa arte che non vuole biglietto d'ingresso né referenze particolari per regolarne l'accesso. Colpisce ad esempio una caratteristica in particolare: la street art appare come un grande progetto open source dove non esiste copyright né plagio. I topi di Banksy non possono dirsi repliche di quelli che Black Le Rat ha liberato per le vie di Parigi qualche anno prima; la street art non conosce proprietà privata né proprietà intellettuale. Ogni artista, ogni writer è libero di produrre uno stencil che riproduca le forme di uno già incontrato, per strada: il messaggio divenuto virale si libera della dialettica copia vs originale e si appresta a diventare *mitogramma* andando a contribuire a un immaginario condiviso. In questo senso si può affermare che la street art mira ad istituire uno spazio collettivo di parola.

Mi è sembrato che l'analisi di una simile pratica di produzione e consumo dello spazio che passa attraverso un discorso artistico atipico potesse senz'altro dirci qualcosa sui modi attraverso i quali la nostra società si racconta. La street art mette in circolo forme di racconto (*récit*) e pratiche di partecipazione che non sono poi così distanti da

quelle classiche (penso al mito) e che hanno a che fare con una forma di rappresentazione popolare. Non è certo un caso se la street art che ha avuto maggiore successo è un'arte che propone figure e temi accessibili favorendo la facilità di lettura anche a latitudini diverse. Si tratta di un'arte che s'ispira a figure e temi già in circolo, rubati al mondo della pubblicità, della cultura cinematografica, del fumetto e della tv di cui propone un remix[5] alternativo ma senza mai minacciarne la riconoscibilità.

Ci interesserà quindi interrogare questa "facilità" del testo "di strada", fattore che ne garantisce la connivenza con i media contemporanei, in primis i social network laddove la lettura e la condivisione del testo visivo trova un grande potenziale di pubblico.

4. Scar tissue: strappi, cicatrici, esercizi di cauterizzazione

La street art convoca il passante facendogli prendere parte a un lavoro interpretativo; lo coglie di sorpresa e richiede la sua complicità: il passante viene suo malgrado sollecitato e invitato a farsi carico di un testo che è anzitutto un discorso sullo spazio urbano. In questa ricerca ci interessa soprattutto interrogare il funzionamento di queste testualità a partire dalla dialettica discontinuo e continuo attivata nel momento in cui si inserisce un elemento di rottura nella continuità routiniera della fruizione dello spazio. La street art sembra in questo senso la risposta a quella domanda che Michel Lefebvre lasciava in sospeso nella sua critica al quotidiano:

> A travers et contre la hiérarchisation, ne peut-il percer, ici ou là, architecturalement ou urbanistiquement, "quelque chose" qui sort du mode de production existant, qui naisse de ses contradictions en les dévoilant et non en les couvrant d'un voile? (Lefebvre, 1985: XXVII)

Quel qualcosa che invoca Lefebvre sembra davvero la definizione più prossima del nostro oggetto di studio, qualcosa che spunta, qua e là per stagliarsi contro una gerarchia del tempo e dello spazio architettonico; qualcosa che innova i modi della produzione esistenti perché li sovverte secondo una retorica del ribaltamento

[5] Per una trattazione semiotica approfondita delle pratiche di replicabilità trans-testuale si confronti Dusi, Spaziante, *Remix Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, 2006.

parossistico; qualcosa che svela, mette a nudo e per questo "strappa", piuttosto che coprire con un velo di ordine e controllo.

La tesi che propongo è che le pratiche espressive che possiamo riconoscere sotto il concetto di street art non siano altro che il tentativo di *strappare* il tessuto urbano all'anonimato a cui lo relega una ratio funzionalista e porre così rimedio alla perdita di racconto, storia e memoria: un appello vitale e vitalista a praticare lo spazio (fisicamente ma soprattutto semioticamente) in modo attivo per sottrarlo alla gerarchia verticale e all'anonimia. L'uso che faccio qui del termine *strappare* pone tuttavia qualche problema ed è utile fornire un chiarimento in tal senso. La street art e ancor più il graffiti writings sono accusati di violare, vandalizzare lo spazio urbano creando degli "strappi" all'ordine e allo stato di decoro ideali. A mio avviso, e lo vedremo argomentato nei capitoli più analitici di questo lavoro, la street art opera al contrario, ovvero si fa promotrice di un'azione di ricucitura di uno strappo precedente, come a cauterizzare una ferita nascosta sotto il dictat della promozione di un ordine totalizzante.

La gestione dello spazio urbano è prerogativa di un apparato burocratico che ne salvaguardia la perpetuazione: l'omogeneità scalfita dalla presa di parola dal basso non può che essere "vandalica"[6]. Ma come sottolinea Gianfranco Marrone,

> L'azione distruttiva del vandalo non è legata a un programma di trasformazione del Soggetto che la compie, non mira cioè alla sua congiunzione con uno o più Oggetti di valore; tale azione mira invece alla trasformazione disgiuntiva di un implicito Antisoggetto dai suoi Oggetti di valore. (Marrone, 2001: 348)

L'azione vandalica è compiuta da un Soggetto che non riconosce i valori di ciò che sta distruggendo o meglio che non condivide il senso che tali cose hanno per l'Antisoggetto e che lui dovrebbe condividere. Il programma di disgiunzione del Soggetto vandalo sia così doppiato da una volontà di esibizione della propria capacità di azione. L'azione del vandalo è una replica a un'azione precedente il che motiva anche la spettacolarizzazione del suo comportamento. La definizione del vandalismo conterrebbe così questa successione di momenti narrativi canonici a partire dai quali si può concludere che "l'azione vandalica non si lega tanto al mancato riconoscimento del

[6] Vedremo assieme quale sintassi narrativa sottenda la definizione stessa di vandalismo e ne tenteremo una lettura critica in occasione dell'analisi del parkour (cfr. 1.3.3)

valore di ciò che si distrugge, me al mancato riconoscimento della valenza, ossia del valore di questi valori" (Marrone, 2001: 349), se non addirittura di un aperto disprezzo di tali valori come avviene nella street art. Il vandalo non agisce tanto per fare ma nel tentativo di annullare il valore dei valori, la valenza così come affermata da un Antisoggetto. Questa dialettica tra ordine e insurrezione è stata ben identificata da Marc Augè che nella sua riflessione sui *Non luoghi*[7] definisce lo spazio moderno come omogeneo, frammentato e gerarchizzato:

> Il tend vers l'*homogène* pour diverses raisons: fabrications des éléments et matériaux, (…) méthodes de gestions et de contrôle, de surveillance et de communication. (…) De faux "ensemble", en fait des *isolats*. Car paradoxalement (encore) cet espace homogène se fragmente: lots, parcelles. En miettes! (…) Avec une hiérarchisation stricte (…) il règne une curieuse logique de cet espace, que l'on rattache illusoirement à l'informatisation. Et qui cache sous son homogénéité les rapports "réels" et les conflits (Augé, 1983: XXIV)[8]

L'omogeneità della città moderna, così come problematizzata da Augé, è una continuità di superfici che nasconde un tessuto urbano frammentato, composto di isolati. Per Augé i non-luoghi sono degli spazi di time-out ed è solo attraverso lo sguardo e il racconto che possono essere re-innescati come spazi veri e propri: "Richiedono uno sguardo e una parola; uno sguardo per ricostituire una relazione minima che renda loro una dimensione simbolica, sociale; una parola che li integri in un racconto" (Augé, 2006: 32).

La street art è la parola che li integra in un racconto; lo sguardo è quello sollecitato del passante, il solo a poter completare l'opera di riconciliazione e sutura dello strappo. Quando poco sopra ho accennato alla tesi che porta avanti questa ricerca, che la street art funzioni come un dispositivo interattivo che agisce sullo spazio risemantizzandone la funzione e sottraendolo all'anonimato e all'omogeneizzazione intendevo proprio sottolinearne questa sua componente rituale e sociale. Ogni forma di street art infatti introduce elementi di discontinuità rompendo una certa continuità di superficie. Quando Zasd prende a bersaglio del proprio arco la superficie continua,

[7] Alla lettura critica del noto saggio di Marc Augé che ha consacrato i non luoghi a categoria critica della società contemporanea, dedicheremo un'analisi approfondita (cfr. 2.1)

[8] Corsivi miei.

infinita, monolitica di una costruzione berlinese - espressione anch'essa di quel funzionalismo di cui parlavamo poc'anzi - non fa altro che irrompere in quella continuità; le frecce conficcate nel cemento rompono l'uniformità dell'involucro infrangendone il potere totemico, per sempre. La fotografia consacrerà l'evento per i posteri.

Fig. 3 – *Arrow pieces*, Zasd, Berlino, 2003.

Concludendo, la street art si fa portatrice di una dimensione critica rendendosi responsabile di interventi che a un primo sguardo sembrano lacerare l'omogeneità del tessuto urbano, ma che a un'analisi più attenta emergono come tentativi di ridare un volto e una storia a un tessuto precedentemente frammentato. L'ordine è così messo in discussione dalla rivendicazione di una diversità soggiacente: una presenza critica si riappropria dello spazio urbano inserendovi elementi di discontinuità, occasioni di presa di parola, spazi di consapevolezza praticabili anche per il passante. Raccontando la diversità inespressa, irrompendo nell'omogeneità dell'ordine urbanistico porta avanti un progetto collettivo di storytelling, al contempo demistificatore e riparatore, operando così da collante, raccontando il rapporto per quanto polemico esso sia tra l'istituzione omogeneizzante e la comunità che rivendica un ruolo di soggetto attivo nell'interazione con lo spazio che abita e attraversa.

Un esempio ci potrà aiutare a comprendere meglio questa dialettica tra continuità e discontinuità. Banksy è forse lo street artist più noto al grande pubblico e acclamato dalla critica. I suoi pezzi[9] funzionano tutti fondamentalmente allo stesso modo: innescano un meccanismo parossistico, una sorta di discorso sullo stato di cose che mentre afferma una certa realtà dipinta, nega la realtà di fatto, creando così un cortocircuito tra narrazione e realtà, affermando la prima come più reale del reale. Le opere di Banksy ereditano la grande tradizione del *trompe-l'oeil* sposando una retorica del *détournement* che mira a ribaltare lo stato di cose; basta una crepa nel muro, stilizzata, per minare il castello di regole e divieti che limitano e delimitano la nostra routine d'uso dello spazio.

Fig. 4 – Banksy, Londra, 2003.

[9] Adotterò il termine "pezzo" per indicare il prodotto delle pratiche descritte in linea con il gergo della street art; con pezzi si indicavano le grandi scritte dei writers e ad oggi mi sembra più appropriato continuare a parlare di pezzi piuttosto che di opere. D'altra parte, quando nelle pagine che seguono sarà utilizzato il termine "opera" si tratta di un uso diverso da quello che ne fanno la storia e la critica dell'arte. Per i fini di questa ricerca sarà l'accezione più generale e allargata di opera a interessarci: è opera tutto ciò che è frutto di un operato, tutto ciò che resta a testimonianza di un'azione comunicativa e espressiva intenzionale indipendentemente dal suo valore artistico, il cui riconoscimento non è obiettivo di questa tesi.

Quando Banksy "ricalca"[10] su un muro dipinto di bianco, la silhoutte di una cameriera o di una colf - si noti il grembiule bianco, la goletta tesa e la crestina in testa tipiche di una certa etichetta in uso presso certe famiglie altolocate - nell'atto di spazzare via lo sporco dietro il muro alzandone una cocca come se si trattasse di una tenda, rappresenta proprio questo scarto: da una parte il tentativo dell'istituzione di promuovere un ordine di superficie, dall'altra l'opera dello street artist che, accusato di essere il responsabile del degrado urbano, ribalta i termini della questione. L'ordine di superficie è illusorio come la vernice bianca sui muri. La costruzione retorica adottata, quella del *trompe l'oeil*, crea una distinzione tra superficie e profondità e quindi tra apparenza e realtà svelata di cui Banksy si serve per veicolare una riflessione *meta* sulla pratica stessa della street art: lo street artist è colui che imbratta i muri o colui che intervenendo su questi svela la realtà da questi celata sotto una coltre di ordine e controllo omogeneizzante?

Abbiamo fin qui introdotto il lettore a questo lavoro definendo la street art come una pratica demistificatoria, politica, polemica, spesso dotata di una dimensione ludica. C'è tuttavia da sottolineare un altro elemento che la contraddistingue: la street art è una pratica sotto certi aspetti violenta, una forma di violenza controllata e dall'effetto estetizzante ma pur sempre dotata di una componente aggressiva e trasgressiva. Per certe pratiche ha senso parlare di violenza perché richiedono l'applicazione di una particolare forza fisica, per altre questa violenza non è che simulata: dal parkour allo

[10] Come vedremo una delle problematiche che hanno contribuito alla complessità di questa ricerca è la scelta di un lessico il più aderente possibile alla pratica stessa della street art. Descrivere una forma di espressione che sfugge ai canoni più tradizionali del lavoro artistico, pittorico e scultoreo implica un lavoro critico di ideazione di una terminologia tecnica che la storia dell'arte contemporanea non ha ancora messo a punto e che risulta invece necessario per far emergere le peculiarità di questa forma espressiva. Riferendosi all'azione di Banksy sul muro, non sempre è adeguato il verbo "dipingere"; fo "spruzzare" è già più aderente al modo in cui la vernice è utilizzata, anche se un termine che implichi la forma di controlla dell'artista sullo spruzzo sarebbe ancora più indicato. Non tutti gli spruzzi sono uguali, e uno spruzzo con l'estintore ha senz'altro una gettata maggiore e un grado di controllo minore rispetto a quello di una bomboletta spray. Questa digressione terminologica è di fatto importante ai fini di un'analisi del fenomeno che si proponga di essere "ecologica", rispettosa e trasparente della particolarità della singola pratica in analisi, perché solo questa precisione definitoria permetterà di scorgere pertinenze e opposizioni differenziali che costituiscono di fatto gli assi d'articolazione del fenomeno della street art. Come vedremo la problematica si ripresenterà anche per tutte quelle pratiche che potremmo definire performative dal momento in cui non lasciano nello spazio un testo ma la loro stessa esecuzione nello spazio a opera del corpo dell'artista costituisce un testo degno del nostro interesse; i già citati tracciatori (dall'originale *traceurs*) non sono propriamente danzatori, esecutori, attori né acrobati ma di fatto la loro azione di attraversamenti dello spazio è finalizzata a tracciare un'alternativa di attraversamento dello stesso e un'interazione critica con le strutture che lo compongono.

stencil la street art coinvolge il corpo e la gestualità dell'artista in maniera diversa da quanto fa l'arte tradizionale. Si può tentare di compararla all'uso del corpo dell'a*ction painting* o di certa performance, ma ci si accorgerà che la street art opta per un certo coinvolgimento fisico per veicolare una presa di posizione fortemente polemica. Essa stessa infatti si rappresenta come una pratica di guerra a partire dai vocaboli scelti per designare strumenti e tecniche: un'isotopia del conflitto presenta la street art come una forma di lotta armata. Si parla di *led bombs* e *led bombing* per indicare l'azione di tirare led ferromagnetici su supporti in ferro; le stesse bombolette spray sono chiamate *bombs* in gergo; gli interventi si chiamano "attacchi"; azioni pacifiche e ecologiche come quelle legate al gardening e al knitting (fare la calza) sposano la filosofia della guerriglia (che diviene suffisso nel nome della pratica, "guerrilla gardening", "guerrilla knitting"). La street art è una rivendicazione di diritto d'azione e di parola sullo spazio urbano che si avvale di una retorica del conflitto per identificare la propria azione con una forma di guerra civile mirata al ribaltamento dello status quo. Anche le pratiche più innocue fanno propria questa retorica del conflitto; i praticanti del parkour si definiscono *traceurs* perché iscrivono le tracce del loro percorso nella città (muri, transenne) servendosi di quei dispositivi che siamo abituati a considerare barriere architettoniche come opportunità per un attraversamento alternativo. Sebbene il parkour rifiuti ogni iniziativa difensiva e operi anzi al contrario, convertendo ogni ostacolo – nemico dell'attraversamento fluido nell'accezione comune – in occasione di slancio, si definisce una pratica marziale, e quindi militare.

Alla violenza del gesto o della scelta lessicale si aggiunga che tutta la street art ha a che fare con un problema di legittimità: l'azione sullo spazio urbano senza autorizzazione è un'azione illegale perché si appropria del bene comune per cause private. Tra l'altro ogni paese ha la propria legge[11] con cui definisce le pratiche

[11] In Italia, il codice penale all' *Art. 639 Deturpamento e imbrattamento di cose altrui* recita: "Chiunque, fuori dei casi preveduti dall'articolo 635, deturpa o imbratta cose mobili altrui è punito, a querela della persona offesa, con la multa fino a euro 103. Se il fatto è commesso su beni immobili o su mezzi di trasporto pubblici o privati, si applica la pena della reclusione da uno a sei mesi o della multa da 300 a 1.000 euro. Se il fatto è commesso su cose di interesse storico o artistico, si applica la pena della reclusione da tre mesi a un anno e della multa da 1.000 a 3.000 euro. Nei casi di recidiva per le ipotesi di cui al secondo comma si applica la pena della reclusione da tre mesi a due anni e della multa fino a 10.000 euro. Nei casi previsti dal secondo comma si procede d'ufficio." Il fatto che la legge sia diversa da un paese all'altro ha generato stili locali e i favorito i cosiddetti tour internazionali: il Sudamerica è una delle mete favorite perché in molti paesi sudamericani la street art è depenalizzata.

prescritte stabilendo se una violazione costituisce reato penale; è anche in funzione delle peculiarità legali dei diversi paesi che in alcuni la street art è fiorita favorendo certi generi piuttosto che altri. Così in Argentina ad esempio l'assenza di reato penale assieme alla presenza di grandi edifici abbandonati ha favorito la diffusione di enormi murales, mentre in Francia la tolleranza zero ha portato molti artisti ad adottare l'*affichage* (punibile solo con una multa) e ad abbandonare il *writing* per non incorrere in rischi maggiori.

Lo street artist sostiene di agire per riappropriarsi di uno spazio pubblico che gli è stato sottratto precedentemente per ospitare comunicazioni pubblicitarie e politiche; tuttavia, l'azione resta illegale anche quando si tratta di affichage o di parkour (che spesso viola l'impenetrabilità della proprietà privata). D'altra parte, la storia della street e la sua pratica stessa non possono prescindere da questa dialettica; molti writer sostengono che se i graffiti divenissero legali, smetterebbero di farne. La tecnica stessa messa a punto dalle diverse pratiche è legata alla dimensione intrinsecamente clandestina, tanto che nei casi dei muri tollerati o peggio di quelli assegnati a un certo artista in occasione di eventi o in corrispondenza di particolari muri che costituiscono ormai delle gallerie a cielo aperto si assiste a una trasformazione incredibile dello stile. La disponibilità di tempo e la possibilità di usufruire di strumenti come scale o elevatori per raggiungere altezze che nel caso dell'azione clandestina non possono essere raggiunte, cambiano le dimensioni, i connotati e lo stile della street art come si può vedere confrontando l'intervento originale di uno street artist così come eseguito nottetempo e una sua opera elaborata in occasione di un evento su un muro assegnato.

Fig. 5 – *CMYK* by Skurktur collective, Norway, 2013.

Concludendo, la street art emerge come una pratica non integrata ma dissidente: lancia messaggi gridati – è il caso dei pixadores brasiliani le cui parole ricoprono palazzi di dieci piani; occupa spazi senza permesso e appare senza preavviso alcuno né autorizzazione; ricopre altri messaggi inserendosi in maniera superba tra una molteplicità di voci. Ma soprattutto, deborda i limiti degli spazi assegnati all'espressione dei comuni cittadini: sconfina, rivendica più spazio di quello disponibile. I bordi delle lettere sono soglie fragili che non trattengono il colore che cola (fig. 3), cola sui muri e sui vagoni del treno; dalle periferie irrompe nel centro e dal centro torna nelle periferie per poi ripartire. Non si può affrontare questo fenomeno espressivo senza tenere conto di questa forza, di questa vivacità e tensione sovversiva che è *fil rouge* tra le diverse pratiche che articolano il fenomeno. Al semiotico interessa valutare gli effetti passionali di un simile dispositivo aspettuale e spaziale, come avremo modo di vedere.

Per questi motivi, che hanno ben poco a che fare con la sostanza artistica, la street art merita a mio avviso di essere analizzata come un fenomeno sociale ancor prima che estetico, un fenomeno etico e politico ancor prima che vandalico, in virtù della narrazione dal basso di cui si fa portavoce intervenendo laddove la narrazione dall'alto

sembra non aver tenuto; svela così un racconto denunciato come menzognero o un'assenza di racconto. Per comprendere meglio questa ipotesi basta pensare a tutti quei casi in cui questa creatività espressiva dal basso si manifesta in luoghi critici, scossi da problematiche socio-culturali o da guerre civili. Si tratta spesso di spazi in cui la storia ha lasciato il segno, raramente spazi pacificati, quasi sempre spazi testimoni di un conflitto in atto o passato su cui portare l'attenzione dell'opinione pubblica e dei media; penso ad esempio al ruolo che la street art ha avuto nelle Primavere Arabe, ma anche agli interventi che negli anni si sono concentrati sulla *West Bank Barrier* e che sono oggetto d'analisi di questa tesi. La street art interviene in queste circostanze come testo della memoria alla stregua di un monumento eretto dal basso, imponendo un racconto alternativo da affidare in seconda battuta alla diffusione mediatica.

5. La costruzione del corpus.

Il semiotico che si appresta all'analisi di un fenomeno tanto complesso quanto la street art non può che ritrovare quel "souci d'ethnologue"[12] a cui fa riferimento Marc Augé interrogandosi sulla rappresentatività dei casi analizzati quando si ha a che fare con fenomeni contemporanei e in continua evoluzione. Augé confrontando il lavoro dello storico e quello dell'etnologo sottolinea come quest'ultimo non possa che andare a vedere "un peu plus loin" per trovare qualche ulteriore supporto alle sue ipotesi di lettura: "C'est l'avantage de travailler sur le présent- modeste compensation à l'avantage essentiel qu'ont toujours les historiens: ils connaissent la suite" (Augé, 1998: 23).

Lavorare sul contemporaneo significa appunto non conoscere il seguito; non si parte a ritroso ma si va verso qualcosa che si modifica mentre lo si analizza. D'altra parte come afferma Marsciani, "fare semiotica è, prima di tutto, simulare l'arresto della catena illimitata della semiosi, in modo da poter prendersene cura per un poco, tenerla quasi teneramente in mano e poi rilanciarla sì, più consaputa, a far di meglio al mondo…forse" (2007: 23). Così, ho cercato anch'io di simulare questo arresto e mi sono presa cura del fenomeno, senza pretese di esaustività.

[12] Marc Augé, 1998, p.23.

Come si costruisce un corpus che permetta di interrogare un fenomeno quale quello che costituisce il nostro oggetto di tesi? Il mio obiettivo era di interrogare i modi di fare spazio, potremmo dire di spazializzare, messi in opera dalla street art e quindi di analizzare i diversi effetti-spazio veicolati. Ciò non toglie che la costruzione del corpus abbia seguito una certa *ratio*. Ho allora proceduto secondo il metodo semiotico, confrontando tutti i casi analizzati e raccolti negli anni cercando di individuare le linee e i punti di fuga trattando i miei casi come un sistema per sfuggire all'effetto mosaico che ne restituiscono i libri d'arte, e ancora, per sfuggire a quel montaggio alternato che sembra essere la dannazione stessa a cui è consacrato il fenomeno. In quanto analista, il mio interesse è di cercare sotto la manifestazione gli elementi comuni che ne regolano le strutture della significazione.

Nella scelta delle opere da trattare nel corpus ho cercato di soddisfare un criterio di rappresentatività dei diversi modi di fare street art: *affichage*, *murales*, *stencil*, *sticker*, *writing*, installazione e performance; ciò non significa che tutti gli stili o generi sono rappresentati ma i casi analizzati rispondono senz'altro dei diversi modi di interazione con quella dialettica continuo vs discontinuo a cui ho accennato. La categoria semantica messa in quadrato apre a tutta una serie di casi rappresentabili come narrazioni locali di percorsi dinamici sul quadrato. Tuttavia, l'uso del quadrato come indice di un progetto di analisi pone a mio avviso qualche rischio; in primis, quello di affidarsi a una mappatura troppo meccanica che finisce per ridurre l'analizzabile ai quattro vertici del quadrato. Se una simile mappatura può essere valida e utile per rispondere a problematiche pragmatiche, come accade ad esempio in occasione della ricerca semiotica applicata al marketing dove la riduzione a categorie di posizionamento costituisce l'obiettivo dell'analisi stessa, mi sembra che non avrebbe apportato alcun valore euristico all'analisi di un fenomeno tanto complesso quanto il nostro. Una messa in quadrato del fenomeno mi è apparsa limitante e certo non ecologica laddove la diversità di un fenomeno è ridotta ai quattro vertici; il quadrato resta uno strumento euristicamente valido per l'analisi dei singoli fenomeni ma ho scelto di non adottarlo a sintesi dell'intero progetto. Il fenomeno merita di essere interrogato nella diversità delle inscrizioni, delle scelte di supporto e di metodo, degli aspetti temporali e degli effetti passionali di cui, di volta in volta, singole manifestazioni si fanno carico in modo diverso. Mi è parso allora scientificamente più interessante procedere caso per caso

interrogandone gli elementi peculiari e lasciando che fossero questi a dettare la direzione del nostro lavoro, problematizzando questioni semiotiche di volta in volta diverse. Del resto, come sottolineava Clifford Geertz in *Antropologia interpretativa*, "Cultural analysis is intrinsically incomplete. And, worse than that, the more deeply it goes the less complete it is" (1988: 230). Per l'antropologo americano il grande rischio che corre l'analisi culturale è quella di astrarsi troppo da quella che chiama "the hard surface of life" per andare in cerca di "all-too-deep-lying turtles". La scelta di procedere in questo lavoro per casi d'analisi risponde proprio a questa esigenza di non perdere la vivacità costitutiva del fenomeno e individuarne le pertinenze differenziali che lo articolano in modo da restituirne con un movimento di ritorno una lettura sistemica. Se non mi sono concentrata su un'unica realtà è perché l'interesse non era quello di individuare la particolarità stilistica che caratterizza una certa street art locale, quanto piuttosto quello di individuare le assiologie che articolano il fenomeno a livello globale identificando di volta in volta le singole manifestazioni come espressioni di uno stesso macro-fenomeno.

Quanto alla struttura di questa tesi, recuperando le parole di Italo Calvino potrei affermare che è sulla base del materiale che avevo accumulato – e quello in cui mi sono imbattuta, per strada e in rete - che ho studiato la struttura migliore[13]: "il libro si discute e si interroga mentre si fa" come suggeriva l'autore de *Le città invisibili*. I materiali analizzati hanno fatto emergere nuove urgenze descrittive non preventivate e pertinenze classificatorie sulla base delle quali l'architettura del testo è stata rivista, a posteriori. In generale, il testo, la pratica in analisi ci ha posto delle questioni da interrogare sollevando problematiche semiotiche di volta in volta diverse; la riflessione sui singoli testi si è valsa dell'aiuto delle altre scienze sociali che hanno contribuito al lavoro analitico su spazio e rappresentazione artistica, in primis l'antropologia. Se la struttura del testo talvolta presenterà prima la riflessione teorica rispetto all'analisi dell'opera, è solo per facilitarne la lettura o perché non sono stata abbastanza abile da procedere diversamente.

[13] Le parole riportate sono state pronunciate da Italo Calvino in occasione della presentazione de *Le città invisibili* tenutosi il 29 marzo 1983 agli studenti del Graduate Writing Division della Columbia University di New York; il testo completo è riportato a Introduzione de Le città invisibili, ed. italiana, 1993, (pp. VI-XIX).

Il corpus pone tuttavia una problematica legata all'effimerità del fenomeno. Come documentare un fenomeno e quale testo analizzare? L'idea di seguire un fenomeno in *real time* per quanto di grande interesse pone non pochi problemi metodologici; l'unico metodo che avrebbe permesso di documentare in presa diretta sarebbe stato quello di segmentare un'area particolarmente ristretta e frequentata dalla street art per monitorarla nel corso di un certo lasso di tempo. Più che un lavoro sulla street art come fenomeno sociale ne sarebbe emerso un lavoro su una certa realtà di riferimento, o addirittura su una certa località, e in definitiva, niente avrebbe eliminato il rischio di non riuscire a documentare tutto quanto vi avvenisse. Durante il mio soggiorno in Francia presso l'Università di Limoges ho seguito con assiduità una piccola crew di street artist ma nel corso di questa frequentazione e scesa in campo l'idea di un'analisi dettagliata della loro pratica mi è sembrata rispondere a un obiettivo altro, sicuramente più etnografico, che avrebbe reso fuori luogo l'analisi di pratiche non inerenti al gruppo. Mi è sembrato allora più opportuno interrogare alcuni fenomeni selezionati a prescindere dalla "partecipazione" in presa diretta; l'unico modo possibile per praticare il fenomeno sociosemioticamente a prescindere da una presenza a fianco dei praticanti dei vari casi di analisi è ricorrere a internet, non solo come luogo d'incontro internazionale dei writers e degli street artist ma anche come archivio e occhio sulla strada continuamente aggiornato da milioni di utenti. Community e forum dedicati sono frequentati dalla comunità internazionale di quanti praticano street art e di quanti la fruiscono, tanto che la soglia tra artisti e appassionati diviene sottile, confusa, irrilevante perché entrambi responsabili del ciclo vitale delle opere di strada e della loro circolazione. Frequentando le community online che si riuniscono attorno al fenomeno ci si rende conto che la rete costituisce anche un valido canale attraverso il quale pianificare gli interventi in strada, scambiarsi consigli, ottenere il riconoscimento della comunità internazionale. Ad oggi la rete fornisce la documentazione più approfondita e aggiornata grazie ai contributi dei propri partecipanti.

È stato questo doppio movimento, in strada e in rete, a rendere possibile la ricostruzione di alcune pratiche che avvengono a miglia di distanza: la rete funge da *hub* per la formazione, il reperimento di informazioni e lo scambio di *tips* da parte dei praticanti, ma anche da luogo di ritorno in cui diffondere l'intervento una volta avvenuto. Riviste dedicate e testi di settore, tra i quali cataloghi e volumi antologici

hanno fornito il resto.

Vale la pena spendere qualche parola sui testi secondi attraverso i quali ho avuto accesso a un fenomeno irrecuperabile data l'intrinseca effimerità dei testi. Un manifesto può venire rimosso l'indomani stesso della sua esposizione in strada così come un altro writer può nasconderlo e sovrascriverci o la sovrintendenza optare per riverniciare un certo muro. La street art vive di casualità e di incontri che ne ridefiniscono il destino minuto dopo minuto. Per questo motivo, fotografia e video sono i supporti mediatici che meglio documentano e ci raccontano la street art nel tempo, pur rendendosi complici di una ridefinizione importante dello spazio del testo nel momento in cui è a questi media che ne è affidata la rappresentazione. Lo spazio della foto è sempre e comunque uno spazio rappresentato e quindi sottratto a una fruizione in presenza che reca le marche di un'enunciazione seconda, quella del film maker o del fotografo stesso.

In un'intervista dal titolo "Getting the picture!" Martha Cooper, fotografa e antropologa visiva che ha documentato il fenomeno della graffiti writings fin dalle origini consegnandolo ai posteri[14], dichiara di esser stata consapevole già da allora che mentre l'opera in strada avrebbe avuto i giorni contati, la fotografia sarebbe stata consacrata per sempre: "The picture were the evidence. (…) I was always aware that the photos would last longer than the pieces, and I shot in the spirit of historic preservation" (Lewisohn, 2006: 37).

Fotografia e video non interessano solo a galleristi e studiosi; i praticanti stessi di una certa arte si nutrono di testi secondi per affinare il proprio stile in modo da recuperare certi elementi di artisti che gli hanno preceduti e innovando proprio sulla base di quanto è già stato fatto; vedremo con i *traceurs* del parkour che filmare i propri movimenti per condividerli con la propria comunità allargata (una comunità internazionale, quella della rete) permette di ricevere consigli ma anche di essere sanzionati e accettati dagli altri come praticante. Il rapporto con la rimediazione degli interventi e degli attraversamenti è pertanto un rapporto strutturale al fenomeno tanto che si potrebbe perfino arrivare a sostenere che senza fotografia né possibilità di

[14] Martha Cooper documenta il fenomeno fin dalla sua nascita seguendo le emergenti comunità di writer newyorchesi; nel 1984 pubblica il volume *Subway Art* che farà il giro del mondo e resta a distanza di trent'anni il testamento visivo del graffiti writings.

condividere filmati e foto la street art non avrebbe avuto una simile diffusione e non sarebbe diventata un fenomeno internazionale. La rimediazione ha influenzato l'evoluzione stessa dei generi e degli stili, favorendo da una parte l'ibridazione dei generi, dall'altra la visibilità di quanto accadeva in un certo luogo. In breve, è grazie alle foto che il fenomeno si è evoluto in termini qualitativi oltre che quantitativi.

Con l'avvento degli *smartphones* e la possibilità di una connessione internet a portata della maggior parte della popolazione, per lo meno in alcune aree del globo, la pratica di documentazione del fenomeno è divenuta un fenomeno di massa (o potenzialmente tale); così come si è detto che la street art è di fatto un progetto open source potremmo dire altrettanto per i modi della sua documentazione. Sono così proliferati i siti che raccolgono questo monitoraggio continuativo del fenomeno e anche le app che lo supportano che altro non sono che strumenti regolatori che istituiscono questa attività di segnalazione e mappatura degli interventi come una pratica riconosciuta con un obiettivo comune e una comune prassi. La mappatura della street art ne ridefinisce la stessa pratica di fruizione; è in virtù delle mappe online che lo spettatore più o meno appassionato opera attraversamenti della città finalizzati ad incontrare gli interventi dispersi. Faccio riferimento al fenomeno degli *street art city tour* ormai attivi nelle maggiori capitali globali (Barcellona, Londra, Buenos Aires, New York, Roma, Tokyo) ma anche a iniziative individuali mirate a perlustrare le opere segnalate sulla mappa, laddove l'incontro con l'opera non è più casuale ma programmatico.

La pratica della street art in rete (perché di fatto è divenuto un modo di praticarla) cambia ovviamente il rapporto con lo spazio rispetto alla fruizione in strada eliminando quella possibilità di interazione che la street art sollecitava; il passante può intervenire, cancellare, strappare un manifesto; allo stesso modo un altro street artist - o un comune cittadino - può intervenire per rispondere all'intervento di un altro. Come osservava Jean Baudrillard, l'universo iperreale delle immagini virtuali, della ripetizione a circuito chiuso rinvia solo a se stesso: "mai acting out, passaggio all'atto – soltanto acting: si gira!" (Baudrillard, 1991: 45). Riproduzione e rimediazione sottraggono allo spettatore la potenzialità di un suo ruolo attivo nell'evento e apre l'evento a un pubblico talmente allargato da rendere del tutto non pertinenti le situazioni "contestuali" della fruizione o il fattore presenza laddove come abbiamo osservato poco

sopra la street art sembra proprio proporre un simile tipo di fruizione attiva, in situazione, in loco. Concludendo, nella fruizione in rete il luogo non costituisce più una pertinenza dell'opera; vedremo come *Google street view* provi a recuperare il rapporto con lo spazio ma in modo del tutto posticcio.

Veniamo quindi a quello che ci aspetta. Il nostro viaggio prenderà le mosse da città reali per poi approdare in uno spazio ben più virtuale laddove la città è ricostruita e mappata a partire dalla costellazione di interventi che la ridefiniscono nello spazio reale. Tra cartografia reale e mappatura virtuale, tenteremo di ricostruire lo spazio della street art e il suo particolare modo di spazializzare, online e offline.

Tra i tanti casi menzionati, tra i nomi d'artista e i fenomeni virali senza autore si noteranno dei casi di studio a cui ho dedicato maggiore spazio; si tratta di modi della spazializzazione che mi sembra possano rappresentare quattro assi diversi di pertinentizzazione del fenomeno. In primis, il *dripping* come forma di iconoclastia contemporanea che instaura un certo modo di fare senso a partire dal recupero del *culture jamming* e della retorica *subvertising*. Indagheremo quindi l'attualità della pratica del *bricolage* in un capitolo dedicato ai *led throwies*, piccoli congegni magnetici a batteria che servono a gettare una luce su aree o meglio parti dimenticate della città come atto di protesta dal basso; avremo modo così di interrogare quegli interventi che al posto della vernice adoperano la luce (es. Laser tag) come materia dell'espressione andando a creare un rapporto particolare tra involucro dell'oggetto di inscrizione e opera stessa. Ma la street art è anche e soprattutto una tattica dello *storytelling*, una macchina di produzione di testimonianze e racconti alternativi di cui popolare lo spazio urbano per ridare un volto e un nome ai muri. L'opera di JR lavora in tal senso alla creazione di occasioni di incontro per una ridefinizione del sé e dell'altro in seno allo spazio metropolitano grazie a una particolare tecnica dell'affichage e alla scelta figurativa di rappresentare sguardi e volti. Ho poi voluto includere in questo lavoro un'analisi di alcuni fenomeni che non rientrano propriamente nella definizione tradizionale di street art quanto piuttosto in una declinazione performativa. Si tratta di pratiche ai margini della street art e del suo successo o perché non vi viene riconosciuta una dimensione puramente estetica - è il caso del Pichaçao, rifiutato dal mondo dell'arte e bollato come puro vandalismo - o perché considerati alla stregua di discipline sportive – è il caso del parkour. In entrambi questi fenomeni, lo vedremo, colpisce lo sforzo

fisico alla ricerca di un gesto estremo che non è mai pura improvvisazione ma espressione sapiente maturata in una frequentazione dello spazio urbano che richiede anni di pratica.

Come ci si accorgerà leggendo questo volume, le pagine dedicate all'analisi di opere e interventi son ben più corpose di quanto non possa risultare da quanto riassunto poco sopra; la lettura sarà costellata da opere più o meno clandestine che non vale la pena elencare, per non togliere il gusto, e la sorpresa, dell'incontro.

6. Road map

L'analisi della street art è stata occasione per una trattazione semiotica di quello che ho definito un *al di qua* del quadro. Al di qua del quadro è la scelta di un punto di vista che cerca di cogliere i fenomeni nel rilancio continuo di senso che viene così rinegoziato in un dialogo intersoggettivo, abbandonando l'approccio che ha dominato certa semiotica che guarda agli eventi come realtà al di là di una cornice. Il volume propone pertanto un percorso teorico e analitico in due tappe.

Occorre innanzitutto ridefinire la semiotica dell'arte a partire da una riflessione su opere aperte e arti del quotidiano. Problematizzare l'al di qua del quadro e del senso significa infatti interrogarsi sul ruolo dell'analista in quanto sguardo posizionato, coinvolto negli eventi, anche quando si tratta di eventi artistici. "Al di qua del quadro", così come impiegato da Omar Calabrese, era un modo per riferirsi alla superficie in aggetto del quadro. Qui si vuole sfondare anche quella superficie, pur traendo ispirazione proprio da quella riflessione sull'enunciazione nella pittura astratta. L'avanguardia ha trasformato il quadro in evento, il testo artistico in performance rituale[15], il video in presenza. La semiotica deve farsi carico di tutte quelle tematiche

[15] All'analisi semiotica del testo-performance come rito di apertura del corpo ho dedicato la tesi di Laurea Triennale dal titolo "Il corpo è aperto. Analisi di una performance chirurgica", oggetto dell'articolo "In caso di efficacia. Corpi aperti e passioni al di qua del quadro" (Atti del convegno Aiss su Passioni collettive, 2012). "Al di qua del quadro, nelle pieghe dell'evento. Come dare corpo alla teoria" è il titolo della tesi di Laurea Magistrale dedicata all'analisi semiotica delle strategie di presentificazione nella video art (cfr. "Moving images move us. Estesia, apprentissage e nuovi regimi del senso", Atti del convegno del XIX Congresso Nazionale SFL, "Senso e sensibile. Prospettive tra estetica e filosofia del

che permettono di elaborare una teoria dell'interazione ed è pertanto l'al di qua della semiotica greimasiana che affronteremo nei capitoli della prima parte di questo lavoro approfondendo la riflessione di Eric Landowski e di Jacques Fontanille a partire dalle loro proposte teoriche, il modello delle interazioni a rischio e il percorso generativo del piano dell'espressione. Una semiotica che pratica l'al di qua è una semiotica che non si interessa solo a come le opere enunciate significano seguendo quello che è il modus operandi ad esempio della semiotica dell'arte tradizionale che analizza il testo artistico nelle sue pertinenze plastico-figurative; ci interesserà invece comprendere cosa questi testi fanno, o come afferma Landowski "quel che i loro enunciatori fanno, enunciandoli"[16]. L'esigenza è quella di allargare la problematica della significazione dal testo all'insieme delle pratiche, strategie, stili di viti con cui gli agenti sociali producono senso.

La seconda parte del volume è dedicata invece a una semiotica dello spazio che, in linea con le prospettive e i modelli affrontati nella prima parte, va ridefinita come una semiotica della spazializzazione. Occorre spostare l'accento sullo spazio come testo in fieri e non come un già dato; l'invito a riflettere sull'al di qua si traduce qui in un rifiuto di una *semiotica polaroid* che analizzi lo spazio come un paesaggio ritagliato dalla cornice di una finestra, ma piuttosto una semiotica che interroghi i modi con cui lo spazio è negoziato, attraversato e risemantizzato all'interno di un'interazione tra soggetti. L'etnosemiotica di Francesco Marsciani offre in tal senso una metodologia che tiene conto di tali esigenze e sembra fare propria la riflessione di Lefebvre:

> (…) l'espace ne peut plus se considérer comme une "essence", un objet distinct pour et devant les "sujets", relevant d'une logique autonome. Il ne peut pas davantage se considérer comme une résultante et un résultat, effet constatable empiriquement d'un passé, d'une histoire, d'une société. Medium? Milieu? Intermédiaire? Oui, mais de moins en moins neutre, de plus en plus actif, à la fois comme instrument et comme objectif, comme moyen et comme but. (Lefebvre, 1983: 472)

Il lavoro sullo spazio si nutre di un approccio interdisciplinare; la semiotica del

---

linguaggio", 2013). L'interesse per l'evoluzione del testo artistico nelle forme d'espressione dell'arte contemporanea ha attraversato questo percorso fin all'approdo nello spazio urbano con la street art.

[16] Cfr. Landowski, 1999, p. 7.

resto è arrivata per ultima a interessarsi di una tematica che anima le scienze sociali da sempre. Le pagine che seguono saranno pertanto attraversate da una rilettura critica dei contributi di antropologi e sociologi quali Marc Augé, Michel Foucault, Pierre Bourdieu. La prospettiva *situationnelle* – e antistrutturalista - dell'antropologo urbano Michel Agier mi sembra infine un punto di vista interessante per interrogare una semiotica della spazializzazione da un altrove critico con cui non fa certo male confrontarsi.

PARTE I

–

NOTE PER UNA SEMIOTICA DELL'ARTE (DEL QUOTIDIANO)

Né la materia né lo spazio, né il tempo non sono più, da vent'anni in qua, ciò che erano da sempre. C'è da aspettarsi che novità di una simile portata trasformino tutta la tecnica artistica, e che così agiscano sulla stessa invenzione, fino magari a modificare meravigliosamente la nozione stessa di Arte.

*(*Paul Valéry*, La Conquête de l'ubiquité,*1928)

1. OPERE APERTE E NUOVE FRONTIERE: AL DI QUA DEL QUADRO, OLTRE LO SCHERMO.

"il primo tipo di discorso che l'arte fa,

lo fa attraverso il *modo di formare*"

(Umberto Eco, *Opera aperta*, 1962: 266)

1.1 Avanguardia e strutture del mondo.

La scelta di affrontare l'arte da un punto di vista semiotico non solo per la sua dimensione formale e plastica, e quindi oltre la dimensione estetica è in linea con quanto afferma Umberto Eco in *Opera aperta (1962)*, il cui titolo stesso riflette l'esigenza di aprire la portata dell'esperienza artistica oltre i confini dell'estetico; esigenza che guida anche questo lavoro di ricerca che si confronta con un'arte del quotidiano vicina alla ricerca di Michel De Certeau.

Eco parla di un'arte che offre allo spettatore un orizzonte di libertà:

> Un'arte che dia allo spettatore la persuasione di un universo in cui egli non è succube ma responsabile – perché nessun ordine acquisito può garantirgli la soluzione definitiva (…) – ha un valore positivo che supera il campo dell'esperienza estetica pura (che poi esiste solo a livello teorico, ma di fatto si complica sempre di una serie di risposte pratiche e di decisioni conseguenti). (Eco, 1962:9)

Il 28 aprile 1959 Yves Klein espone alla Galleria Iris Clert "*Le vide"*: il vuoto. L'essenza immateriale dell'arte sarebbe a suo parere fruibile dallo spettatore attraverso un'esperienza estetica spirituale e sensoriale. All'evento di inaugurazione partecipano tremila persone. La galleria è completamente vuota, tutta verniciata di bianco eccetto i vetri dipinti di blu IKB[17]; la porta d'ingresso viene rivestita di un baldacchino dai tendaggi dello stesso blu. Ai presenti viene servito un cocktail blu che lascia tracce di colore nelle urine. Ora qual è esattamente l'opera? O meglio, a partire da quale

[17] IKB sta per International Klein Blue; è il nome che Klein dà a un colore che realizza e fa registrare.

momento posso considerare l'evento finito o iniziato? Forse in corrispondenza della chiusura della galleria, quella sera di aprile del 1959? O forse l'evento continua? Continua e attraversa la materia organica del corpo di ogni spettatore. C'è chi se ne sarà accorto poco dopo, altri prima della cena, altri ancora nel mezzo della notte; rendersi conto che la propria urina è blu, blu Klein. L'opera, privata della presenza materica si fa liquido e scorre, dalla galleria al corpo, dall'arte alla vita e fin giù nella fossa biologica. Là il testo si chiuse. Si chiuse?

Alla voce "cornice" il dizionario[18] riporta:

> 1. telaio che inquadra dipinti, fotografie, specchi, specialmente allo scopo di metterli in risalto. 2. per estensione qualsiasi elemento che delimiti una superficie, una figura, un'immagine, contribuendo in qualche modo ad accentuarne le caratteristiche puntualizzandovi l'attenzione (…); anche, l'insieme degli elementi che danno risalto a una cerimonia (…). (Devoto, Oli, 2010)

La cornice ha dunque due funzioni fondamentali, quella di delimitare il testo e, come specificano Devoto e Oli, quella di metterlo in risalto. Ma cosa esattamente viene messo in risalto dalla cornice? L'opera, certo, in quanto prodotto finito, concluso, autonomo. In questo senso la performance può essere un testo difficile da affrontare, e dico può perché in effetti tutto dipende dal tipo di performance che si prende in considerazione. La performance vanta una grande eterogeneità di modi, spesso molto diversi tra loro malgrado siano accomunati da una stessa etichetta di appartenenza. Se si ammette che la performance è "deflagrazione del quadro nello spazio e nel tempo"[19], si può dire altrettanto della street art? La street art infatti approda sì alla strada, rifiuta la cornice (Fig. 6), sperimenta forme di espressione vicine alle avanguardie del Novecento (quali la *performance*, la *body art*, il *ready made* e l'installazione) ma ripropone anche modalità di rappresentazione talvolta molto vicine all' arte classica (si pensi all'uso del *trompe l'oeil*).

---

[18] Giacomo Devoto e Gian Carlo Oli, *Vocabolario della lingua italiana 2007*, Le Monnier, Firenze, 2006, p. 683.

[19] Angela Vettese, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, in Francesco Poli, *Arte contemporanea*, Mondadori Electa, Milano, 2005, p. 189

Fig. 6 – Subvertsiing project by Jordan, *Washington Btwn*, 13th New York, 2010 (www.publicadcampaign.com).

Se si pensa all'interazione possibile dello spettatore con l'opera, allora ci apparirà difficile stabilire dove finisce il testo (qui considerato nell'accezione filologica del termine) e cosa esattamente ne faccia parte, proprio come accade per l'analisi di una situazione quotidiana d'interazione in presenza.

Parlando di arte contemporanea, Eco osserva che, in anticipo rispetto alla riflessione scientifica, percorre le strade necessarie a risolvere, sotto specie immaginativa, una crisi sociale:

> Così l'arte contemporanea sta tentando di trovare – in anticipo sulle scienze e sulle strutture sociali – una soluzione alla nostra crisi, e la trova nell'unico modo che le sia possibile, sotto specie immaginativa, offrendoci delle immagini del mondo che valgono quali *metafore epistemologiche*: e costituiscono un nuovo modo di vedere, di sentire, di capire e accettare un universo in cui i rapporti tradizionali sono andati in frantumi e in cui si stanno faticosamente delineando nuove possibilità di rapporto. (Eco, 1962:3)

Con *Opera aperta* Eco riflette sulla possibilità di individuare una forma che identifichi il pensiero di un dato periodo storico: a partire dal concetto di *Kunstwollen* citato nella introduzione alla prima edizione, Eco parla di una certa "volontà artistica" che si manifesterebbe attraverso una forma comune a tutte le opere di un dato periodo fin a

rappresentare la cultura stessa del periodo. Il concetto di opera aperta potrebbe dunque essere pensato come l'etichetta che Eco attribuiva alla forma che andava affermandosi nell'arte degli anni Sessanta e che ha influenzato l'arte contemporanea tutta.

L'approccio proposto da Eco nel testo è quello di concentrarsi sulle strutture dell'opera per potervi intravedere "il suggerimento di una struttura del mondo" (Eco, 1962:5). La proposta, nata in seno a una semiotica interpretativa, non è troppo distante da quanto provo a fare in questo lavoro seguendo una metodologia di stampo greimasiano, collegando la riflessione sulle identità visive a quella sulle forme di vita. Forse la riflessione vira, nel caso di questa ricerca, su una tematica più esistenziale che filosofica (quella di *stile di vita* opposta a quella di *kunstwollen*) tuttavia, fa propria un'intuizione del primo Eco – intuizione che all'epoca fu rivoluzionaria per l'estetica, la storia e la critica dell'arte ma anche per la metodologia analitica. Proviamo allora a leggere l'arte e le pratiche espressive quotidiane che prendono in prestito molto dall'arte (e in questo consiste il contributo originale di questa ricerca rispetto al sentiero inaugurato da Eco nel 1962) in quanto strutturazione di forme:

> (…) potrà capitare che un'opera d'arte faccia affermazioni sul mondo attraverso il proprio argomento (…) ma di diritto, anzitutto, l'arte fa affermazioni sul mondo attraverso il modo in cui un'opera si struttura, manifestando in quanto forma le tendenze storiche e personali che vi hanno posto capo e l'implicita visione del mondo che un certo modo di formare manifesta. (Eco, 1962: 6)

Nel modo in cui un oggetto viene descritto, nel modo in cui un tempo è ritmato, segmentato in sequenze, nel modo in cui il colore è steso, e aggiungerei qui, nel modo in cui si selezionano i supporti su cui inscrivere o incollare, si possono trovare "tante affermazioni sui nostri concreti rapporti di vita quanto non se ne troveranno mai in un quadro celebrativo o in un romanzo a tesi" (Eco, 1962: 6).Questa la posizione radicale espressa da Eco in quella che è l'introduzione alla prima edizione, che sarà mitigata in occasione della seconda edizione.

La street art ha vissuto due momenti: un primo momento in cui è stata dichiarata avanguardia (pensiamo a Keith Aring e a Basquiat riconosciuti come esponenti della nuova arte) e un secondo momento in cui è diventata *main stream* tanto da non riuscire a essere seriamente presa in carico dalla storia dell'arte come movimento figlio delle avanguardie del Novecento. La storia dell'arte è ancora oggi riluttante a inserirla tra i

suoi annali, se non altro nelle forme più polemiche, quali il Pichaçao di San Paolo, una particolare forma di writing legato al contesto socio-culturale della metropoli brasiliana che è stato a più riprese invitato a eventi e biennali d'arte salvo poi essere rifiutato nel momento in cui non rispettava le modalità e le regole imposte dal sistema dell'arte (ne parleremo nel capitolo dedicato). Ad oggi la street art resta piuttosto un fenomeno sociale, al più un'arte popolare, e proprio in virtù di questa sua marginalità rispetto al mondo dell'arte (marginalità imposta dall'arte ma anche fortemente voluta da certe forme di street art) – pronta ad appropriarsene per motivi di mercato ma senza mai cercare di integrarlo nella critica dell'arte – costituisce a mio avviso un'innovazione rispetto ai movimenti artistici del passato se non altro per raccogliere un simile consenso sociale. Atteggiamento che forse può essere spiegato in termini di partecipazione a un progetto collettivo laddove nella forma si può cogliere la forma di una cultura:

> le opere aperte diventano l'invito a una libertà che, esercitata a livello della fruizione estetica, non potrà che svilupparsi anche sul piano dei comportamenti quotidiani, delle decisioni intellettuali, dei rapporti sociali. (Eco, 1962: 8-9)

Occorre però fare un distinguo; quanto osserva Eco sulla forma di libertà supportata dalle avanguardie artistiche, si riferisce a un pubblico abituato all'arte, un pubblico colto, capace di leggere l'arte e di comprenderne le sfide: "queste proposte di autonomia interpretativa valgono come sollecitazioni di libertà e responsabilità per un consumatore d'arte abituato a tutte le soperchierie della comunicazione narcotica" (1962: 9). Nel nostro caso, il pubblico della street art non è – non è sempre – un pubblico di habitué ai linguaggi dell'arte. Tuttavia mi sembra che questa lettura catartica del gesto artistico possa reggere, e in parte spiegherebbe il successo di pubblico registrato da gran parte della street art.

Il vero aspetto rivoluzionario della street art, se ce n'è uno,consiste proprio nell'aver spostato la frontiera della fruizione. Per questo il titolo di questo lavoro non parla di aperture ma di soglie evocando quell'al di qua del quadro che è lo spazio stesso della fruizione secondo l'arte classica e che diviene spazio di co-creazione e interazione nei movimenti che valorizzano la creatività urbana.

1.2 Ordine e avventura.

L'*Opera aperta* di Eco ruota attorno a un altro termine chiave: la dialettica tra "ordine" e "avventura". Il concetto di ordine si ripropone, dal modello di ordine delle *summae* medievali che ha influenzato la cultura occidentale alla rottura di questo canone unico con la conseguente moltiplicazione degli ordini fin ad approdare alla visione di un mondo fondato sulla possibilità, agitato dall'aléa e sottratto alla possibilità di una sola lettura. Questa stessa tensione, lo vedremo, si ritrova nei testi che analizzeremo laddove l'ordine è sovvertito a vari livelli: da un punto di vista politico, topologico, plastico e etico. La street art è la rimessa in questione dell'ordine nello spazio urbano: per questo fa paura e si cerca di regolarla per sottrarla alla potenzialità di un mero vandalismo; per questo si predilige l'opera figurativa al writing calligrafico che invade lo spazio di scritte illeggibili considerate alla stregua delle *sorcelleries* contro l'ordine urbano. Il già citato Pixaçao trasgredisce l'ordine stesso del testo scritto: procede in verticale, interseca lessemi come nei cruciverba, a seconda della direzionalità dei piani percorsi (letteralmente) durante la scrittura di un edificio; la lettera perde i suoi connotati per assomigliare a un alfabeto che è di tutti e nessuno. La bella grafia è rifiutata per celebrare lo scarabocchio dell'analfabeta. La parola deborda il quaderno, deborda la città, occupa i dieci piani del centro di San Paolo. Ma facciamo un esempio meno aggressivo e invasivo: il led bombing. Lo scopo di tale pratica partecipativa promossa da collettivi urbani (e non da artisti individuali) è di restituire alle aree dimenticate della città una luce propria, dal basso, in aperta polemica alla messa in luce dall'alto del sistema d'illuminazione promosso dall'alto, quello delle istituzioni che di fatto stabilisce una direzionalità gerarchica (anche se le insegne e l'inquinamento visivo notturno hanno iniziato a ledere questo ordine ben prima dell'arrivo dei Led Throwies). Forma pura di questo ordine violato è il *débordement* del dripping, quell'effetto colata eletto dalle varie pratiche della street art a mitogramma. La colata ricorda da vicino l'esperienza del *dripping* nella pittura Informale laddove la forma acquista un valore di guida dell'esperienza estetica dal momento in cui "è la registrazione di un *gesto*. E un gesto è un tracciato che ha una direzione spaziale e temporale, di cui il segno pittorico è il resoconto" (Eco, 1962: 181). La forma è guida di un'esperienza e di un percorso di "presa": percorrendo il segno in quanto campo di direzioni reversibili che il gesto (irreversibile) ha tracciato, il gesto originario guida la ricerca e del gesto perduto e

dell'intenzione comunicativa. La forma in quanto condizione base della comunicazione è garantita dal gesto enunciativo e in sé rappresenta il campo di possibilità della sua fruizione. A proposito dell'*action painting* di Jackson Pollock specifica Eco:

> il gesto non rimane qualcosa di estraneo al segno, un referente cui il segno rimandi per convenzione (…): gesto e segno hanno trovato qui un equilibrio particolare, irriproducibile, fatto di una felice adesione dei materiali immobili nell'energia formante (…). Questo tipo particolare di fusione è quello che la cultura occidentale riconosce come la caratteristica dell'arte, il *risultato estetico*. E l'interprete che, nel momento stesso in cui si abbandona al gioco delle relazioni libere suggerite, ritorna continuamente all'oggetto per trovare in esso le ragioni della suggestione (…) in quel punto non gode più solo la propria avventura personale, ma gode la qualità propria dell'opera, la sua qualità estetica. (Eco, 1962: 182)

La colata, diversamente da quanto accade per le figure che la street art cita e recupera dalla cultura pop, non è citazionista, o se lo è, cita non un espressione figurativa ma un atto che vuole negare la figuratività della rappresentazione, quello iconoclasta delle opere sciolte con l'acido. Nella street art la colata è un modo per dare voce alle superfici (Fig. 7) – si pensi al caso del cassonetto di cui la colata ne mette in evidenza la bombatura portando l'attenzione del passante sulla forma morbida dell'involucro e sottraendola al suo contenuto – l'immondizia – con il quale è identificato.

La colata è rivendicazione pura di una dimensione estetica in seno agli oggetti del mondo, anche dei più quotidiani. È questa inversione d'ordine in seno al quotidiano a fare della street art una forma del ribaltamento, del détournement.

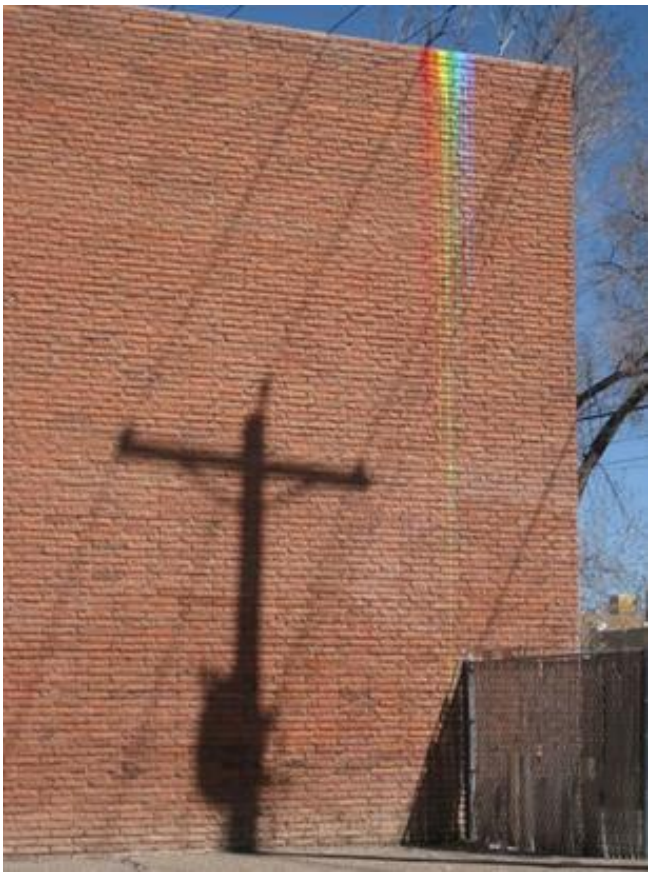


Fig. 7 – Un caso di colata su un muro. L'accostamento dei cromatismi rimanda alla composizione dell'arcobaleno, simulando così un particolare effetto di luce.

Questo ribaltamento di soglie (o sfondamento di pareti se si vuole) supporta una lettura politica dei fenomeni urbani in linea con la tradizione inaugurata appunto negli anni sessanta da De Certeau, Lefebvre, Baudrillard. Eco però avverte un rischio insito nelle forme d'arte d'avanguardia, che la forza liberatrice e la responsabilità a cui chiamano tali opere nel momento stesso in cui negano l'Ordine possano riprodurne la monotonia, in maniera quasi tautologica:

> così che perdendosi nella registrazione di queste aporie, e mimandole, rinunciano a pronunciarsi sull'uomo, diventando una comoda forma di evasione, la proposta di un gioco metafisico ad alto livello intellettuale, nel quale l'uomo sensibile è portato a divergere ogni propria energia e dimenticare così – nell'esperire attraverso le forme dell'arte le forme possibili del mondo – la sua azione sulle cose. (Eco, 1962: 9)

Eco intuisce qui un aspetto importante, un'ambiguità che è centrale anche nel tipo di pratiche che analizzeremo: il rischio che queste forme che dovrebbero liberare rappresentino in realtà un epifenomeno della crisi così da non avere alcun potere di catarsi "ma da apparire per il consumatore occasione di alienazione intellettuale" (Eco, 1962: 9). Eco s'interroga sull'efficacia che può assumere la trasposizione formale rispetto allo status quo: servirà da stimolo critico o da alibi culturale? Sarà sprone per

l'attivismo o dispersione di energia? Forse entrambe le cose o forse non è quello che ci si deve chiedere nel momento in cui s'intravede nel discorso sociale la possibilità stessa di una riflessione della società, di un'auto-rappresentazione della società nel discorso sociale accogliendo la riflessione della sociosemiotica. La problematica è tuttavia particolarmente pertinente per la street art che negli ultimi dieci anni è stata oggetto di un'opera di mercificazione tale da ridurla a merchandising; lo vedremo trattando il lavoro di Zevs. I suoi logo liquefatti (Fig. 8) da strumento di guerriglia urbana son approdati nelle collezioni primavera-estate dei brand oggetto dell'attacco (Chanel, Louis Vuitton).

Fig. 8 – Zevs, Nike logo, Parigi, 2010.

Son passati più di cinquant'anni da quando Eco s'interrogava sul ruolo della rivoluzione delle forme e ancora oggi il quesito resta valido:

> La cosiddetta avanguardia odierna e la rivoluzione delle forme che comporta non sarà forse l'arte tipica di una società neocapitalistica, e quindi lo strumento di una conservazione illuminata che tende ad accontentare le intelligenze con l'edificazione di un "miracolo culturale" che ci provoca le stesse apprensioni di quello economico? (Eco,

1962: 12)

Particolarmente interessante l'analisi che Eco fa di alcune opere dell'avanguardia, come quella di Lloyd Wright in occasione della quale si chiede se la sua opera sia stata profetica, proponendo un modello di casa ideale che mette l'uomo in interazione diretta con l'ambiente naturale o se piuttosto non la si possa leggere come una poetica architettonica idealista e individualista, in breve aristocratica, dal momento in cui sembra rifiutare i problemi della congiuntura storica del momento intenta a risolvere il problema del sovraffollamento degli spazi urbani. Ecco di nuovo affacciarsi quella dialettica ribellione vs negazione, innovazione vs regressione, apertura vs chiusura. Conclude Eco:

> Le forme di Lloyd Wright sono state allora l'ultimo fiore di una società ormai impossibile o la proposta profetica di una società possibile – per la quale non lui, mentre lavorava a livello delle forme, ma gli altri erano chiamati a operare nel piano dei rapporti pratici?" (Eco, 1962: 13).

E in queste due ultime righe, in questo quesito sta tutta la portata della riflessione sul rapporto tra arte e società, tra artista e pubblico, tra arte e strada, tra forma e azione. Non lui, sottolinea Eco, ma gli altri sono chiamati a trarre le conseguenze delle forme sul piano dei rapporti pratici. Credo che questa affermazione riassuma egregiamente uno dei dubbi che anima la mia tesi. È nella forma, nelle strutture della forma che l'artista pone le basi per un nuovo modo di parlare, con De Certeau direi le basi per una "prise de parole" e per un nuovo modo di agire e reagire:

> (…) se l'arte può scegliersi quanti *soggetti* di discorso desideri, l'unico *contenuto* che conta è un certo modo in cui l'uomo si mette in rapporto col mondo e risolve questo suo atteggiamento a livello delle strutture, in *modo di formare*." (De Certeau, 1990:13-14)

Per la street art non è appropriato parlare di rivoluzione delle forme, quanto piuttosto di rivoluzione della spazialità e quindi, va da sé, della temporalità. Nelle forme la street art non introduce molto di più di quanto non avessero già introdotto le avanguardie del primo novecento e anzi, rispetto ad esse reintroduce elementi di figuratività tradizionale allontanandosi spesso dall'astrattismo, se non altro da quello puro, prediligendo la formulazione di un messaggio semplice, la cui dimensione narrativa sia facilmente leggibile agli occhi di un bambino. Per questo motivo, chiarito il nostro interesse per una semiotica delle arti del quotidiano come abbiamo tenuto a

precisare, sarà opportuno prendere in carico l'interesse per una semiotica della spazializzazione, che interroghi i modi con cui la street art (si) fa spazio e gli effetti di spazio da essa creati.

Scopo di questa revisione non è arrivare a concludere che la street art è opera aperta: come lo stesso Eco soleva rispondere sarcasticamente a quanti avevano da polemizzare con il suo testo, di opere aperte non se ne sono mai viste; probabilmente non ne esistono. Tuttavia, vi è una problematica dell'apertura del testo che interessa la semiotica e che interessa la street art, una problematica di aspettualità che è radicalmente intrecciata al modo delle forme della produzione e della fruizione, nonché della riproduzione. Occorre far luce su cosa Eco intenda esattamente per "apertura":

> L'opera d'arte è un messaggio fondamentalmente ambiguo, una pluralità di significati che convivono in un solo significante. (…) tale ambiguità diventa – nelle poetiche contemporanee – una delle finalità esplicite dell'opera, un valore da realizzare a preferenza di altri. (Eco, 1962: 16)

In virtù di questa ambiguità come finalità primaria dell'opera contemporanea, Eco introduce alcuni elementi che caratterizzano la dialettica tra forma e apertura: "informalità, aleatorietà, indeterminazione degli esiti" e provvede quindi a chiedersi quali siano i limiti entro i quali si possa attribuire a un'opera i caratteri dell'apertura così da realizzare il grado massimo di ambiguità e dipendere dall'intervento attivo del consumatore senza smettere di essere opera. È uno dei tanti quesiti che può animare anche la nostra riflessione sulla street art: in cosa consiste l'apertura nella street art? Ma soprattutto, si può ancora parlare di opera? E in caso contrario, avrebbe senso parlare di apertura se non si avesse più propriamente a che fare con un'opera?

La street art è senz'altro uno di quei movimenti che dialoga in maniera più originale con il disordine e la rottura di un ordine dato. È nell'interazione ricercata con l'alèa, che l'azione di ribaltamento di uno status quo pregresso assume i tratti di un'opera aperta. Aperta perché ambisce all'eliminazione del bordo, a un'apertura spaziale che renda del tutto non pertinente la distinzione tra spazio dell'opera e spazio della fruizione dell'opera o almeno che mette in continuità le due spazialità.

La street art sembra lavorare a eliminare le tracce della propria enunciazione per

farsi espressione dello spazio urbano stesso; solo il passante, solo il tempo, solo quel complesso sistema di forze e soggetti in interazione che è la città potranno scriverne le sorti.

Fig. 9 – fonte Street Art Utopia, anonimo, 2010.

Scrive Eco a proposito delle opere musicali che definisce "nuove" per quegli anni (cita ad esempio il *Klavierstuck XI* di Karlheinz Stockausen, la *Sequenza per flauto solo* di Luciano Berio, gli *Scambi* di Henri Pousseur e la *Terza Sonata per pianoforte* di Pierre Boulez):

> (…) queste nuove opere musicali consistono invece non in un messaggio conchiuso e definito, non in una forma organizzata univocamente, ma in una possibilità di varie organizzazioni affidate all'iniziativa dell'interprete, e si presentano quindi non come

> opere finite che chiedono di essere rivissute e comprese in una direzione strutturale data, ma come opere "aperte", che vengono portate a termine dall'interprete nello stesso momento in cui le fruisce esteticamente. (Eco, 1962: 33)

Ora, parafrasando Eco possiamo dire che anche le nostre opere hanno un carattere in comune con l'apertura di quelle a cui accennava nel 1962, ma non tanto perché vadano portate a termine ma piuttosto perché per essere definite come opere hanno bisogno di un taglio, di un lavoro di incorniciamento che solo l'"interprete"[20] – nel nostro caso il soggetto del processo interpretativo - può fare, astraendole quanto basta dal contesto o ritagliando la giusta porzione di contesto, di spazio, operando un vero e proprio taglio sul mondo che è il taglio che in genere opera l'artista stesso, o il gallerista. È lo sguardo dello spettatore, di colui che si trova ad attraversare lo spazio abitato (anche) dall'opera che ritaglia una porzione di mondo e può eleggerla ad opera: il modello dell'opera aperta in definitiva "descrive un gruppo di opere in quanto poste in una determinata relazione fruitiva coi loro ricettori" (Eco, 1962: 22). Senza l'azione del fruitore l'opera resta rumore tra il rumore.

Tornando a Eco, per definire cosa s'intenda esattamente con "apertura", dobbiamo interrogare la particolare dialettica tra opera e interprete così come si delinea nell'arte delle avanguardie: si tratta di un nuovo rapporto tra opera e interprete che viene chiamato a completarla o a esserne l'esecutore finale. Nel nostro caso, l'abbiamo già accennato, abbiamo a che fare con una dialettica leggermente diversa: lo "spettatore" non è tanto responsabile di completare l'opera in senso letterario, quanto di limitarla, incorniciarla, il che è un grande atto di responsabilità sull'opera stessa e fa tanto parte del processo d'interpretazione e fruizione quanto forse di quello della produzione prima. In tal senso, la pratica fotografica resa possibile dalla diffusione degli smartphone chiude egregiamente l'opera dandole una forma di chiusura per i posteri. Nelle tante foto di street art che si trovano in rete, si può osservare come l'opera sia moltiplicata, ridefinita ogni volta da uno sguardo diverso che vi appone un nuovo taglio. La fotografia è il modo in cui l'intervento in strada acquista finalmente status di opera

[20] Eco precisa la diversità dell'operazione dell'interprete-esecutore e quella di un interprete-fruitore ma sottolinea anche che si tratta di uno stesso atto interpretativo: ogni lettura è una forma di esecuzione per quanto intima e tacita possa essere.

(chiusa) accedendo così all'al di là[21] dello schermo: lo spazio rizomatico della rete.

La forma che l'artista dà è una forma che prende in prestito parti del mondo reale fino a fagocitare lo spazio dello spettatore che diviene interprete suo malgrado, forzatamente, svogliatamente, in ogni caso. Quando però questi si attiva veramente, allora può divenirne un interprete attivissimo responsabile di tutto ciò che segue, della vita dell'opera, della sua fortuna, del suo successo critico, della sua memoria, della sua conservazione, della sua circolazione. Scrive Eco: " un'opera d'arte, forma compiuta e chiusa nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, è altresì aperta, possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irriproducibile singolarità ne risulti alterata." (1962: 34). Ogni fruizione è pertanto interpretazione ed esecuzione dell'opera che dà nuova vita all'opera in una occorrenza originale, e a ben vedere ogni testo è in questa accezione un'opera aperta. Si tratta di un'apertura che non influenza l'organizzazione formale dell'opera quanto piuttosto agisce sull'organizzazione della rete di relazioni in cui entra l'opera stessa lasciando al fruitore la decisione finale su cosa faccia opera. Nella street art è lo spettatore/cittadino/passante l'ultimo responsabile del cut-up finale che consacrerà l'opera a immagine, collaborando così attivamente all'organizzazione dell'opera nel momento stesso della sua fruizione; non solo, il passante è il responsabile del ciclo vitale dell'opera stessa che può strappare, sovrascrivere e alterare a suo piacimento. Lo spettatore diviene così responsabile se non sempre direttamente della produzione della street art, del suo ciclo vitale, perché è a lui che l'intervento è affidato perché possa farsi opera.

È interessante riportare il pensiero del musicista Henri Pousser così come espresso in *La nuova sensibilità musicale*[22] e come citato dallo stesso Eco in *Opera aperta*. Pousser attribuisce alla poetica dell'opera aperta una capacità di attivare qualcosa presso l'interprete e l'ascoltatore: quelli che definisce "atti di libertà cosciente", e che contribuirebbero a renderlo il centro attivo di una rete di relazioni rinnovate tra le quali è egli stesso a installare la propria forma. Un atto insomma di

[21]Mi si conceda una precisazione sull'oltre lo schermo: data la sua virtualità fisica questo spazio non può essere definito come un al di là rispetto a una linea immaginaria che definirebbe la posizione dell'utente. L'utente in rete si proietta in uno spazio che non può dirsi meramente al di là della posizione occupata dal suo corpo nel mondo reale. Si tratta infatti di una dimensionalità problematica: nell'al di là si costruisce l'al di qua contribuendo a una proiezione e a un rilancio di senso che ha effetti nell'al di qua stesso.

[22] Cfr. *"Incontri Musicali*", n°2, maggio 1958, p. 25.

libertà ma anche una presa di responsabilità sulla forma che bene esprime quello che ho sottolineato poco sopra.

Le pagine di *Opera aperta* sono di grande interesse perché è proprio qui che Eco affronta forse per la prima volta il rapporto tra forma e struttura che risolve in una specie di sinonimia precisando tuttavia che

> (…) una struttura è una forma non in quanto oggetto concreto bensì in quanto sistema di relazioni, relazioni tra i suoi diversi livelli (semantico, sintattico, fisico, emotivo; livello dei temi e livello dei contenuti ideologici; livello delle relazioni strutturali e della risposta strutturata del ricettore) (…). Si parlerà così di struttura anziché di forma quando si vorrà mettere in luce, dell'oggetto, non la sua consistenza fisica individuale, bensì la sua analizzabilità, il suo poter essere scomposto in relazioni, in modo da poter isolare tra queste il tipo di rapporto fruitivo esemplificato nel modello astratto di un'opera aperta. (Eco, 1962: 21)

L'interesse di Eco è quello di interrogare la forma come struttura, sistema di relazioni per analizzarne il modo del rapporto fruitivo ad essa sotteso. È dal punto di vista della fruizione che Eco trova interesse nell'interrogare le forme, tanto è vero che sente il bisogno di prendere le distanze da quella che riconosce come una concezione "ortodossa" di struttura, quella dello strutturalismo appunto e del suo rigore oggettivistico. L'accusa di Eco è quella di astrarre l'analisi delle strutture, e quindi delle forme "al di qua della storia delle sue interpretazioni"[23]. L'approccio di Eco mira così a sottolineare l'impossibilità di astrarre le opere così come qualsiasi testo dalla situazione imprescindibile dell'analista che ancor prima è interprete storicamente collocato e vincolato a un vissuto sociale che non può non ripercuotersi nei modi della fruizione.

Questo paragrafo apre a quella che potremmo definire un'ambiguità più che una contraddizione, dal momento che in questa sinonimia di forme e strutture e al contempo in questa presa di distanza da uno strutturalismo non interessato al rapporto con il fattore sociale Eco mostra una grande sensibilità per temi che saranno centrali nella

[23] Eco polemizza con l'affermazione di Lévi- Strauss che in occasione di un'intervista per "Paese Sera-Libri", il 20 gennaio del 1967 in cui si confronta con Opera aperta sottolinea che l'impresa di Eco non ha niente a che vedere con lo strutturalismo. Eco si dice quindi ben contento e d'accordo con questa affermazione, ben intento lui stesso a prendere le distanze da un modus operandi che ritiene possibile poter analizzare un testo come se si trattasse di un cristallo, ovvero, nella sua autonomia.

riflessione della semiotica post-greimasiana. In tal senso Eco è senz'altro un precursore anche se la sua reticenza nei confronti di ciò che bandisce forse troppo semplicisticamente come un "approccio ortodosso" non gli evita certe ambiguità e un rigore parimenti criticabile. L'interesse per i modelli di fruizione non impedisce infatti a Eco di interessarsi in modo pertinente a un problema delle forme e delle relazioni che è tutt'altro che anti-strutturalista[24]. Egli afferma che "una descrizione delle strutture comunicative non possa che costituire il primo passo indispensabile per ogni ricerca che intenda poi porre queste in rapporto col più ampio background dell'opera come fatto inserito nella storia" (Eco, 1962: 25). A ben vedere quindi, l'importanza dell'analisi della struttura è ribadita, solo se ne sottolinea l'esigenza di non astrarla totalmente dal processo, da un ritorno nel sociale, o ancor prima, da un'attenzione ai modi in cui la struttura parla di fruizione. Eco vuole in questo modo tentare una strada che prenda in carico il rapporto tra forma e società e soprattutto tra lo studio delle forme e lo studio della società:

> (…) ciò che è stato sempre detto, ma viene sempre messo in dubbio, è invece che l'arte possa condurre il suo discorso sul mondo, e reagire alla storia da cui nasce, interpretarla, giudicarla, farvi dei progetti, solo attraverso questo modo di formare: mentre solo prendendo in esame l'opera come modo di formare (diventato modo di essere formata grazie al modo in cui, interpretandola, la formiamo) possiamo ritrovare attraverso la sua

[24] Si deve tenere presente che Eco approfondirà la sua riflessione sulla struttura nel 1994, con la pubblicazione di *La struttura assente* dove affronta il metodo strutturale e ne critica certe derive ontologizzanti; ricostruendo il successo del concetto di struttura Eco si premura di distinguerne le diverse occorrenze; se quanti adottano uno strutturalismo "generico" fanno coincidere la struttura con l'oggetto strutturato (ovvero con la forma come individuazione di una organizzazione concreta), altri la fanno coincidere con un modello teorico per la ricerca delle invarianti all'interno di contenuti differenti. È proprio in questa occasione che Eco precisa come l'uso più diffuso in estetica non appartenga propriamente all'indagine strutturalista, pur precisando "se non nel momento in cui pone in rapporto diverse forme per inferirne un sistema di leggi su cui tutte si basano (…)" (Eco, 1994: 263). È a partire da questa affermazione che ci sentiamo di poter affermare che il tipo di lavoro sotteso a *Opera aperta* sia invece un lavoro che opera sulle forme non tanto considerandole come oggetti strutturati ma piuttosto per rinvenire un modello sotteso che rende possibile un certo modo di fruizione che li accomuna: nel caso specifico del testo d'avanguardia, lo abbiamo visto, l'apertura.

fisionomia specifica la storia da cui nasce. (Eco, 1962: 25)

Eco afferma che solo un'analisi dell'opera (e quindi generalizzando del testo), in quanto modo di formare, e quindi, solo procedendo dalle strutture vi si può ritrovare il sociale, la storia, il mondo reale non solo come oggetto, ma soprattutto perché il modo di formare è ancor prima modo di essere formata presente nell'atto di enunciazione originario e in quello interpretativo che la riformula. Il mio interesse per i modi della fruizione parte proprio dall'esigenza di un'analisi puntuale e rigorosa delle strategie formali della rappresentazione. Da qui questo percorso inevitabile che muove da una semiotica delle arti e approda a una semiotica delle situazioni e del quotidiano.

1.3 Opera in movimento.

Eco cita soprattutto opere che richiedono al fruitore una collaborazione per completare il testo, non solo a livello cognitivo e teoretico per interpretare liberamente un fatto d'arte già prodotto e organizzato, ma soprattutto dal punto di vista produttivo, come nel caso delle interpretazioni e delle esecuzioni. Il "fare opera" della street art si dà come possibilità d'intervento. È l'apertura al mondo quotidiano, al mondo degli attraversamenti più o meno ordinari, più o meno speciali, in definitiva, lo si vedrà, è l'apertura all'aleatorietà dello spazio aperto: agenti atmosferici, passanti, artisti, addetti alle pulizie, turisti, macchine fotografiche. L'opera di strada segue le regole della strada e si presta a essere riscritta, riassunta da chiunque voglia appropriarsene, esprimervi un commento o anche solo restaurarla (Fig. 10), o cosa ancora più considerevole, intervenire sulla sua (in)compiutezza strutturale e alterarne forme e contenuti relativi. L'apertura propria alla street art è una forma di assenso all'aleatorietà dello spazio e del tempo: della *situazione*.

Fig. 10 – Un caso di restauro di un manifesto lacerato dalle intemperie. Si tratta di un intervento anonimo che non si può attribuire con precisione a un artista o a un passante, ma che ben rappresenta il grado di apertura della street art non solo in termini di fruizione ma di produzione. L'affiche strappato è restaurato con un intervento *pointilliste* con pennarello e cancellino.

Per la street art l'apertura è strutturale, ovvero orientata dall'opera che favorisce nella scelta dei modi della spazializzazione, forme di *assumibilità* condivisa: un'apertura, per concludere, vitale e programmatica. Con le parole di Eco:

> L'apertura e la dinamicità di un'opera consistono (…) nel rendersi disponibile a varie integrazioni, concreti complementi produttivi, incanalandoli a priori nel gioco di una vitalità strutturale che l'opera possiede anche se non è finita, e che appare valida anche in vista di esiti diversi e molteplici. (Eco, 1962: 59-60)

Eco introduce un altro concetto di grande utilità per questa ricerca: egli parla del fenomeno delle "opere in movimento": "(…) troviamo oggi degli oggetti artistici che in se stessi hanno come una mobilità, una capacità di riproporsi caleidoscopicamente agli occhi del fruitore come perennemente nuovi." (Eco, 1962: 46). La street art fa particolarmente propria questa caratteristica del movimento dal momento che fin dalle origini ha eletto a supporto privilegiato di alcune delle pratiche che la caratterizzano i mezzi di trasporto urbano. Abbiamo analizzato nelle pagine dedicate all'arte in

movimento in città la particolarità di uno scenario che cambia e di una continuità della forma dell'opera che resta riconoscibile ad ogni suo passaggio (Fig. 11).

Fig. 11 – *Women are Heroes*, Jr, Namibia, 2013.

Eco nota come le opere aperte e in movimento siano sorprendentemente accomunate da un aspetto: "appaiono pur sempre "opere" e non grumi di elementi casuali pronti ad emergere dal caos in cui sono, per divenire qualsiasi forma" (Eco, 1962: 59). Ma in cosa consiste questo "restare opera" nell'apertura? Eco s'interroga quindi su i limiti dell'essere opera e per farlo prende un caso quasi limite, quello dell'arte *tachiste*, laddove una macchia su un muro provoca reazioni libere che non è chiaro quanto possano essere ancora assimilabili a una reazione estetica. Cosa guida la visione nella macchia? Qual è la forma-controllo? Stabilire la soglia dell'arte non tocca tanto all'estetica quanto all'atto critico che di volta in volta prende in carico il fenomeno valutando quanto l'apertura delle possibilità di fruizione dipenda da un orientamento intenzionale dell'opera che rende possibile una tale esperienza di lettura: "Un'*opera* è *aperta* sinché rimane *opera*, oltre questo limite si ha l'apertura come *rumore*." (Eco, 1962: 177).

1.4 Verso le forme di vita.

Concludendo, mi sembra di poter affermare alla luce di questa rilettura critica di *Opera aperta* che la riflessione su forma e fruizione contenga in nuce una questione che la semiotica greimasiana prenderà in carico qualche anno più tardi: il rapporto tra dimensione estetica e dimensione assiologia, dibattito che sfocia nel concetto di *forme di vita* abbozzato dallo stesso Greimas e approfondito da Jean Marie Floch prima, da Eric Landowski e Jacques Fontanille dopo. Scrive Eco nel capitolo "Del modo di formare come impegno sulla realtà": "il musicista rifiuta il sistema tonale perché esso ormai traspone sul piano dei rapporti strutturali tutto un modo di vedere il mondo e un modo di essere nel mondo". (Eco, 1962: 260). S'intravede qui la possibilità di poter leggere un sistema di rapporti formali come modo di vedere il mondo e modo di essere nel mondo; dietro le forme, un ordine morale, ideologico, politico. L'avanguardia musicale, sottolineava Eco, rifiuta il sistema tonale perché prodotto di una società fondata sul rispetto e la perpetrazione di un ordine nelle cose. Se da una parte Eco avverte il rischio di generalizzazione dietro la metafora di un rispecchiamento tra struttura sociale e struttura formale del linguaggio in analisi, dall'altra comprende l'importanza di guardare a un fenomeno espressivo come a una forma di vita e non solo "plastica":

> (…) ma è anche vero che non a caso la musica tonale si afferma nell'epoca moderna come musica di una comunità occasionale, cementata dal rituale del concerto, che esercita la propria sensibilità estetica in ore fisse, con un vestito adatto, e paga un biglietto per godere crisi e pacificazione in modo da uscire dal tempio con l'animo dovutamente catartizzato e le tensioni risolte. (Eco, 1962: 261)

In breve, dietro le forme, il sociale, dietro il sociale le forme e le assiologie etiche, politiche, estetiche di cui si fanno portatrici. È la stessa intuizione di Jean Marie Floch quando nell'analisi del total look Chanel, nella coerenza delle linee di evoluzione dell'identità visiva delle collezioni della maison, legge le basi di un'etica del contenimento assumibile come stile o forma di vita. Sorprende vedere come l'Eco pre-semiotico (si definisce così lui stesso nell'introduzione al libro) e gli sviluppi più interessanti della semiotica greimasiana s'incontrino nella nostra riflessione. A questa osservazione si potrebbe obiettare che sono passati più di cinquant'anni da quando Eco scriveva *Opera aperta* e che non rappresenti, forse, il miglior testo per valutare il suo

contributo semiotico.

A lungo interrogato sulla possibilità di riscrivere *Opera aperta* alla luce della sua presa di posizione semiotica, Eco ha spesso risposto che l'ultima parola su questo dibattito l'ha consegnata a un saggio che reca un titolo tanto provocatorio quanto *nonsense* quale "Generazione di messaggi estetici in una lingua edenica" dove immagina una parabola sulla scoperta dell'ambiguità e dell'autoriflessività del linguaggio da parte di Adamo ed Eva, prima e dopo il peccato della mela. Nella versione dei fatti che immagina fu proprio a causa del linguaggio per via della voglia di "iniziare a parlare in modo inventivo" che Adamo ed Eva furono cacciati dall'Eden. Dalla parabola si dovrebbero evincere le regole che consentono di generare messaggi estetici a partire da un linguaggio. Eco formula così un modello altamente ridotto, una sorta di linguaggio formale che renda conto di pochissimi dati fattuali e immagina che il divieto di Dio di mangiare la mela introduca una sorta di ambiguità in questo linguaggio che fin allora aveva tradotto quasi tautologicamente i fatti dell'Eden. È l'introduzione di un'ambiguità che avvia un processo di sperimentazione a partire dal quale Adamo ed Eva scoprono l'uso estetico del linguaggio, il piacere della sovversione del codice, l'elaborazione di ordini alternativi e, attraverso questi, la fonte originale, il codice sorgente di quel linguaggio, proprio nel momento della sua messa in discussione. Scopo ultimo di Eco, parallelamente a quello quasi goliardico di riassumere in poche pagine e in una parabola gustosissima una presumibile storia della cultura, quello di dimostrare che "le contraddizioni che l'uso estetico di una lingua genera a livello della forma dell'espressione coinvolgono contraddizioni a livello della forma del contenuto e di conseguenza implicano una ristrutturazione del modo di organizzare il mondo" (Eco, 1962: 292).

Ora, quando Eco suggerisce che il saggio rappresenti la sua riformulazione più matura di quanto affermava in *Opera aperta*, probabilmente ironizza, ma di fatto l'obiezione arriva forte e chiara e resta un'affermazione piuttosto esplicita e ripetuta che non fa che sottolineare l'interesse di Eco per il rapporto tra forma e società. Nel saggio sul linguaggio edenico la ricerca di Eco va affinandosi e arriva a suggerire che il rapporto tra forme dell'espressione e forme ("di vita"), forme del sociale, forme e stili di pratiche, è un rapporto che può essere concepito a partire dalla distinzione e dalla messa in relazione di forme dell'espressione e forme del contenuto:

> Perché si abbia messaggio estetico non basta che si verifichi una ambiguità a livello della forma del contenuto – dove, nel gioco di scambi metonimici, si attuano le sostituzioni metaforiche che obbligano a vedere il sistema semantico in modo diverso, e in modo diverso il mondo che esso coordina. Occorre anche che avvengano alterazioni nell'ordine della forma dell'espressione, e alterazioni tali che il destinatario mentre avverte un mutamento nella forma del contenuto, sia anche obbligato a ritornare al messaggio stesso, come entità fisica, per osservare le alterazioni della forma dell'espressione, riconoscendo una sorta di solidarietà tra l'alterazione verificatasi nel contenuto e quella verificatasi nell'espressione. In tal modo il messaggio estetico diventa autoriflessivo, comunica anche la sua organizzazione fisica e in tal modo è possibile asserire che in arte vi è inscindibilità di forma e contenuto (..). (Eco, 1962: 291)

In queste righe si ritrova tutta l'importanza di quel rapporto tra forme e mondo stavolta riportato all'interno del segno, nel rapporto tra forme e sostanza, tra i due piani del linguaggio e quindi tra espressione e contenuto. Eppure, pur in questa mossa reazionaria di riportare la riflessione sulla presa estetica a un rapporto tra piani di un linguaggio – una svolta tutta semiotica non c'è che dire – lascia uno spiraglio a un altro posto. Quello dello spettatore, che, messo in guardia dal mutamento delle forme del contenuto è quasi costretto a "ritornare", come specifica Eco, a riconsiderare il testo stesso come entità fisica nelle sue qualità materiche e plastiche, per poter osservare le alterazioni della forma dell'espressione perché è a partire dalla presa di consapevolezza di questa "solidarietà" tra i piani che si arriva ad avvertire l'alterazione del mondo.

Concludiamo quindi con questa affermazione di Eco, da una parte chiusa, riportata a un rapporto tra piani, dall'altra aperta se non atro per il ruolo di questo "destinatario" che è il solo responsabile di questo ritorno ma anche dell'interazione creativa col mondo, con il linguaggio che lo circonda, sia dalla parte della produzione che da quella della fruizione, due processi che sono le facce di una stessa medaglia. Questo rapporto tra testo - nella sua articolazione di forme dell'espressione e del contenuto - e spettatore/lettore (in breve, istanza dell'enunciazione) interessa da vicino l'analisi della street art, come vedremo.

Andiamo quindi a vedere come la semiotica e altre riflessioni cresciute in ambienti solidali a quelli semiotici abbiano portato avanti questo interesse per il rapporto tra forma e società.

2. ARTI DEL QUOTIDIANO

2.1 Il quotidiano. O le origini di un'Antidisciplina.

Nel 1980, con la pubblicazione del primo volume de *L'invention du quotidien* dedicato alle arti del fare Michel de Certeau - gesuita, storico e a diritto sociologo francese - delinea un nuovo campo d'indagine nelle scienze sociali, quello delle pratiche quotidiane, mutuando la sua metodologia analitica da un confronto interdisciplinare in cui si riconosce anche il contributo della semiotica greimasiana[25]. De Certeau sposta l'attenzione dal consumo supposto passivo di testi e prodotti alla creazione anonima, nata dalla pratica dello scarto nell'uso di questi prodotti, ponendo così l'accento sulle pratiche d'uso dei prodotti culturali più che sulla loro produzione; il saggio *La culture au pluriel* (1974) conteneva già in nuce il lavoro che sarebbe seguito:

> Il faut s'intéresser non aux produits culturels offerts sur le marché des biens, mais aux opérations qui en font usage; il faut s'occuper des "manières différentes de marquer socialement l'écart opéré dans un donné par une pratique" (De Certeau, 1974: 247-248).

Per De Certeau occorre abbandonare l'interrogazione della cultura *savante* senza per questo rivolgersi alla così detta cultura popolare - etichetta accusata di essere fascista per raccogliere sotto un termine ombrello approssimativo tutto ciò che non è cultura alta; è la "proliferation disséminée" di creazioni anonime e "périssables" a imporsi fin dall'inizio della sua ricerca come oggetto prediletto per un'indagine del quotidiano, per una lettura delle operazioni culturali come "movimenti" dalle "traiettorie" affatto indeterminate ma piuttosto insospettabili ("trajectoires non pas indeterminées mais insoupçonnables"[26]) per studiarne la formalità e dargli statuto d'intelligibilità. Ecco così definito il dominio di ricerca inaugurato da De Certeau.

In un documento inviato alla DGRST[27], De Certeau delimita l'oggetto della sua

---

[25]De Certeau frequenta assiduamente i seminari de l'École de Paris a cavallo tra anni '70 e '80 e partecipa agli incontri della scuola di Urbino, come sottolinea una nota biografica di Luce Giard a introduzione della seconda edizione dell'opera.

[26] Ivi, p. 249.

[27] La DGRST è la Délegation Générale à la Recherche Scientifique et Technique, organismo

ricerca, mettendo al centro dell'indagine "la culture commune et quotidienne en tant qu'elle est appropriation (ou réappropriation)", il consumo e la ricezione come "une manière de pratiquer" e l'elaborazione di modelli d'analisi che rendano conto di queste traiettorie quotidiane. Il compito era quindi quello di elaborare una teoria delle pratiche per dare dignità di fenomeno culturale a tutte quelle pratiche quotidiane che sono il vero fulcro della vita sociale e che raramente interessano lo studio dei fenomeni culturali.

Una prima definizione del concetto stesso di pratica quotidiana di risemantizzazione (non solo dello spazio) è già delineata da De Certeau in termini di operazioni che introducono un elemento di discontinuità proponendosi come dei colpi, delle irruzioni: "(…) opérations disjonctives (productrices d'événements qui différencient) donnent lieu à des espaces où des coups se proportionnent à des situations" (De Certeau, 1980: 41).

L'indagine di De Certeau inizia con un'analisi tradizionale, legata ai racconti e ai proverbi. Egli individua nei racconti, in quelli che chiama "récits de partie" un primo oggetto da cui partire per rinvenire una formalità delle pratiche quotidiane; queste "storie" più mitiche che "resocontiziali" offrono infatti al loro pubblico un possibile paradigma di tattiche a cui ricorrere in futuro:

> Dans ces zones 'littéraires' où ils ont été refoulés, demeure la pratique de ces ruses, mémoire d'une culture. Ces tours caractérisent un art de dire populaire (…) qui peut être, on l'a vu, le repère formel de tactiques sans discours. (De Certeau, 1980: 75)

I racconti, i modi di dire, i miti sono ben più di oggetti inerti: dentro vi si evince tutta un'arte di dire che non è finalizzata alla sola parola, ma promuove un'arte di vivere che è stile di pensiero e d'azione, in definitiva, un modello di pratica.

Anche nel caso della street art le pratiche di risemantizzazione che la definiscono come stile d'azione costituiscono sì una forma di racconto di queste stesse

---

dell'amministrazione francese alle dipese del Primo Ministro; è l'organismo che nel 1974 commissiona a De Certeau un progetto di ricerca per la lettura critica della società contemporanea e la messa a punto di scenari per il futuro. L'idea originale di De Certeau, come si legge nella ricostruzione di Luce Giard a introduzione del primo volume delle *Arts de Faire*, allontanarsi dai modi di una ricerca statistica per concentrarsi sull'analisi qualitativa delle operazioni e degli usi individuali dei praticanti la cultura. Come sottolinea lo stesso De Certeau nell'introduzione al volume "l'enquête statistique ne trouve que de l'homogène. Elle reproduit le système auquel elle appartient" (1980:XLV).

pratiche (è la funzione che svolgono ad esempio murales e stencil per strada con una evidente dimensione meta) ma contengono anche i modelli e le logiche della loro produzione. Sono quindi al contempo forme del mito che racconta la possibilità di sovvertire un ordine prestabilito e stili di vita dal momento in cui promuovono un'azione polemica e una presa di parola. Si può dire in definitiva che la street art è prima di tutto un'arte del dire, oltre che del fare, un'arte narrativa, vicina a forme tradizionali di racconto, elemento che si riflette nella materia delle opere per il forte recupero di una dimensione figurativa.

Più tardi de Certeau conierà il termine *Antidisciplina* per descrivere e riunire in un unico movimento lo studio delle tattiche e delle "astuzie" (*ruses* in francese) dei "consumatori". Si tratta di un'antidisciplina innanzitutto perché questo tipo di pratiche è stato spesso relegato dalle scienze sociali a quello che De Certeau definisce un fondo notturno; quanti contribuiscono a inventare il quotidiano sono "héros obscurs de l'éphémère" a partire dalle loro camminate in città, le loro letture, sogni, visioni. Eroi perché nelle loro pratiche ordinarie e operative ri-articolano il sapere al singolare sfuggendo così all'omogeneizzazione della cultura, riaffermando al contrario il valore del quotidiano in quanto scienza pratica del singolare.

Per De Certeau occorre infine "traverser cette nuit"[28] per mettere al centro dell'analisi del sociale proprio quelle operazioni minori e quotidiane degli utenti ("les usagers"), che si suppone essere vocati alla passività e alla disciplina. Antidisciplina inoltre perché portatrice di un'evidente carica polemica, non tanto verso l'ordine politico quanto verso i modi stessi in cui il sapere l'ha analizzato, dal momento che mette al centro la denuncia delle strategie di controllo dei dispositivi del potere e le forme di resistenza quotidiana frutto di una creatività dal basso sottovalutato se non addirittura taciuta:

> Le quotidien est parsemé de merveilles, écume aussi éblouissante (…) que celle des écrivains ou des artistes. Sans nom propre, toute sortes de langages donnent lieu à ces fêtes éphémères qui surgissent, disparaissent et reprennent" (1974: 244-245)

Nell'introduzione all'edizione del 1990 de *L'invention du quotidien*, Luce Giard

[28] Cfr. De Certeau, 1980, p. XXXV.

- prima allievo, poi collaboratore di De Certeau – compara le ricerche di Foucault, Bourdieu e De Certeau sostenendo che la differenza sostanziale tra le proposte dei tre autori non è soltanto di predilezione per un oggetto di studio piuttosto che di un altro, quanto piuttosto di stile. Innanzitutto una differenza di stile di vita e non solo di teoria e metodo, laddove quello di De Certeau si caratterizzerebbe per una certa inclinazione a prediligere le micro differenze nelle pratiche di consumo, laddove molti si soffermerebbero piuttosto sul livello politico sotteso a tali pratiche evidenziando atteggiamenti quali l'obbedienza e l'uniformazione dei comportamenti: "il est naturel que son attention se concentre sur les miniscules espaces de jeu que des tactiques silencieuses et subtiles "insinuent", comme il se plait à dire, jouant sur les deux sens de ce verbe, dans l'ordre imposé." (Giard, 1990: 9).

In De Certeau vi è la stessa convinzione che anima Bourdieu: una fiducia nelle capacità dei più deboli di appellarsi a pratiche di micro resistenza, che trova la sua sintesi nella frase "l'ordre est joué par un art", che attribuisce alle arti del quotidiano la possibilità non solo di sfidare l'ordine ma di tradirlo. Dietro alle pratiche quotidiane si nasconde pertanto una dimensione più prettamente sociale (l'obiettivo della pratica è lo scambio sociale), una dimensione più propriamente tecnica (la pratica è soprattutto il frutto di un'acquisizione di competenza e di una creazione di modi), e a un livello ancora più astratto uno stile (de Certeau usa proprio questa parola) di resistenza morale, ovvero l'affermazione di un pensiero politico e polemico, con le parole di De Certeau: "une économie du don", "une esthétique de coups", " une éthique de la ténacité". Come vedremo sono proprio queste tre dimensioni, quella economica dello scambio, quella estetica del colpo e quella etica della resistenza a costituire il DNA delle pratiche che popolano la street art.

Ed è proprio in virtù di questa importanza che De Certeau dà alla dimensione politica delle pratiche quotidiane che rimprovera a Michel Foucault di essersi concentrato troppo sull'apparato produttore trascurando il ruolo delle micro-pratiche di sovversione del sistema dall'interno riscrivendo di fatto la portata del controllo e dell'ordine promosso dal sistema: "les tactiques de la consommation, ingeniosité du faible pour tirer parti du fort, débouchent donc sur une politisation des pratiques quotidiennes." (De Certeau, 1980: XLIV).

Il riferimento è qui soprattutto a *Surveiller et punir (1975)*. De Certeau critica a Foucault di aver interrogato non lo scarto tra produzione e consumo, ma di soffermarsi unicamente sulle strategie della produzione, senza interrogarsi sulle tattiche, le "manières de faire" che sono la risposta dal basso: l'antidisciplina si autodefinisce "anti-" perché mette al centro del proprio studio tutte quelle pratiche per mezzo delle quali la gente comune si riappropria dello spazio organizzato e vampirizzato dalle tecniche della produzione socio-culturale; una riappropriazione portata avanti dalla creatività dispersa, tattica e *bricoleuse* di gruppi o individui. De Certeau afferma più volte che si tratta di una creatività silenziosa ma collettiva tanto da definirla come un fenomeno controverso: "une marginalité massive"[29], perché sebbene dia vita a una creatività senza firme, si universalizza e da marginalità si fa espressione di una maggioranza silenziosa.

Una dei timori più grandi di Certeau è quello di approdare a una storia delle pratiche, o peggio ancora, come sottolinea lui, una *semiotica delle pratiche* dal momento che a quest'ultima rimprovera una certa presunzione di esaustività e sistematicità. La semiotica che cerco di portare avanti in questa ricerca accoglie questa critica e invece di proporre una lettura sistematica o esaustiva di un fenomeno, si propone di interrogarne le pertinenze differenziali che lo articolano cercando di cogliere questa *marginalità massiva* suggerita da De Certeau, laddove i valori di volta in volta rinvenuti dall'analisi di pratiche diverse non servono a ridurre il complesso quanto a orientarne le aree di evoluzione.

2.2 Una produzione seconda.

Interrogare le pratiche del quotidiano significa per De Certeau spostare l'attenzione dalle pratiche di produzione del discorso sociale a quelle del suo consumo. Interrogare solo i modi con cui la cultura si produce o una società si rappresenta nei suoi testi ufficiali significa in parte accettare che il consumo di tale discorso sia passivo; la lettura così come l'atto di consumo non sono mai meramente passivi, ma implicano di per sé un atto di produzione che De Certeau ama definire "silenzioso" perché non illuminato dai riflettori: "les procedures de la consommation contemporaine semblent

[29] Cfr. De Certeau, 1980: XLIII

constituer un art subtil de 'locataires' assez avisés pour insinuer leurs mille différences dans le texte qui fait loi" (De Certeau, 1980: L).

Nella messa a punto di una teoria delle pratiche del quotidiano De Certeau tiene a precisare che le pratiche a cui si interessa sono quelle della manipolazione delle rappresentazioni prodotte dalla *culture savante*, ovvero, quella produzione secondaria nascosta nel processo d'uso della prima:

> La présence et la circulation d'une représentation (…) n'indiquent nullement ce qu'elle est pour ses utilisateurs. Il faut encore analyser sa manipulation par les pratiquants qui n'en sont pas les fabricateurs. Alors seulement on peut apprécier l'écart ou la similitude entre la production de l'image et la production secondaire qui se cache dans les procès de son utilisation. (De Certeau, 1980: XXXVIII)

Se la lettura di un testo o di una rappresentazione, di uno spazio come di un rito ne costituisce di fatto un uso determinato da parte del praticante, questo uso può essere letto come un processo di produzione secondaria. Sarà pertanto questa manipolazione ad opera del praticante a interessarci da vicino per tentare un'analisi delle pratiche quotidiane d'uso dello spazio urbano, oggetto di questo lavoro. Così, di una pubblicità, nell'ottica di una teoria dell'arte del quotidiano, ce ne interessa la lettura, le interpretazioni ma soprattutto gli usi che vengono fatti da quanti hanno avuto modo di frequentarla e assumerla come testo-oggetto di una risemantizzazione e quindi di una produzione secondaria. Si tratta di un concetto di grande interesse per l'analisi del nostro corpus dal momento in cui con la street art si assiste a una sorta di *emboitement* di questo meccanismo: la street art nasce di per sé come poetica di manipolazione di un testo primario, sia la strada con i suoi muri già scritti o illibati, sia un elemento dell'arredo urbano, sia un manifesto pubblicitario con il suo discorso di propaganda efficientemente costruito.

La street art è una pratica di quanto si trova nello spazio pubblico ai fini di un riuso creativo e spesso di un *détour* del messaggio originale. Ho accennato a un *emboitement* dal momento in cui questo testo secondo messo a punto dal writer (o dal passante stesso) può avere degli effetti sul percorso di un passante o di un automobilista alterandone la consuetudine, inserendo ad esempio una deviazione, definendo una sosta nel tracciato che porta dal punto A al punto B. Nel caso del traceur (termine tecnico che indica il praticante del *parkour*) l'uso dello spazio

urbano è ridefinito in modo tale da invertire l'interazione tipica tra spazi vuoti e spazi pieni: il superamento di ostacoli e barriere architettoniche viene sovrascritto da una pratica terza che ridefinisce la gerarchia valoriale dell'attraversamento pedonale; non solo, vi è poi un'altra pratica da prendere in considerazione, quella dell'osservatore che decide di immortalare il percorso del traceur immortalandone una sequenza con un filmato, cristallizzandone una figura con uno scatto fotografico o filmare l'evoluzione dell'atleta nel tempo con un ardito montaggio video per poi condividerlo in rete.

A ben vedere, il proprio della street art sembra quello di suscitare l'attenzione del pubblico involontario che la coglie, a tal punto da rendere virale questa pratica d'uso e da invitare lo spettatore a farsene autore, se non di quella di un secondo *détour* che da essa prende le mosse. Se si segue l'analisi che De Certeau propone nella sua invenzione del quotidiano, non si può non approcciarsi alla street art come a una pratica che non si esaurisce nella produzione del testo ma che vive nel gesto reiterato della sua condivisione e quindi ri-enunciazione.

In certi passaggi sembra che la proposta di de Certeau di un'arte del quotidiano abbia il limite di stressare troppo il concetto di uso definendo la tattica come una sorta di *escapade* difensiva senza porre invece l'accento sulla dimensione prettamente creativa e innovativa di tali pratiche. Tuttavia, nell'economia della sua intera opera emerge evidente come la dimensione creativa sia stata presa in carico e anzi, costituisca la portata stessa della riflessione di De Certeau che definisce appunto questi "usi" delle vere e proprie *arti del quotidiano*. La creazione, questa modalità attiva della fruizione che crea un discorso secondo, rappresenta l'altra faccia della medaglia necessaria alla comprensione di un fenomeno sociale:

> L'analyse des images diffusées par la télévision (des représentations) et des temps passés en stationnement devant le poste (un comportement) doit être complétée par l'étude de ce que le consommateur culturel "fabrique" pendant ces heures et avec ces images. (De Certeau, 1980: XXXVII)

Partendo dalla distinzione tra circolazione di una rappresentazione e uso presso i consumatori, emerge l'importanza di interrogare lo scarto che intercorre tra produzione

primaria e produzione secondaria nascosta nei processi di lettura. Il mio lavoro di ricerca nell'arte di strada si colloca in linea con la proposta di De Certeau e del suo team ponendosi come obiettivo di andare a interrogare questo scarto, che diventa nel caso specifico il luogo di una ri-appropriazione del sistema di produzione stesso.

Quando De Certeau usa la metafora della notte per parlare dell'oggetto della sua antidisciplina lo fa per suggerire che la luce della scienza sociale non si è ancora interessata a queste pratiche ma anche per rappresentare attraverso una metafora alcune caratteristiche inerenti alle pratiche stesse in analisi, la loro clandestinità, un tema che ricorre nell'uso stesso che il sociologo fa del tema del bracconaggio. La pratica di consumo, la produzione seconda è sempre in qualche modo una pratica illegittima da portare avanti "nottetempo"; e nel caso della street art si tratta di un'affermazione che resta valida anche fuori di metafora! Stando a questa definizione, l'arte del quotidiano non può che essere una produzione seconda, non per importanza, quanto dal punto di vista diacronico: l'arte del quotidiano è la risposta alla produzione del quotidiano così come imposta dall'alto, dalle istituzioni officiali predisposte all'opera dispotica di produzione.

In questo senso, la street art è in linea con questo movimento secondo perché si presenta come una risposta a un testo primario che la precede: le varie pratiche che animano la street art si avvalgono dell'arredo urbano nelle sue peculiarità plastiche, della disposizione spaziale, del portato storico di un certo luogo così come degli attori che lo attraversano come testo primo da cui partire per un discorso secondo, su quello spazio come sull'intera società. Si potrebbe concludere dicendo che la street art è una tattica del quotidiano dal momento che sferra il proprio attacco dal campo "nemico", approfittando dell'occasione che permette tale intervento. La street art infatti non ha spazi propri, ma sempre e unicamente spazi sottratti, rubati, occupati temporaneamente per un rilancio di senso. Questa modalità di operare sottraendo terreno, di riformulare a partire da qualcosa che già c'è è il modo tipico di procedere del *bricoleur,* che

> (…) à la manière des Indiens (les usagers) "bricolent" avec et dans l'économie culturelle dominante les innombrables et infinitésimales métamorphoses de sa loi en celle de leurs intérêts et de leurs règles propres. (De Certeau, 1980: XXXIX)

De Certeau sottolinea come questa quasi-invisibilità, questa penombra sia legata al fatto che le pratiche di consumo non si segnalano con dei prodotti propri ma

attraverso un'arte *bricoleuse* di utilizzare quelli imposti; eppure viene colto egli stesso da un dubbio che mette in questione la possibilità che le arti del quotidiano non diano invece vita a dei prodotti propri:

> (…) une quasi-invisibilité puisqu'elle (la consommation) ne se signale guère par des produits propres (où en aurait-elle la place?) mais par un art d'utiliser ceux qui lui sont imposés. (De Certeau, 1980: 53).

L'analisi della street art non come corrente o fenomeno artistico ma piuttosto come fenomeno sociale prende spunto proprio da questo dubbio espresso tra parentesi a cui vuole dare una risposta. E se invece le pratiche di consumo avessero trovato modo di prendere parola, uscire dalla notte della loro produzione e rendersi visibili, alla luce del sole, manifestandosi in prodotti propri, autonomi anche se elaborati a partire da un discorso altro e in risposta a questo? Mi pare che la street art vada ben oltre l'arte del quotidiano per farsi presa di parola e ribaltamento di una gerarchia discorsiva; un ribaltamento tanto efficace da generare reazioni a catena. Capita così che il *detournement* di un manifesto pubblicitario divenga il discorso di partenza oggetto di una produzione secondaria da parte del mercato pubblicitario. Per citare un episodio recente (febbraio 2014), capita che dal profilo twitter della sede pontificia venga condivisa, a pochi giorni della sua apparizione per le strade di Roma, la foto di un murales di piccola taglia che ritrae Papa Francesco nella sua uniforme ufficiale e con i segni della sua rivoluzione "pauperistica" (rosario e croce in argento, mocassini ai piedi). Se è vero quanto afferma De Certeau, che le tattiche non hanno uno spazio proprio, è pur sempre vero che si nutrono di spazi diversi, cogliendo l'occasione che gli consente un'appropriazione per quanto temporanea e vacante. Un'occupazione occasionale è pur sempre rinnovabile, effimera e fragile, certo, ma anche aperta a un rilancio. Nel caso del murales dedicato a Papa Francesco, ma ancor meglio nelle più celebri opere di artisti come Banksy, l'occasione per una tattica di risemantizzazione può ben trasformarsi in una strategia discorsiva trionfante e per questo adottata dal sistema di produzione della cultura da cui le pratiche trattate da De Certeau prendevano le distanze.

Fig. 12 – Un intervento per Papa Francesco, febbraio 2014, Roma.

Dalla cartella da lavoro del nuovo Papa sventola la bandiera della Roma calcio, sospinta dallo slancio eroico del papa, ritratto nella posa del supereroe nell'atto di prendere il volo. Come s'immaginerà, il successo del manifesto a partire dal momento in cui la sede pontificia ne ha ritweettato la foto è stato garantito e amplificato, facendo il giro delle testate, della rete, e in breve del globo tra l'entusiasmo di tutti. Perché un Papa che conquistava la strada non si era mai visto, perché "a rua è do povo" come recita il motto del carnevale di Rio [30] e un Papa del popolo è qualcosa di nuovo. Per un giorno, un solo giorno l'opera è stata eletta a ritratto ufficioso (e al contempo ufficiale nel momento in cui è la stessa sede pontificia a sanzionarne l'ufficialità), il primo fino ad allora, del nuovo pontefice; un ritratto che sfida i canoni dell'iconografia rappresentativa tradizionale.

Inutile aggiungere che la sopraintendenza romana ha prontamente provveduto a rimuovere l'opera bollandola come una di quelle espressioni del degrado urbano che è necessario stroncare sul nascere, mostrando così una politica ben meno progressista di quella dello Stato Vaticano. Questo episodio merita attenzione perché esemplifica

[30] Cfr. Michel Agier, *Esquisses d'une anthropologie de la ville. Lieux, situations, mouvements*, Bruylant-Academia, Louvain La Neuve, 2009.

egregiamente quella dialettica tra produzione e consumo e quell'emboitement virale che è l'effetto tipico di questa *second wave* della street art in cui la rimediazione digitale degli interventi di strada strappa le opere alla loro clandestinità dandogli l'opportunità di diventare produzione primaria, discorso ufficiale, a tal punto da sollecitare perfino le sedi del potere a un loro ri-uso, invertendo così una gerarchia della produzione e del consumo che, stando all'analisi di De Certeau, in passato si era arrestata a pratiche quasi invisibili. La street art è il trionfo della *prise de parole*: una parola che da pratica secondaria di consumo si fa oggi rappresentazione ufficiale di una società allo specchio.

Concludendo, un'analisi del quotidiano per De Certeau può prescindere (meglio se lo affianca) da un'analisi del sistema e da come questo si autoalimenti e regoli attraverso dispositivi di controllo e ordine, ma non può fare a meno di analizzare i modi in cui i praticanti ne fanno l'obiettivo di micro-bracconaggi per dare spazio a quelle che lo stesso De Certeau definisce micro-utopie.

Nonostante la diversità già rimarcata del lavoro di Foucault, anch'egli accenna alla possibilità di uno spazio altro inaugurato dalle tattiche di uso dello spazio urbano che sfidano la disciplina funzionalista. Foucault le definisce *eterotopie*:

> (…) luoghi reali, dei luoghi effettivi, dei luoghi che appaiono delineati nell'istituzione stessa della società e che costituiscono una sorta di contro-luoghi, specie di utopie effettivamente realizzate nelle quali i luoghi reali, tutti gli altri luoghi reali che si trovano all'interno della cultura vengono al contempo rappresentati, contestati e sovvertiti; una sorta di luoghi che si trovano al di fuori di ogni luogo, per quanto possano essere effettivamente localizzabili. (Foucault, 1995, pp.13-14)

L'idea alla base dell'analisi foucaultiana così come di quella di De Certeau e del suo gruppo di ricerca è che lo spazio in cui si vive e opera rappresenti la descrizione fisica del potere. In questo senso, se Foucault si concentra sull'analisi di questo sistema di rappresentazione del potere a partire da un processo di demistificazione e analisi degli strumenti di controllo e ordine nella città, De Certeau si interroga invece nei modi in cui la gente comune si riappropria, della città come dello spazio-tempo quotidiano a partire dal comportamento che adotta nello spazio urbano. Un comportamento, un certo modo di attraversare lo spazio urbano, l'occupazione effimera più o meno trasgressiva dello spazio, l'uso ready-made di materiali di recupero, la scelta di itinerari liberi al posto dei percorsi sanciti, sono tutti strumenti di un recupero dello spazio e del tempo al servizio

di una riappropriazione e risemantizzazione; l'invenzione del quotidiano è un atto politico quanto creativo dal momento che, recuperando le facoltà creative atrofizzate dalla società del lavoro costituisce una tattica di sottrazione dal sistema "panottico" e l'affermazione di una presenza polemica.

Per questo ogni forma di espressione colta come disordine e vandalismo costituisce su un altro piano l'affermazione di uno stile di vita alternativo: un'eterotopia che minaccia la distopia di un organismo omogeneo e omogeneizzante che ricaccia ai margini ogni forma di dissenso e diversità. La presenza stessa del tag, nella sua *bruttura*, è anche l'affermazione – violenta - di un'estetica alternativa e quindi portatrice di una dimensione etica (e non solo estetica) altrettanto polemica.

2.3 Elogio del détournement: una retorica sofistica.

Quando De Certeau distingue strategie e tattiche lo fa per individuare i due diversi modi in cui circola e si produce cultura nella società contemporanea: la strategia è il paradigma delle istituzioni e dell'apparato, ovvero di tutti quegli organismi che si definiscono per il possesso di un proprio spaziale che serva da base per la gestione delle relazioni con un'esteriorità distinta; la tattica è invece l'arma di quanti non possono contare di un proprio spaziale, né pertanto di una frontiera stabilita una volta per tutte che distingua un al di qua da un al di là: "La tactique n'a pour lieu que celui de l'Autre (De Certeau, 1980: XLVI). Per quanti attingono alla tattica come modo d'invenzione del quotidiano non esiste un Altro ben identificabile: l'altro non è una totalità visibile ma un'entità diffusa e capillare. La tattica è un modo per insinuarsi nelle maglie dell'altro, pratica frammentaria per definizione che per prendere terreno aspetta un'occasione: "du fait de son *non-lieu*, la tactique dépend du temps, vigilante à y 'saisir au vol' des possibilités de profit. (…) Il lui faut constamment jouer avec les événements pour en faire des 'occasions'" (De Certeau, 1980: XLVI). Se alla base delle strategie vi è un rapporto con il potere che le sostiene e le conserva a partire dal luogo proprio e dall'istituzione che lo abita, le tattiche non hanno spazio né durata, ma costituiscono un continuo dialogo con l'occasione e con il caso e che pertanto non arrivano a costituirsi in discorso ma in una pluralità di prese di parola senza firma.

In maniera interessante De Certeau instaura un parallelo tra tattiche e retorica

sofistica che mette al centro il rapporto tra ragione, azione e istante: in questo senso il così detto *culture jamming* rappresenterebbe la forma più propria della tattica recuperando una retorica sofistica: procedere rendendo quella più forte la posizione più debole, ovvero procedendo per *détournement* progressivi, il che appare evidente in quelle pratiche di street art che attaccano i messaggi pubblicitari a partire da una loro riformulazione che ne ribalta il senso veicolato.

2.4 Le récit, le mythe et la ville.

De Certeau denuncia l'importanza del racconto per la città. Il racconto dell'oralità, quello che prende vita nei caffè, negli uffici, in coda ai negozi e negli appartamenti, rende vivibile la città e la segmenta in spazi diversi. Il racconto (*le récit*) secondo De Certeau è la "cléfs de la ville" che dà accesso alla sua dimensione mitica. Se da una parte bisogna sollecitare questo racconto dal basso, dall'altra, le città sono invase di altre forme di racconto, quello strategico prodotto dall'alto, dal potere politico così come da quello economico, attraverso la propaganda e la pubblicità:

> (…) la ville est le théâtre d'une guerre des récits, comme la cité grecque était le champ clos de guerres entre les dieux. Chez nous, les grands récits de la télé ou de la publicité écrasent ou atomiste les petits récits de rues ou de quartiers. (De Certeau, Giard, 1994:203)

È in soccorso di questi piccoli racconti che secondo De Certeau sarebbe necessario intervenire. La street art è a mio avviso la risposta a questa urgenza di dare voce ai piccoli racconti mettendoli in polemica con quelli ufficiali imposti dall'alto e che mirano a un'omogeneità di parola. I piccoli racconti reinventano il quotidiano inserendo elementi di differenza e discontinuità. L'effimerità dell'intervento street, la polifonia delle voci e delle fonti di racconto mira proprio a garantire la presenza di questi miti alternativi che si scontrano in maniera diretta con quelli gridati dalla pubblicità e dal sistema culturale istituzionale che mira alla museificazione della città di modo da sottrarla all'uso quotidiano dei cittadini, trasformati così in meri spettatori. De Certeau denuncia forte e chiaro il fenomeno della "museizzazione" (quella che chiama "soustraction muséologique") e ne denuncia la dimensione spettacolare che costringe il

cittadino a divenire osservatore, e quindi ad attenersi ai percorsi sanciti dal progetto di conservazione e riabilitazione della città separando così i luoghi dai propri praticanti.

Ai cittadini si toglie l'arma più forte anche se silenziosa, quella che permetterebbe loro di reinventare il quotidiano per sottrarsi all'omogeneizzazione e al controllo politico: la pratica dello spazio urbano è il più potente strumento di appropriazione e affermazione del diverso. Per questo motivo De Certeau invoca un diritto alla pratica che sembra fare eco a "le droit à la ville" di Lefebvre: un diritto che è diritto d'autore, diritto di affermare e portare avanti una estetica propria della città dettata dagli usi e frutto quindi di una democratizzazione dell'espressione artistica in senso lato. La critica di De Certeau mira dritto al concetto di patrimonio urbano:

> (…) car son patrimoine n'est pas fait des objets qu'elle à crées, mais des capacités créatrices et du style d'invention qu'articule, à la manière d'une langue parlée, la pratique subtile et multiple d'un vaste ensemble de choses manipulées et personnalisées, réemployées et "poétisées. (De Certeau, Giard, 1994: 200)

Il patrimonio urbano dovrebbe allora essere ridefinito come insieme delle *arts de faire*. L'approccio di De Certeau si ritrova anche nella riflessione dell'antropologo Michel Agier che avremo modo di approfondire nella seconda parte di questa ricerca dedicata all'analisi dello spazio urbano: "oublier la ville d'abord, pour analyser la ville", ovvero, partire dalle pratiche che fanno la città, da quelle arti del fare tanto care a De Certeau. Prima della città, occorre interrogare i soggetti che l'attraversano e, attraversandola la ri-costruiscono: "la ville est, au sens fort, "poétisée" par le sujet (…); il impose à l'ordre externe de la ville sa loi de consommateur d'espace" (Giard, 1994: 24) e in quanto consumatore e frequentatore di questi spazi gli sottrae all'anomia facendone, attraversamento dopo attraversamento, un luogo riconoscibile, narrabile, quindi abitabile. In una parola, l'oggetto di un patrimonio condiviso.

Senz'altro la dimensione narrativa dell'arte del quotidiano piacerebbe all'Henri Lefbevre de *La critica della vita quotidiana* che affida un potere liberatore a tutte le forme di espressione spontanea che prendono posizione contro le gerarchie dello spazio così come imposte dall'architettura e dall'urbanistica moderna. Questo *qualcosa*, come lo chiama, deve avere a suo avviso il ruolo di svelare le contraddizioni della società

moderna[31] e deve emergere come un'opera collettiva, o meglio *generica*:

> Il s'agirait donc, à l'horizon, à la limite des possibles, de produire l'espace de l' espèce humaine, comme œuvre collective (générique) de cette espèce, à l'instar de ce qu'on nomma et nomme encore "l'art". Et qui n'a plus de sens à l'échelle de l'"objet" isolé, pour et par l'individuel. Créer (produire) l'espace planétaire comme support social d'une vie quotidienne métamorphosée, ouverte aux possibilités multiples, tel s'ouvrirait l'orient, à l'horizon. (Lefebvre, 1983: 485)

L'interesse di Lefebvre diversamente da quello di De Certeau che mette al centro le pratiche come esercizio quotidiano di resistenza e creatività, è quello di interrogare lo spazio per una definizione che prenda in carico l'interazione tra spazio e soggetto che lo attraversa. Lefebvre denuncia la tradizione essenzialista che lo pone come una sorta di sfondo distinto che si staglia davanti ai soggetti nei termini di una realtà data e autonoma; tantomeno lo spazio è il prodotto empirico del passato e della storia di una certa società. Per Lefebvre occorre piuttosto pensarlo come una forma di medium, un intermediario "de moins en moins neutre, de plus en plus actif, à la fois comme instrument et comme objectif, comme moyen et comme but"[32]. Rivendicare un ruolo attivo dello spazio nel processo d'invenzione del quotidiano è la controproposta di Lefebvre al lavoro di De Certeau.

A mio avviso una semiotica interessata a interrogare tutte quelle pratiche di espressione che si interessano allo spazio urbano non può prescindere dal cercare di tenere insieme gli insight dei due approcci: da una parte, i consumatori decertausiani che si fanno produttori di un discorso secondo con le loro pratiche di lettura e traduzione, dall'altra lo spazio con il suo ruolo attivo, così come suggerito da Lefebvre per tentare una lettura del rapporto tra soggetti e spazio non deterministico né essenzialistico ma propriamente semiotico, in linea con il concetto di interazione promosso da Eric Landowski.

---

[31] Cfr. Lefebvre, La production de l'espace, 1985, p. XXVII

[32] Ib. 472.

2.5 Attraversamenti

Un altro aspetto interessante della ricerca di De Certeau è di aver messo in luce l'importanza del camminare come atto minimo di risemantizzazione dello spazio urbano. Una tradizione ricca quella sullo studio delle modalità dell'attraversamento dello spazio, specie di quello urbano, dove l'interesse è mettere a fuoco il tipo di rapporto che s'instaura tra soggetto e spazio urbano.

Roland Barthes in *Fragments d'un discours amoureux,* faceva notare come l'etimologia stessa del termine francese *discours* (vale anche per il nostro *discorso*) avesse a che fare con un modo dell'attraversamento: "Dis-cursus, indica, in origine, il correre qua e là, le mosse, i passi, gli intrighi" (Barthes, 1977 :5). Ogni attraversamento urbano è un discorso sulla città e sull'interazione corpo a corpo tra questa e il *promeneur*; un modo di ritagliarla e assumerla attraverso scelte ritmiche, aspettuali, timiche, per una *mise en discours* che la rappresenta come uno dei tracciati possibili.

In "Scrivere le camminate. Per uno studio etnografico dei modi di camminare"[33] Maurizio Del Ninno - antropologo interessato all'interazione con la disciplina semiotica e non a caso padre dello stesso termine "etnosemiotica" – cerca di analizzare i diversi "stili di camminata" suggerendo che dietro a un modo della passeggiata vi sia una narrazione, una dimensione passionale e quindi ritmica: non solo un effetto di senso, suggeriva Del Ninno, ma un vero e proprio stile di vita; con le parole di Landowski, una certa modalità di interazione fenomenologica con l'altro, sia questo passante o elemento dell'arredo pubblico.

Come lo stesso Del Ninno ricordava nel suo saggio, l'interesse per questo particolare discorso viene da molto lontano: già Honoré de Balzac se ne era interessato in *Théorie de la démarche* (1833) così come i molti manuali normativi sul comportamento da tenere in pubblico. Nell'ambito più specifico delle scienze sociali si dovrà attendere ancora un secolo perché il semplice atto di camminare colga l'interesse di antropologi come Marcel Mauss (*Tecniche del corpo,* 1936) e in anni più recenti trovi consolidamento in studi sulla funzione comunicativa della camminata quali quello di

[33] Il saggio fa parte dell'antologia "Le parole dei giorni. Studi per Nino Buttitta", a cura di Maria Caterina Ruta, edito da Sellerio, Palermo nel 2006 come tributo al semiotico Buttitta (pp. 1033-1040)

Goffman (1971) che legge nelle posture e nelle modalità di procedere un canale per informare gli altri sulle proprie mire e finalità, un discorso quindi per regolare i rapporti interpersonali. Pierre Mayol, collaboratore di De Certeau e co-autore assieme a Luce Giard del volume secondo de *L'invention du quotidien*, mette al centro del suo studio sui modi di abitare la città e in particolare sull'uso dello spazio pubblico nel quartiere, il concetto di *convenance* (lo si potrebbe tradurre con convenienza, opportunità), strettamente legato al sistema di valori che regolano l'attraversamento urbano all'interno di una specifica comunità . Per Mayol "le quartier se définit comme une organisation collective de trajectoires individuelles" (1994: 25). Le traiettorie individuali sono quindi uno dei veicoli più importanti per l'analisi dello specifico rapporto che gli abitanti di un quartiere instaurano con lo spazio che li circonda (dentro e fuori i confini propri del quartiere designato) ma soprattutto con gli altri che condividono lo stesso spazio. Interessarsi ai modi dell'attraversamento urbano vuol quindi dire interessarsi ai modi in cui il cittadino si rapporta alla strada e in ultima istanza alla comunità di conosciuti o sconosciuti che la condivide.

Jean Paul Thibaud arriva a conclusioni simili a quelle legate al concetto di *convenance* di Mayol nel suo saggio sull'uso del walkman in ambiente urbano (e qualcosa di simile lo si potrebbe dire sull'uso delle cuffie sempre inserite nel nostro smartphone per ascoltare musica, o pratica ancora più invadente in spazi pubblici, quella delle chiamate con auricolare). Se la camminata è una continua interazione con l'altro (umano, come un passante o non umano che esso sia, come un cassonetto della spazzatura in cui ci imbattiamo durante il cammino), questa articola e ri-articola nel suo compiersi spazi e presenze suggerendo di volta in volta una determinata condotta spaziale: ora spavalda, ora esitante, ora frettolosa, ora lenta o perlustrativa. La condotta nello spazio urbano è espressione di una certa tattica d'interazione.

Quando nel 1992 Marc Augé decide di scendere nel metró parigino, per studiarne la popolazione di "indigeni" che la anima, opta una scelta di campo: l'antropologia al servizio dell'analisi della vita quotidiana e in particolare delle dinamiche urbane. La sua osservazione partecipante di un attraversamento quotidiano si arricchisce di esperienze individuali, ricordi personali dell'etnologo stesso e storie collettive legate alla dimensione più propriamente storica del metró come luogo o forse meglio non-luogo parigino per eccellenza. Quello di Augé è un esperimento di

antropologia del quotidiano che ricorda da vicino la poetica di De Certeau quando definisce il proprio filone di ricerca come un'antidisciplina votata all'analisi delle "formes subreptices que prend la créativité dispersés, tactique et bricoleuse des groupes ou des individus pris désormais dans les filets de la 'surveillance'" (De Certeau, 1990: XL).

Nel 1990 era stato un semiotico a interessarsi alle modalità di attraversamento dello spazio nel metró parigino: Jean Marie Floch[34] ha elaborato una tipologia comportamentale dei viaggiatori al fine di far conoscere alla RATP i propri clienti. Si tratta stavolta di una lettura degli attraversamenti finalizzata alla consulenza strategica tipica del mercato delle ricerche, tuttavia alcune considerazioni sono interessanti e ci danno suggerimenti anche a noi che stiamo per intraprendere un percorso d'analisi delle pratiche di risemantizzazione urbana. Floch innanzitutto nota che la natura orientata del percorso nella metro (verso una destinazione) ne determina un certo ritmo:

> Un percorso non è un susseguirsi gratuito di movimenti e di stazionamenti, un puro gesticolare. Scegliere d'analizzare semioticamente i percorsi dei viaggiatori significa postulare che essi hanno un senso, anche se non si sa ancora come articolarlo, come costruirne la significazione. (Floch, 1992: 62)

Floch individua un percorso minimale del viaggiatore, segmentato secondo sei diversi programmi d'azione: entrare, obliterare, accedere al marciapiede, entrare nel vagone, scendere, uscire. All'interno di ognuna di queste sequenze procede quindi a individuare altrettanti micro-racconti di comportamento a partire dai quali individuare delle pertinenze differianziali, similitudini e discontinuità: "ci si può rendere conto che i fatti e i gesti dei viaggiatori si organizzano a partire da una grande categoria fondamentale: discontinuità vs continuità" (Floch, 1992:67).

Si distinguono attraversamenti che sottendono una strategia della continuità: farsi trasportare dal flusso, non fare attenzione ai limiti e alle barriere del percorso, reagire fuori tempo, neutralizzare l'ambiente esterno come rumore di fondo, concentrarsi su un'attività secondaria che accompagna tutto il percorso. Vi sono invece viaggiatori legati a una strategia della discontinuità che amano ritmare, delimitare,

[34] Cfr. "Siete Esploratori o sonnambuli?" trad. it in *Semiotica, marketing e comunicazione. Dietro i segni, le strategie*, Franco Angeli, 1992.

frazionare il loro percorso. A partire dalla proiezione di questa categoria sul quadrato semiotico, Floch individua quattro modi di vivere il percorso, ovvero quattro diverse valorizzazioni del tragitto per una tipologia qualitativa dei clienti della metropolitana e un mapping della loro esperienza estesica nel metró: *Esploratori*, *Professionisti*, *Sonnambuli* e *Bighelloni* sono i quattro tipi di viaggiatori che secondo Floch intersecano i propri percorsi nel metró parigino per individuarne in un secondo momento, alla fine del progetto di consulenza per la Ratp, le attitudini ma soprattutto attese e predisposizioni in merito ad esempio al loro interagire con la cartellonistica pubblicitari a e informativa, con il personale tecnico, con i vari elementi dello spazio, per ottimizzarne l'esperienza e individuare eventuali criticità.

Sebbene condotta a finalità di mercato, la riflessione di Floch sugli attraversamenti metropolitani offre spunti interessanti per l'analisi semiotica delle arti del quotidiano aprendo la pista a quella semiotica delle pratiche che trova in Jacques Fontanille la sua figura chiave. Una semiotica delle pratiche non può che essere una semiotica del quotidiano il cui obiettivo di partenza non è l'analisi macro di una cultura o di una società - il che semmai può costituire l'obiettivo finale - ma l'analisi puntuale e circoscritta di una determinata pratica per promuovere un approccio microscopico e quasi etologico ai fenomeni socio-semiotici[35].

La grande intuizione di De Certeau, d'altra parte, è di mettere al centro dell'interesse antropologico e semiotico atti minimi quanto quotidiani come il fatto di passeggiare, di muoversi in uno spazio urbano suggerendo così a certa semiotica[36] un modo d'analisi per i fenomeni sociali. Vedremo come la street art abbia fatto propria l'idea che l'attraversamento urbano costituisca una forma espressiva articolata e complessa per cui il fatto stesso di collocarsi in uno spazio e di tracciare un certo percorso piuttosto che un altro, con una certa velocità, implicando una certa aspettualità e timia, insomma una certa etica dell'attraversamento nonché un'estetica. Il capitolo dedicato a un'analisi (n)etnografica (in rete) del *parkour* parte appunto dall'analisi del modo specifico di attraversamento teorizzato da questa disciplina afferente di diritto alle

[35] (cfr. Floch, 1992, trad. it:88)

[36] Mi riferisco qui in particolare alla sociosemiotica delle interazioni del già citato Eric Landowski e all'approccio etnosemiotico di Francesco Marsciani.

performing art, uno stile che si fa portatore di valori profondi che aprono quella che potrebbe sembrare una pratica sportiva tra le altre a una dimensione politica di più ampio respiro e a una critica filosofica delle dinamiche urbanistiche nella metropoli moderna.

Sono tanti i casi in cui l'arte ha adottato i modi performativi dell'attraversamento come atto di risemantizzazione dello spazio urbano, modulando di volta in volta i tempi dell'attraversamento e le sue finalità fino a definirne un ventaglio ricco di possibilità. Non si può non menzionare in questo contesto la *deriva situazionista*[37], una particolare tattica di attraversamento urbano che critica l'attraversamento funzionale della città a scopi utilitaristici e fondato sui valori di rapidità e efficacia. All'interno di una teoria determinista - la *psicogeografia* - per la quale è l'ambiente a modellare l'individuo, la deriva si configura come pratica di liberazione dai dispositivi ambientali e urbanistici percepiti come dispotici. In pratica la deriva serve a rovesciare il tipico modo utilitaristico di attraversamento dello spazio promosso dalla società capitalistica, teso a garantire rapidità ed efficienza. La deriva costituisce al contrario un volontario esercizio di smarrimento dell'orientamento per affermare la libertà di vagare senza meta e scopo. Il senso di questa perdita dell'orientamento, da parte di chi la pratica, è quella di abituare il soggetto a un'apertura mentale verso nuovi, inattesi e magari anche estranianti aspetti della realtà, soprattutto se effettuata nei luoghi geografici che abitualmente si abitano. Si tratta di un training sensoriale che consente nuove percezioni ed esperienze estetiche attraverso cui i soggetti si riconfigurano configurando a loro volta lo spazio attorno. La sperimentazione estetica diviene quindi occasione per una trasformazione, anche politica, di individui che si dotano così di una nuova consapevolezza.

[37] L'approfondimento del rapporto tra situazionismo e street art meriterebbe uno studio dedicato. Più volte nel corso di questo testo avremo modo di citare il movimento situazionista come padre di tutte le avanguardie artistiche che si sono misurate con lo spazio urbano nel XX e nel XXI secolo. Quello che è importante rilevare è la portata sociale e rivoluzionaria a cui ambiva il movimento. Una portata che ricorda quella della street art, benché nei due casi si abbia a che fare con fenomeni molto diversi. Se il situazionismo è un movimento storico ben delineato nel tempo e nella poetica, la street art come si è anticipato nel primo capitolo è un fenomeno ben più difficilmente circoscrivibile e senza un manifesto unico. In ogni caso, l'influenza del situazionismo nell'affermarsi di certe forme di pratica del dissenso e di risemantizzazione urbana resta evidente. La stessa filosofia del *détournement* è un'invenzione dell'internazionale situazionista e costituisce una delle forme retoriche più riprese dalla street art.

Sono molte le esperienze artistiche quanto più propriamente culturali promosse da collettivi o singoli individui che ricordano l'esperienza situazionista spostando tuttavia l'accento sull'attraversamento urbano come pratica di denuncia politica e critica della città moderna. In *Viaggio al termine della città*, bella ricognizione sul rapporto tra metropoli e arte nell'autunno postmoderno (1972-2011), Leonardo Lippolis, passa in rassegna le varie esperienze artistiche, italiane quanto internazionali, che hanno fatto dell'attraversamento urbano un vero e proprio discorso artistico, allargando così il concetto di arte del quotidiano di De Certeau a quello di un'arte che riconosce se stessa solo quando si fa nel quotidiano. Tra le tante realtà citate, appare di grande interesse la proposta di alcuni collettivi di fotografare la città a partire da un attraversamento pedonale delle aree più marginali e interstiziali alla realtà urbana per interrogarne il ruolo nella città moderna.

Stalker/Osservatorio Nomade è un collettivo di artisti ed architetti fondato a Roma nel 1995, composto da Francesco Careri (autore tra l'altro del bel saggio *Walkscapes, camminare come pratica estetica*), Aldo Innocenzi, Romolo Ottaviani, Giovanna Ripepi, Lorenzo e Valerio Romito. L'interesse di questo laboratorio di arte urbana è mettere a fuoco i pieni e i vuoti urbani a partire da una ricognizione degli spazi interstiziali e marginali e da un'indagine su come questi spazi siano abitati da un'umanità esclusa. *Stalker. Roma attraverso i Territori Attuali* (1995) è il frutto di un anno di sopralluoghi sull'argine libero del Lungotevere e la messa in forma dell'esperienza di attraversamento di questa sponda lunga sessanta chilometri durante cinque giorni di cammino: l'obiettivo è ridefinire la città a partire dall'esplorazione degli spazi interstiziali e marginali che la circondano. L'esperimento ricorda quello ancora più vicino ai nostri giorni del *Sacro GRA*, ricerca multidisciplinare di Nicola Bassetti e Sapo Matteucci sulle trasformazioni della città di Roma ancor prima che documentario firmato da Gianfranco Rosi vincitore del Leone d'oro al miglior film alla 70° Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia (2013). Alla base del testo e del documentario, il Grande Raccordo Anulare: 68 chilometri della più lunga autostrada urbana d'Italia, luogo mai riconosciuto come protagonista dello sviluppo della Capitale italiana. Il Sacro Gra parte da un reale viaggio a piedi dei due urbanisti che attraversano il Raccordo Anulare per interrogarne le individualità che lo abitano.

Quella degli Stalker non è che una ri-concettualizzazione della deriva

situazionista che viene da loro stessi ridefinita "transurbanza". La deriva situazionista era una pratica di esplorazione urbana antiutilitaria, parte di un progetto rivoluzionario più ampio, quello dell'*urbanismo unitario* (vs l'*urbanismo funzionalista* promosso dalle unità d'abitazione di Le Corbusier) che ambiva a rintracciare il confine tra le zone urbane in cui resistevano forme di vita sociale e quelle alienate votate al funzionalismo della produzione-consumo-riposo (in francese e nei termini dei situazionisti métro-boulot-dodo). La poetica degli Stalker e delle esplorazioni urbane contemporanee da loro alimentate (come il già citato Sacro GRA) si arresta alla ricerca di luoghi che sfuggano al piano funzionalista senza però abbinarci un piano rivoluzionario. Un intento meramente documentarista sembra quindi contraddistinguere le esperienze più recenti di attraversamento: prevale una politica della denuncia e della cronaca dove il margine è ritratto come potenziale apertura di un'eterotopia poetica piuttosto che nella dimensione politica della sua alienazione.

Questa breve e impressionistica rassegna che ha il difetto di non essere esaustiva e il pregio di citare lo sviluppo del fenomeno degli attraversamenti urbani così come rivendicato dall'arte e dalla cultura contemporanea, ci permette di capire in cosa si contraddistinguano certi fenomeni afferenti alla street art. La street art nell'insieme caotico dei suoi modi di attraversare e tracciare lo spazio urbano si propone per la violenza della sua azione, sempre e comunque vandalica e illegale, come una pratica di riappropriazione aggressiva dello spazio urbano. Se il situazionismo è un movimento filosofico ancor prima che politico, se i moderni attraversamenti urbani sono il prodotto di una élite culturale formata da architetti, urbanisti e antropologi, l'esperienza della street art è diversa perché presa di parola dell'uomo comune che pratica un'arte del quotidiano ancor prima che una teoria dell'arte e della città.

Se il monitoraggio urbano condotto da Stalker o dagli autori di Sacro GRA così come da altri attori della scena intellettuale e culturale si traduce in un re-mapping della città, gli interventi senza manifesto della street art si disseminano nelle città del mondo senza pertinenza di quartiere né rotta di navigazione, senza mappa eppure in modo virale, fin a generare una fioritura di opere effimere quanto plurali, firmate e senza nome, brutte e meno brutte, spettacolari, più spesso mediocri, idiolettali e di larga comprensione come moderni esperanti. È questa disseminazione assumibile dall'uomo comune a fare della street art non un'esperienza artistica, quanto piuttosto un'arte del

quotidiano: presa della parola attraverso un *détournement* dello spazio, nella sua dimensione estetica e soprattutto estesica per presentificare nelle maglie del tessuto urbano una discorso polemico e promuovere uno stile di vita diverso.

Nella pratica quotidiana, la risemantizzazione è a portata di tutti: ogni volta che il convenzionale percorso casa-lavoro è alterato dall'intervento di un qualche elemento, si assiste a una risemantizzazione di quello spazio. È forse anche per questo che tanta arte di strada "colpisce" elementi dell'arredo pubblico quasi a voler inserire una nota nuova, inattesa e strappare il passante al consueto. In tal caso i tanti interventi che si affacciano nel tessuto urbano per mano di anonimi, collettivi riconosciuti o firme d'autore costituiscono un sistema di vere e proprie isole mobili quanto effimere, eterotopie infiltrate nelle maglie del tessuto urbano, epifanie che ricordano al passante la presenza di una città alternativa, polemica quanto parallela.

E sono questi arcipelaghi mobili e diffusi che frammentano la continuità di quell'unicum urbano che è la città funzionalista e che costituiscono degli strappi nelle maglie di un sistema, come *trompe l'oeil* verso una poetica altra dello spazio e del tempo che va a spezzare la continuità del flusso *métro-boulot-dodo* richiamando il passante a uno sforzo interpretativo glorificandone la creatività antiutilitaristica. Ma non finisce qui: i social media e la diffusione di questi canali a portata "di tasca" per via di smartphone e tablette ha reso possibile una rimediazione in tempo reale di questi interventi. Si apre però qui un'altra riflessione: cosa accade quando questi interventi vengono astratti dal luogo in cui sono apparsi e rimediati, gettati nel mare magnum della rete? Da isole nel continum della città diffusa a frammenti cristallizzati, astratti dallo spazio e dal tempo, divengono così oggetto di un montaggio a cui prendono parte anche delicati algoritmi che non ci è dato conoscere (il riferimento è a Google). Così, nel passaggio alla "real virtuality" questi interventi inattesi e spontanei divengono oggetto di una mappatura, di una sistematizzazione geografica che non fa altro che ricondurre a un percorso sancito e convenzionale quello che senza rimediazione sarebbe solo un'esperienza individuale, magari condivisa da altri ma pur sempre effimera. La riduzione a carta (il mapping prodotto in rete di questa creatività dispersa) rappresenta così lo stato attuale della street art; cercheremo di affrontare questo approdo del fenomeno caso per caso nelle analisi che seguono nella seconda parte di questo lavoro per approfondire il rapporto tra città reale e città riprodotta in rete.

Per adesso ci basti comprendere il grande ruolo che la rete e il nostro essere utenti attivi in questa come nello spazio urbano ha prodotto un raddoppiamento delle maglie dello spazio urbano che a Baudrillard piacerebbe interrogare in termini di creazione di un doppio. Mi sembra di poter affermare che quella che nasce come una pratica d'invenzione del quotidiano confluisce in una pratica consensuale dell'inglobamento dell'eterotopia e del suo controllo dall'alto per ridurne la portata entropica.

2.6 La città diffusa.

Ormai, il concetto di *diffuso* è entrato nel gergo tecnico dell'urbanistica contemporanea, per quanto l'invenzione delle così dette *smart cities* risponda al progetto di ridare ordine e gerarchie di priorità (del tipo centro vs periferia, alto vs basso) tipiche del modello funzionalista. La vecchia dicotomia che ha rappresentato a lungo uno degli assi portanti dell'analisi della società e dei fenomeni culturali, quella che ha diviso lo spazio in centri e periferie sembra ormai superata o comunque non pertinente per descrivere il modo in cui le pratiche di risemantizzazione urbana la ri-articolano in micro spazi di presa di parola, capillari, diffusi, virali.

Riprendendo Francesco Careri del collettivo Stalker, emerge evidente che i vuoti marginali non corrispondono necessariamente alle periferie quanto piuttosto: "formano un sistema rizomatico di spazi vuoti che si ramifica dentro ai pieni" (Stalker, 2000). Ed è proprio questo carattere rizomatico della città contemporanea e dei suoi turni di parola a costringerci a prendere in carico una questione di metodo. Come si può analizzare, parlare di queste pratiche d'invenzione del quotidiano facendone l'oggetto di uno studio scientifico? De Certeau si poneva la stessa domanda a fine anni '70:

> Si l'on tient que cet "art" ne peut être que pratiquée et que, hors de son exercice même, il n'a pas d'énoncé, le langage doit en être aussi la pratique. (…) Si l'art de dire est lui-même un art de faire et un art de penser, il peut en être à la fois la pratique et la théorie. (De Certeau, 1980: 119)

Non occorre più andare lontano per tentare un'analisi dell'altro: l'interesse etnologico si è oggi avvicinato. È all'interno del nostro sistema e nel cuore delle nostre città che occorre guardare per interrogare le dinamiche di produzione e fruizione della cultura. In

questo senso, il lavoro di Francesco Marsciani[38], la sua proposta di un'etnosemiotica del contemporaneo sembra proprio accogliere questo invito di De Certeau. Si sono chiesti in molti quale sia il valore di questa etichetta la cui paternità va riconosciuta a Del Ninno ma la cui articolazione in una proposta teorica vera e propria è stata elaborata da Marsciani. Marsciani, nella difesa di un approccio radicalmente greimasiano all'analisi dei fenomeni sociali, opta per una scelta di stile: così come De Certeau suggeriva di praticare le pratiche per praticarne l'analisi, allo stesso modo Marsciani opta per una semiotica che decide in maniera forte e chiara di scendere *sur le terroir*, poco importa che siano i marciapiedi delle nostre città, i corridoi dei nostri supermercati, le sale di attesa dei nostri ospedali. L'etnosemiotica rivendica una scelta di stile nel momento stesso in cui nell'analisi di un fenomeno sociale interroga tanto le rappresentazioni di quel fenomeno quanto le pratiche d'uso e di consumo a livello delle pratiche quotidiane di lettura delle stesse.

Questo mio lavoro di ricerca cerca di far proprio questa sensibilità pratica: come vedremo nella parte dedicata all'analisi del corpus si cerca quasi sempre di interrogare lo scarto tra produzione e consumo reso possibile solo dalla pratica da parte dello stesso analista delle pratiche in analisi con una predilezione per un approccio microscopico. Praticare la street art non significa per forza produrre interventi, così come il principio di osservazione partecipata non richiedeva all'antropologo di fare l'indiano, quanto piuttosto di partecipare alla sua invenzione del quotidiano, per dirla à la De Certeau: attraversarla per strada, stupendosi coi passanti stupiti, assaporare l'adrenalina della clandestinità,la notte, a fianco di una comunità locale di writers per poi cercarla, ovunque, on line e offline, sui cataloghi delle gallerie, tra i tweet della gente, nelle comunità locali e quelli rese tali dalla rete.

[38] Cfr. Francesco Marsciani, *Tracciati di Etnosemiotica*, 2007, Franco Angeli, Milano.

3. ESTESIA. VERSO I NUOVI REGIMI DEL SENSO.

3.1 Giochi di sguardi

Eric Landowski dedica un capitolo molto bello della sua ricerca all'analisi dei regimi di visibilità, comprendendo il primato della dimensione visiva nella costruzione dei rapporti intersoggettivi. Il saggio "Giochi ottici: situazioni e posizioni di comunicazione" contenuto nel già citato *La società riflessa* affronta i regimi di visibilità semioticamente come "semplici traduzioni sul piano figurativo di dispositivi più astratti, relativi alla comunicazione (o alla ritenzione) di un determinato tipo di sapere fra i soggetti" (*La società riflessa*, 1989: 120). A ben vedere quindi, la problematica dei regimi di visibilità cela una problematica prettamente cognitiva.

Data l'indifferenza della sintassi interattanziale soggiacente rispetto alle organizzazioni superficiali del dispositivo attoriale, Landowski adotta un modello semplificato che prevede due posizioni attanziali: quella del soggetto della visione (colui che vede) e quella dell'oggetto di tale visione (colui che viene visto). Come mostra Landowski nel suo saggio, specificazioni modali intervengono a livello superficiale per descrivere il tipo di relazione che viene a definirsi tra gli attanti. È evidente che una certa specificazione modale è da considerarsi un minimum necessario affinché possa consumarsi la relazione di visione (ad esempio il poter vedere). La struttura elementare del volere visivo di Landowski è, come lui stesso la definisce, "una rete tassonomica" e in quanto tale consente un'interdefinizione sintattica di un vasto *range* di atteggiamenti e situazioni; di volta in volta la si potrà rivestire con interpretazioni figurative e dinamiche per rappresentare interazioni specifiche. Nel caso della street art emerge evidente la necessità di incrociare questa definizione volitiva della visione con una modalizzazione deontica utile a descrivere lo specifico dell'interazione tra soggetto dell'attacco artistico (polo della produzione) - per estensione l'oggetto della visione (la sua "opera" ma anche il momento della produzione come momento "proibito") – e il soggetto di questa visione (due momenti che possono avvenire sincronicamente o diacronicamente. Proviamo allora a delineare la configurazione che meglio descrive il tipo di rapporto che si instaura tra i due poli di

questa interazione in termini di regimi di visibilità e facciamolo tenendo presente i due contesti di fruizione a cui abbiamo accennato, ovvero quello che avviene in strada e quello dello spettatore in rete. In entrambi i casi si dovrà tener presente due modi di incontro con l'oggetto della visione. Il primo prevede un'intenzionalità della visione: è l'atteggiamento di chi partecipa a una visita guidata per ammirare le opere di street art come in un museo all'aperto (esistono molti tour di questo tipo, ad esempio a Buenos Aires, Parigi, Berlino) o a chi cerca in rete una certa opera o un certo artista specifico; un secondo atteggiamento è quello di chi si imbatte in tali opere senza alcuna intenzionalità specifica: navigando mi imbatto sul muro della mia bacheca facebook nella foto di un murales così come postato da un amico, oppure pensando al contesto originale e della produzione e della fruizione delle opere di strada, passeggiando, mi imbatto in un'opera.

La sorpresa legata a questa seconda modalità di incontro con l'attacco artistico è quanto mai relativa; posso reincontrare una stessa opera in un secondo momento, posso passare davanti alla stessa opera ogni giorno tanto che questa diviene un punto di riferimento del mio percorso oppure posso immaginare di imbattermi in essa in modo improvviso, senza alcuna attesa. Parimenti, si può immaginare che la reazione a un simile incontro possa dipendere dalla tipologia stessa del mio spostamento: l'incontro costituirà un evento diverso a seconda che io mi stia recando verso il posto di lavoro in quello che ormai costituisce un consolidato percorso routiniero, o se sto passeggiando per la mia città (o addirittura una città che ancora non conosco) con passo da flaneur. Non credo si possa ridurre il reale alla combinazione macchinica di una serie di variabili, tuttavia quello che si può fare e che semioticamente è interessante fare, è la ricerca di un dispositivo formalizzabile attraverso l'individuazione di certe invarianti, di un principio sintattico che ci permetta di articolare questa interazione.

Il soggetto della produzione è un soggetto del volere; la sua volontà (di espressione) è regolata da alcuni principi deontici: la sua attività diviene illecita quando *non può* (divieto regolato perfino dal codice penale in Italia in virtù della lesione di un bene pubblico), auspicata e premiata laddove *può* (è il caso dell'assegnazione di spazi dedicata a murales e writings dove gli artisti sono addirittura invitati a partecipare o in maniera libera – i così detti muri tollerati – o in maniera strettamente regolata tramite assegnazione di spazi designati a tali nomi e non ad altri). I due contesti di produzione

costituiscono di fatto due situazioni ben diverse, antitetiche se analizzate dal punto di vista dei regimi di visibilità e della dimensione deontica che li regola.

In base a queste diverse descrizioni modali che possono essere assunte dai vari attori sociali in gioco nella pratica, nel corso del suo sviluppo si possono determinare diverse situazioni. Nel caso del nostro caso di analisi, gli occhi giganti dello street artist francese JR sono modalizzati secondo un non-voler-non-essere-visti; lo sguardo di chi passando non può non notargli è modalizzato secondo il non-poter-non-vedere. Un rapporto consensuale insomma, che apre a un modo di fare senso altro. Ma per affrontare questa problematica occorre riflettere in modo più approfondito sul modello delle interazioni a rischio per capire come la semiotica possa farsi carico di una riflessione sull'estesia.

Landowski avverte il bisogno di lavorare a una semiotica delle situazioni già nel 1989, nel primo volume della trilogia dedicata alla sociosemiotica. È infatti a conclusione de *La società riflessa* che Landowski pone "Alcune condizioni semiotiche dell'interazione" (1989: 193) gettando così le basi per gli sviluppi di una semiotica delle interazioni (a rischio) e ponendo l'interazione stessa come dimensione minima dell'analisi resa possibile dai modelli attanziali e narrativi: "situati a un livello di astrazione più elevato, trattano in una volta sola la produzione semiotica delle situazioni e la costruzione dei soggetti, o dei loro simulacri, ovvero trattano le condizioni strutturali dell'interazione" (Landowski, 1989: 197). Una semiotica che si pone l'obiettivo dell'analisi delle situazioni è una semiotica che recupera il contesto non come variabile ad hoc, annesso o sovra determinazione esterna, ma come entità prettamente semiotica.

Per Landowski il soggetto semiotico "fa essere un senso" laddove il verbo fare presuppone una funzione che mette in relazione due funtivi. Diversamente da quanto teorizzato dalla fenomenologia, per la semiotica il senso non è qualcosa che si percepisce o che si riceve ma è sempre e solo "il frutto di un atto semiotico generatore che lo costituisce" (Landowski, 1989: 218). A ben vedere questo atto semiotico, questo fare è l'enunciazione stessa, "l'atto col quale il soggetto fa essere il senso"; laddove l'enunciato non sarà altro che "l'oggetto il cui senso fa essere il soggetto". Landowski propone così una definizione puramente relazionale di senso e soggetto a partire dalla

quale possiamo affermare che il concetto di interazione è alla base stessa della funzione semiotica.

La riflessione di Landowski sulla presenza dell'Altro nel tentativo di elaborare una sintassi degli stili di vita a partire dalle interazioni possibili nella dialettica tra sé e altro in seno allo spazio sociale, vede al centro una questione teorica profonda che molto ha a che vedere con la svolta semiotica (anche se propriamente questo era il progetto inscritto da sempre nella semiotica generativa greimasiana come abbiamo visto), se non altro una svolta analitica più che epistemologica, che ha caratterizzato gli svbiluppi della riflessione post greimasiana. Se la semiotica del discorso in atto non è altro che una semiotica della presenza, questa presenza è il prodotto dell'affermazione di una differenza. Ogni interazione a ben vedere può essere ricondotta alla relazione di un sé con un altro da sé.

Si ritrova qui l'essenza di una riflessione sullo spazio che non è di pertinenza unica di quanti affermano una semiotica dello spazio ma che dovrebbe essere inserita al centro di una semiotica generale. Un movimento tipico dell'opera di Landowski, che nel momento stesso in cui riscrive un nuovo capitolo della teoria semiotica, si preoccupa – a ragione – di farne apprezzare la generalità come se nel momento stesso in cui si stesse provando a forzare i cardini della riflessione greimasiana non si fosse fatto altro che rafforzarne le fondamenta. Un movimento che a ben vedere è tipico anche della riflessione di Francesco Marsciani, e non è solo per una questione di stile che le due scuole battono una strada che – segnata da mete e tappe diverse – spesso si intreccia e si completa.

Così, anche per Landowski l'interazione con l'Altro non può che essere un "affaire d'espace, ou plus précisément de position et de point de vue" laddove la preoccupazione principale concerne il punto di vista dell'analista nel suo sforzo di osservare e ricostruire quanto osserva:

> Mais peut-on vraiment dire pour autant que nous ayons fait nôtre son point de vue à lui? - Rien n'est moins sûr. (…) nous avons en réalité observé tout cela d'un point de vue qui, plutôt que le sien, n'était sans doute, au mieux, que celui d'un tiers placé à bonne distance (…) ou, au pire, que celui d'un métasujet qui restait implicitement placé au centre même de l'espace social considéré, en ce point d'intersection virtuel vers lequel tout converge (ou à partir duquel tout diverge) que nous avions posé au départ comme lieu géometrique

de toute cette construction, et qui, malgré nous, n'a peut-être encore rien perdu de son statut de référentiel privilégié bien que nou sl'ayons en principe vidé de sa substance en lui assignant après coupe le statut d'un pur simulacre. (Landowski, 1997:79)

Landowski si pone il problema del punto di vista dell'altro perché nel caso da lui trattato, quella della marginalità dell'immigrato, delle strategie di inclusione o esclusione il *noi* è la collettività a cui prende parte anche chi osserva. Per l'antropologia contemporanea non è certo l'Altro a porre problema dal momento in cui tutta la disciplina stessa è nata ed evoluta attorno all'analisi dell'Altro; il punto semmai dolente è quando il noi diviene Altro, ovvero quando l'antropologo si trova a dover osservare la comunità a cui appartiene come fosse un altro, è il caso dell'antropologia urbana e della così detta "anthropologie du voisin". In ogni caso, piuttosto che ci si concentri su noi o sull'altro, alla base vi è un problema di punto di vista e di spazi. Come sottolinea Landowski, solo lo spazio trascritto su carta dei nostri modi può sembrare trasparente ma di fatto assomiglia al vuoto interstellare: discretizza delle unità per via di una distanza interposta ma non può dirci molto di quel "autre espace", ovvero dello spazio sociale così come visto e vissuto dai termini di ogni interazione.

Quelles pourraient être alors, par contraste, les caractéristiques – compacité? Hétérogénéité? Élasticité? Anisotropie? Possibilità d'abolition ou, au contraire, d'infinitisation des distances? – de "l'autre espace", celles de l'espace sociale tel que le voit – et le vit – l'Autre, si tant est que nous puissions les envidager effectivement, c'est-à-dire cette fois sans glissement de sens, de son point de vue? (Landowski, 1997: 80)

È necessario un movimento di decentramento: il movimento indispensabile a ogni osservazione partecipata dal momento in cui ogni esperienza dell'alterità non può che rinviare a una spazialità altra, "à une pratique sociale des 'lieux' – à une topographie et à une cinétique identitaires". Allo stesso modo, l'etnosemiotica di Marsciani vuole spostare l'attenzione su questo esercizio necessario di pratica del testo che a ben vedere è il movimento sotteso a ogni analisi, non solo a quella delle pratiche socio-culturali. Landowski propone così di analizzare una certa pratica specifica, o per meglio definirla, due diversi "mode d'emploi" dello spazio che se da una parte riflettono di una diversità di stili di vita, dall'altra riflettono anche di un'interazione più o meno conflittuale tra due "collettività": quelli che Landowski chiama "altri" (perché prende polemicamente come punto di riferimento la normatività del parigino che abita

il centro e che riconosce in quanti proveniente da lontano abitano le vicine o lontane banlieues) e che vengono dai margini de la *ville lumière* a occuparne uno dei centri mondani e culturali – le Centre Georges Pompidou - eleggendolo a punto di ritrovo serale la piazza del Beaubourg mentre altri si accalcano nei pressi dell'entrata per partecipare all'evento mondano, gli "occupanti" del de hors formano gruppi, parlano, suonano, si raccontano in quella che Landowski pittoricamente ritrae come una varietà di lingue inafferrabili vivendo lo spazio pubblico come un "chez soi".

Così s'installano al centro - osserva Landowski – "parce que ce lieu, par opposition à tous les autres, n'est pas vraiment d'ici" e facendolo realizzano un vero e proprio cortocircuito. Un cortocircuito definito da Landowski sugli assi del suo modello degli stili di vita ma che di fatto è un cortocircuito anche topografico se si pensa al valore simbolico di questo déplacement che ricorda da vicino quanto avviene – o meglio avveniva – con le prime manifestazioni di tag e writing nella New York degli anni '60 laddove un *pezzo* affidato ai vagoni del metro faceva breccia nel cuore pulsante e normativizzante della city, veicolo straordinariamente veloce che se alla sera riportava a casa, relegando nei quartieri più marginali i suoi abitanti, fin dalle prime ore dell'alba sfrecciava la loro presa di parola. Non importa se per non dire niente, o comunque, niente di comprensibile; l'importante è che si facesse vettore di una breccia, di un débordement, di un'inversione di rotta che è opportuno analizzare in termini di ubiquità piuttosto che di *centro vs periferia* se prendiamo in carico il ruolo della circolazione internauta che porta questi "attacchi" ovunque e *nulle part,* sui muri delle nostre bacheche.

Landowski comprende appieno il senso simbolico e politico di queste déplacement:

> (…) se tenir au centre, y établir ses quartiers, y camper, presque y vivre, c'est échapper, au moins symboliquement, à une telle assignation: c'est être "ici" sans y être – et en tout cas sans être d' "ici"-, ici et en même temps ailleurs, par exemple à des milliers de kilomètres, encore "là-bas", chez soi, comme si on y était effectivement resté. (1997: 84)

Un'arte dell'ubiquità, come la definisce Landowski laddove questa ubiquità non è altro che rivendicazione dello spazio in quanto pubblico, sovvertimento dei *modes d'emploi* per sovvertirne anche solo simbolicamente le regole e installare sotto i riflettori l' *ailleur*, quell'altrove non geografico ma identitario che parla di un *Autre*

portavoce di uno spazio altro.

Di nuovo, al cuore della spazializzazione una pratica identitaria e al cuore dell'identità una questione di spazi, confini e sconfinamenti. Soprattutto incontri.

3.2 Apprentissage. In caso di estesia.

Nel dibattito semiotico degli ultimi venti anni, il termine estesia è andato affermandosi fino a sostituire quello filosofico di estetica, rispondendo all'esigenza di delineare qualcosa di diverso dal dibattito sull'arte e sul bello.Un excursus diacronico ci aiuterà a inquadrare la portata della riflessione sul corpo, sull'affettività, e quindi sul rapporto tra senso e sensibile nel quadro epistemologico della semiotica.

Sarà utile partire constatando un certo paradosso che ha segnato gli esordi della riflessione greimasina: si assiste infatti a una certa chiusura iniziale di fronte al sensibile, nonostante l'eredità fenomenologica che la semiotica greimasiana accoglie tradisca da subito un'esigenza inversa quanto difficile da conciliare con gli obbiettivi di una disciplina che vuole affermarsi tra le scienze umane per il carattere scientifico dei propri modelli analitici.

Denis Bertrand, prima e meglio di me tenta una ricostruzione della svolta sensibile che ha segnato gli ultimi vent'anni della semiotica greimasiana, individuando due date salienti che tracciano la soglia di questo inevitabile cambiamento di programma: nel 1983 esce infatti il numero 26 del "Bulletin" del Gruppo di Ricerca in Semiolinguistica dedicato alla nozione di *figuratività* ed in questa occasione Greimas riflette sul quid semiotico delle figure in termini di referenza, isotopie e strutturazione dello spazio figurativo. Pochi anni dopo, nel 1987, esce *De l'imperfection*, un volumetto di poche pagine dal peso di un testamento e di un manifesto d'intenti, tardivi, dove Greimas stesso riflette a più riprese sulla possibilità della semiotica, in una fase più matura del suo sviluppo, di reintrodurre il tema fenomenologico del sensibile, in definitiva del rapporto tra un io e porzioni di mondo che si fanno senso per qualcuno. Il testo segna una prima breccia nel modello che aveva trionfato nella semiotica dell'*Ecole de Paris* fin ad allora, e ad averla perpetrata è il padre stesso della disciplina.

Senza attardarsi troppo, le crisi che hanno quindi contribuito a implementare i modelli analitici greimasiani avvicinandoli alla riflessione sul sensibile sono sostanzialmente riconducibili a tre problematiche; prima fra tutti, la riflessione sulla figuratività**.** L'approccio strutturale alla figuratività procedeva cercando corrispondenze tra figure del piano dell'espressione del mondo naturale e figure del piano del contenuto di un linguaggio, elaborando la nozione di isotopia e postulando alla base un contratto enunciativo fiduciario di veridizione. Il percorso tipico dell'analisi mirava quindi a individuare le strategie d'iconizzazione e tematizzazione, mentre l'intento rinnovato dall'interesse per le ratio del sensibile, è quello di spostare lo studio dagli effetti di senso prodotti dalla figuratività, all'a monte della figurativizzazione: l'apparire non è più da trattare in termini di resa figurativa e veridittiva ma diviene una questione a sé, aprendo così l'importante capitolo dell'atto percettivo.

A seguito di questo spostamento di punto di vista sul fenomeno stesso del darsi e del farsi del senso emerge l'esigenza di trattare semioticamente la questione del passionale; *Semiotique des passions* (1991) di Greimas e Jacques Fontanille inaugura quel filone della ricerca trionfale per tutti gli anni Novanta che risponde all'urgenza di introdurre a fianco dello studio degli stati di cose, una riflessione sugli stato d'animo e sulla modulazione di questi in termini di timia, tensività, aspettualità e modalità.

A questi due slittamenti della disciplina, lenti, inevitabili quanto rivoluzionari, si aggiunga un terzo polo di ricerca che vi si intreccia aprendo così l'altro grande capitolo *hot* della semiotica della decade passata: il corpo. È importante a questo proposito sottolineare che il concetto di soggettività preso in carico da Greimas non prevede un'istanza d'incarnazione; scrive Paolo Fabbri nel 1998 nel celebre *La svolta semiotica:* "esistono però fenomeni di efficacia simbolica che non sono basati su passaggi di informazione, ossia su fenomeni cognitivi, ma su processi che investono direttamente il corpo. (Fabbri, 1998: 79). Il dibattito si sposta così sull'urgenza di prendere in carico fenomeni di immediatezza, con tutti i problemi che questo concetto solleva per l'epistemologia greimasiana e per l'*epoché* semiotica fondata sul principio di immanenza trascendentale. Ma la svolta ormai è inevitabile e la bomba innescata: nel 2004 esce *Soma et Sema* del semiologo francese Jacques Fontanille; nel 2006 anche Patrizia Violi si cimenta in questa operazione di ridefinizione del ruolo del corpo nella semiotica nell'interessante articolo "Beyond the body: towards a full embodied

semiosis"; Gianfranco Marrone dedica al rapporto tra soma e sema diversi lavori tra cui vale la pena citare *La cura Ludovico* (2005)e *Corpi sociali*(2001).

La proposta di Eric Landowski, su cui ci concentriamo in queste pagine, parte proprio da questa urgenza di immediatezza (*immédiatété*) e tenta di rispondervi con la proposta di una semiotica delle interazioni in presenza, dove per presenza si intende la presenza fenomenologica di corpi che si autodefiniscono nel fare senso insieme. Questa semiotica della presenza è affrontata da Landowski nel corso di più di dieci anni di ricerca e segnata da diversi step tanto che la sua proposta di una sociosemiotica finisce per divenire la messa a punto di un modello altro. Se una prima tappa di questa ricerca è segnato dalla problematizzazione dell'Altro (*Présence de l'Autre,* 1997), non più ridotto a oggetto di uno scambio (si ricordi che nel modello della narratività greimasiana l'unica forma di alterità possible è quella dell'oggetto di valore), ma delineato nei termini dell'altro polo possibile di una interazione, la riflessione continua con una presa in carico della sfida delle passioni (*Passions sans nom,* 2004), che per Landowski costituisce l'occasione di una critica puntuale ai limiti della teoria della narratività greimasiana e dà avvio a quella terza fase, stavolta costruttiva, in cui introduce due nuovi regimi di senso al modello greimasiano (*Les interactions risquées,* 2005).

Se per Greimas ogni fenomeno di senso, poteva essere ridotto a una grammativa narrativa in cui il focus era sulla circolazione di un oggetto di valore tra soggetti e quindi alla giunzione (congiunzione vs disgiunzione), per Landowski l'interesse diviene quello di mettere a fuoco un nuovo modello di interazioni possibili in cui alla logica della giunzione di tipo manipolatorio o programmatico si affianca la possibilità di introdurre due nuove logiche, quella del contagio (in assenza di oggetti di mediazione) e quella dell'*Aléa*. Si tratta di un passaggio delicato nella teorizzazione di Landowski che meriterebbe tempo e spazio per essere approfondito; in questa occasione lasceremo il regime dell'Aléa a una trattazione futura anche perché rappresenta uno dei punti più fragili del modello delle interazioni a rischio presentato da Landowski nel 2005. Soffermiamoci pertanto sulla proposta di un regime di *Aggiustamento* (in francese *Ajustement*) che apre a quella presenza contagiosa che secondo Landowski rappresenta il modus operandi stesso del processo di presa estesica e forse, come provo qui a

sostenere, del processo estestico.

La riflessione di Landowski parte quindi dall'esigenza di reintegrare nel paradigma semiotico le dimensioni perdute della significazione, ovvero quelle razionalità del senso non pertinentizzate dal primo movimento di chiusura metodologica operata da Greimas: recupero quindi della presenza fenomenologica e del vissuto esperienziale. A partire dalla riflessione di Greimas sull'accidente estetico all'interno del già citato *De l'Imperfection*, Landowksi procede riconoscendo ben due diversi regimi di senso in quello che per Greimas è un'unica razionalità. Greimas s'interessa infatti all'evento estetico trattandolo come frattura della vita quotidiana che comporta "la trasformazione fondamentale della relazione tra il soggetto e l'oggetto, lo stabilirsi istantaneo di un nuovo 'stato di cose'" (1999: 56-57). Per Greimas la presa estetica resta qualcosa di fortuito, accidentale, da cui il termine "accidente estetico". Nel tentativo di tradurre questo nuovo interesse per l'estesico nei termini della logica giuntiva della narratività, Greimas parlerà di *accidente estetico* quando si assiste a un caso di congiunzione-annientamento nell'altro, o altrimenti disgiunzione-misconoscimento dell'altro.

Il modello delle interazioni di Landowski offre un'alternativa a questo paradigma, tentando una definizione di tali fenomeni nei termini di una presa estesica e di una logica non più di *giunzione* ma di *unione* e *contagio* intersomatico, rimettendo quindi al centro della riflessione il corpo, presupposto ineliminabile per ogni forma di "contatto" estesico. Se quella di Greimas è una poetica della frattura, della rottura di una continuità da parte del discorso estetico, di un'eccezionalità della sua emergenza, quella di Landowski è invece una proposta più pervasiva: l'estesia non è altro che uno dei due modi possibili dell'esperienza quotidiana del mondo. Arriva così a distinguere due modelli d'interazione col mondo e con l'altro: *Uso versus Pratica*, ovvero un modello della *lecture* analitica come stile di vita di chi riduce l'interazione col mondo a una logica di manipolazione e programmazione sistematica e un modello della saisie estesica[39].

[39] Cfr. Landowski, 2003, pp. 115-132

A proposito del giudizio estetico, Landowski articola questi due modi del fare senso individuando due approcci all'Altro (è bene qui specificare che si tratta di un altro generalizzato, umano o inumano che sia), con le sue parole:

> Secondo la prima concezione (uso, lettura) ciò che ha valore estetico è l'oggetto stesso. E ciò che lo qualifica come tale — come oggetto d'arte — è l'applicazione di una griglia di classificazione esteriore che fissa gli oggetti nelle loro rispettive funzioni, (…). Al contrario, secondo l'altra prospettiva, (quella della presa) ciò che è giudicato bello non è l'oggetto in sé, osservato a distanza, ma la qualità di un insieme di relazioni dinamiche in cui esso interviene e che non possono emergere che attraverso l'uso che se ne fa. Ciò che in tal caso l'oggetto ha a che vedere con l'estetica non si può che percepire in atto, nell'esercizio di un'interazione che tende verso l'armonia, per aggiustamento reciproco tra l'oggetto, il soggetto che se ne serve e la materia su cui essi agiscono insieme. (Landowski, 2003*: 123*)

Quando Landowski parla di aggiustamento, introduce un modo della presa che inaugura una temporalità durativa: la presa non è puntuale, ma la si ottiene per *frequentazione*, in francese *apprentissage*. Ed è la messa in luce di questa durata che mi pare particolarmente interessante per il tema di questo incontro.

Un altro punto di interesse nella proposta Landowskiana, è l'allargamento della riflessione estetica a tutta una categoria di oggetti e interazioni che niente hanno a che fare con l'oggetto della riflessione estetica: è l'insieme degli oggetti che ci circondano ad aprire potenzialmente la strada verso un rapporto estetico inteso come esperienza di un senso e di un valore emergenti dall'uso stesso del mondo[40]. Landowski aggiunge che questo rapporto estetico, contrariamente a quanto si potrebbe credere, non sempre si costituisce più facilmente con gli oggetti d'arte — ritenuti avere, per definizione, un valore estetic,— che con gli oggetti che non fanno altro che «servirci» umilmente tutti i giorni. Suggerisce anzi, che avvenga il contrario.

---

[40] cfr. *Avoir prise, donner prise*, 2009, p. 7.

In Landowski si assiste quindi a un ribaltamento della definizione di estetico-estesico per cui il ristabilimento di un autentico rapporto estetico con le opere d'arte – ovvero di una forma di interazione che tenga conto delle loro potenzialità di senso – implica un superamento di quella attitudine consumistica che fa dell'arte una collezione di oggetti installati una volta per tutte nel loro statuto museale, laddove l'estetica è rivendicata come un dominio di conoscenza piuttosto che di esperienza.

Il concetto di presa estesica trascende quindi l'interazione con l'opera d'arte e diviene un'esperienza ben più fondamentale del nostro modo di fare senso nel quotidiano e suggerisce di sostituire al concetto di guardare qualcosa, quello di *vedere con*: Altro non come oggetto di uno sguardo capace di far fare cose, ma come altro di un aggiustamento possible a partire dall'interazione con le sue qualità sensibili.

Questo ci ricorda molto da vicino il Merleau Ponty di *L'oeil et l'esprit*, quando sottolinea che "Giacché non lo guardo come si guarda una cosa, non lo fisso lì dove si trova, il mio sguardo erra in lui come nei nimbi dell'Essere, più che vedere il quadro, io vedo secondo il quadro o con esso" (1964: 21). Verso la fine dello stesso saggio Merleau-Ponty parlerà per altro anche di *contatto* e di *frequentazione* proprio per definire l'atto percettivo: "Sorta di storia per contatto, che forse non esce dai limiti del singolo individuo, e che tuttavia deve tutto alla frequentazione degli altri…" (1964: 46).

Giunti a questo punto, potremmo apporofondire i rapporti che legano ricerca fenomenologica e demarche semiotica: per una notevole trattazione di questo tema rimandiamo al primo volume delle *Ricerche Semiotiche* di Francesco Marsciani dedicato appunto al tema trascendetale e ai rapporti sottili tra epoché fenomenologica e ricerca semiotica. È giunto il momento di tornare al nostro testo artistico, lasciato in sospeso da ormai troppo tempo e tentare una mise en place della lettura landowskiana del proceso della presa.

Guardare l'altro: buchi-trappola dell'enunciazione e altri incontri.

Perché concentrarsi proprio su di un testo artistico dopo quanto affermato in merito all'accezione della categoria di evento estesico nel nostro autore? Provocazione.

Mettiamo alla prova questa teoria dell'interazione nel luogo da cui prende vita, l'arte. Un arte di strada in questo casa che emula e riproduce, o almeno prova, l'interazione in presenza tra due attanti È utile questo concetto di *apprentissage*, frequentazione, per descrivere in termini semiotici l'esperienza di una presa estesica ed estetica?

Il progetto *Inside Out* è un progetto globale e partecipativo ideato da JR, street artist francese specializzato nella ritrattistica e nell'affichage. Dopo aver vinto il Ted prize nel 2011 JR decide di allargareil suo progetto di ritrarre gli altri del mondo trasformandolo in una specie di progetto open source a cui tutti possono accedere completando un certo form; se il progetto viene ritenuto in linea con quello dell'artista, sarà il suo team a fornire i materiali necessari per riprodurre un simile progetto di incontri e ritratti nella propria comunità.

L'artista gioca con la simulazione di un incontro casuale in cui due sguardi si riconoscono quasi per caso; ma la casualità di Jr è programmatica, perché il passante non può non cogliere gli enormi occhi che lo osservano. JR ritrae soprattutto i volti di quanti, emarginati, vivono al limite della città. Non a caso Favelas e Villa miseria sono i luoghi in cui agisce più volentieri, per poi riportare quei volti ritratti nel centro della metropoli americana o europea. In questo movimento di ridefinizione di un margine a partire da uno sguardo, il lavoro di JR acquista un potere di presentificazione dell'Altro isolato, respinto, a cui generalmente non si guarda. Ed è in questa dinamica di distorsione della dimensione che il volto dell'Altro diviene quasi una figura totemica, un assoluto che rappresenta lo sguardo di un Altro universale, a partire dallo sguardo del quale la città si riumanizza, acquista un volto e rilancia il senso.

In *Passions sans nom* si legge:

> (…)il s'agit d'un ordre de réalité qui n'accède parfois à l'existence qu'à posteriori, comme la risultante de ses propres effets sur un sujet qui, placé en position syntaxique d'"énonciataire" si on veut (…), institue comme "texte", par la saisie qu'il opère d'un sens présent, et du seul fait de cette saisie, l'espace me^me où, pour lui, une telle présentification de sens advient.(…) Au lieu d'avoir seulement à faire à un monde d'objets posés devant soi en tant que choses ou que silhoutes occurentielles de l'autre, on reconnaitra alors la naissance d'un sujet devenu présent à lui-même, à l'appel de ce qui, en l'objet, se configure et lui parle. (Landowski2003*:* 95-96).

Potremmo dire che l'oggetto ci mette sempre del suo, con le parole dello stesso

Landowski, "che la cosa, il paesaggio, l'altro in generale o un altro in particolare si presenta come una struttura totalizzante capace di fare immagine, ovvero, suscettibile di riconfigurare anche, in qualità di toralità, colui che lo guarda o più generalmente lo percepisce, chiamandoli così a sé come pure presenza" (2003: 99). L'altro, anche quando è un testo artistico e non un altro in carne e ossa, si rende disponibile per un superamento di griglie culturali e automatismi di ordine formico e pulsionale che tendono a costituirsi in schermo e a impedirgli di vedere e sentire.

Nel nostro *Inside Out* – in tutte le sue espressioni autoriali o partecipate - abbiamo a che fare con un'interazione che si declina nei modi della strizzata d'occhio allo spettatore, della ricerca di un corpo a corpo, nella suggestione di una mano tesa, di uno sguardo in macchina, di una spazializzazione finalizzata a rendere la presenza tangibile dell'altro, in un movimento contagioso. I ritratti di *JR* ritraggono una sola parte del corpo, un frammento, uan porzione, la pià significativa, gli occhiintenti nell'atto di guardare in camera (Fig. 13).

Fig. 13 – Millimeters, Women are Heroes, ritratti dalla e della favela morro de Providencia, Brasile, 2008.

La qualità della fotografia è tale da suggerire la presenza fenomenologica del corpo, nelle sue pieghe, nella sua imperfezione, nella sua maestosità. Il bianco e nero o

il sepia suggerisce invece una trattazione storica: un riferimento al passato, qualcosa che si sottrae all' a colori della realtà che cade sotto i nostri sensi; il bianco e nero inoltre è una forma dell'egli, di qualcosa che viene raccontato alla terza singolare, debrayato, lontano dal momento dell'enunciazione, per poi essere sorprendentement rembrayato. La posa è statica, lo sguardo è diretto in camera: marca enunciativa, trasgressione massima perché segna il passaggio dall'egli del racconto all'istanza completamente rembrayata che dice "io" al pubblico. Dire io instaura un tu: quando gli occhi della donna incontrano lo sguardo del loro spettatore occulto avviene un cortocircuito della rappresentazione: s'instaura una complicità tra quelli che diventano i due poli di un discorso faccia a faccia, di un'interazione corpo a corpo, dove l'uno ruota attorno all'altro esplorandone lo spazio per trovarsi infine costituito dentro allo spazio al di là della cornice, al contempo sfidando l'altro a invadere l'al di qua (fig. 14).

Fig. 14 – Women are Heroes, favela africana, 2009..

Tutti i ritratti collezionati da JR e dalla comunità che prende parte attiva al suo progetto come testimonia il sito dedicato, hanno questa particolarità: instaurano un dialogo in presenza facendo cadere anche la simulazione della fotografia, rotto dallo sguardo in camera. Di questi occhi non sappiamo niente, né dove vivano, né un nome, né mestiere e credo; o meglio, lo sappiamo ma solo se interroghiamo il progetto a 360°

nelle piattaforme che ne allargano il campo di azione, altrimenti di per sé la foto incontrata in strada non dice niente sull'identità del ritratto. In tal senso si può dire che la foto deve servire a sollecitare una curiosità in più che solo la rete soddisfarrà con i tanti cortometraggi e filmati che JR ha filmato presso le varie comunità. Solo i filmati approfondendo il rapporto con l'Altro disvelando come un altro relativo e culturale non più un altro assoluto, laddove le gigantografie di sguardi sono sollecitazioni che passano da un fare senso ancora non cognitivo, ma estesico, immediato nei termini di Landowski: « regarder l'autre, c'est déjà interagir, voir, c'est déjà faire" (2003: 162).

Lo sguardo è il veicolo di una presentificazione, cardine della trasformazione del simulacro fotografico in presenza carnale: produce un salto qualitativo, dall'universo del visibile a quello del sensibile, dalla rappresentazione alla presenza.

Nella teoria estesico di Landowski lo sguardo è pertanto il luogo di un miracolo, di un passaggio dal simulacro a una presenza. Lo sguardo della donna è un collasso della testualità, cortocircuito si è detto, "buchi-trappola del presente" come gli chiamava Luis Marin, veri e propri "agguati testuali" dove viene meno la trasparenza della dimensione transitiva della rappresentazione a favore di uno svelamento della dimensione riflessiva. Nei nostri manifesti per strada si ha una fusione delle due dimensioni: ciò che viene rappresentato in maniera transitiva è l'apertura stessa del rappresentato alla dimensione intersoggettiva e dialogica. Marin si fa portatore di una critica erotica, di una teoria pulsionale dell'enunciazione per cui l'enunciazione rimanderebbe a un atto pulsionale di consumazione del testo. Compito della critica erotica sarebbe quello di: "mostrare che alcuni testi rivelano l'espressione del qui-ora del desiderio. Una critica in cui letteralmente, le lettura è scrittura, consumazione del testo, maniera di mangiarlo" (Marin, 2001: 244)

Ora, quello che abbiamo chiamato buco-trappola del presente, non è altro che "un luogo non significato ma indicato, in cui si dissolve ogni metalinguaggio" (Marin, 2001: 245), in cui si assiste all'enunciazione istantanea del corpo. In conclusione, è il caso di dirlo, lo spettatore/passante di JR consuma l'opera e guarda al corpo che lo guarda, mangia il testo, cade vittima di questo agguato e il buco lo risucchia. C'è un certo gusto per la consumazione in questi testi. Questi deittici di cui abbiamo parlato citando Marin sono il solo modo per introdurre in un testo monodirezionale come la

fotografia un'estetica del contatto, un'estetica dell'estesia.

Vorrei chiudere con uno spunto offerto da Paolo Fabbri nella sua bellissima analisi di *Ocean without a shore*[41], video di Bill Viola del 2007: Fabbri teorizza un momento catastrofico dell'apparire nella presenza. In questa opera di Viola figure fantasmatiche si presentificano, tornano dal regno dei morti per indagare l'al di qua del quadro che è lo spazio dello spettatore. Ora, vorrei riprendere questa associazione di immagini, da una parte l'idea di qualcosa che appare, dall'altra un momento catastrofico, l'intervento di un elemento di discontinuità. Lo sguardo in macchina, il contatto stabilito tra ritratto e ritraente, tra oggetto di uno sguardo e soggetto dello sguardo è l'improvviso manifestarsi di un simulacro fattosi presenza che rompe la finzione del testo e irrompe nell'al di qua del quadro; presupposto per un corpo a corpo tra opera e spettatore che iniziano a co-operare all'attribuzione del senso nel modo del contagio patemico, della presa estesica, dell'empatico (Fig. 15).

Un incontro immediato e non ancora cognitivamente preso in carico che si presta a un secondo investimento, questo sì che va oltre l'estesico e si fa veicolo di un'etica e di un messaggio politico, come nel caso del progetto "Not a bug shot" realizzato in Pakistan con il supporto dell'Inside Out projects di JR. Lo sguardo fotografato stavolta non è incollato ai muri della città, ma isolato, al centro di un campo. Obiettivo di questo sguardo è quello di intercettare non un altro sguardo umano, o almeno non direttamente; il bambino del manifesto guarda dritto in camera, la camera-obiettivo dei droni che sorvolano l'area per attaccare i soggetti sospetti. Il tentativo è quello di strappare all'anonimato i puntini che i droni individuano dall'alto; quei puntini che quando vengono bersagliati, per errore, vengono chiamati "bug shot" nel gergo militare. Lo sguardo del bambino, uno dei tanti innocenti uccisi da un drone, umanizza l'operatore che si trova a visualizzare quanto riportato dagli occhi del drone. Una messa in continuità che va ben oltre l'effetto patemico per puntare direttamente a quello etico, di una umanizzazione dei due poli di una interazione, riportati al corpo a corpo della loro non-presenza.

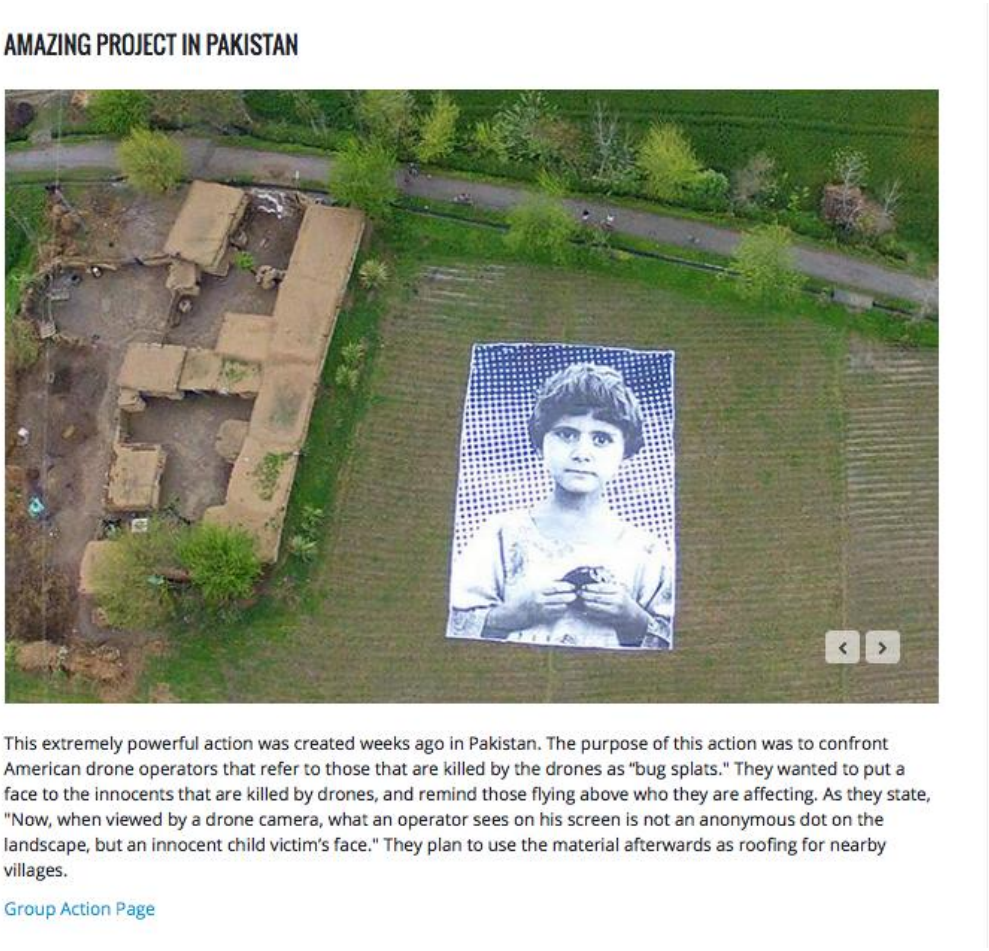


Fig. 15 – Not a bug shot, Pakistan, Inside out project, 2012.

3.3 La via alle maschere.

Abbiamo avuto modo di prendere in considerazione qualche particolare dell'opera di Jr a partire dalla sua proposta di un progetto di ritrattistica urbana che trascende i limiti della autorialità per divenire un progetto collettivo. Quello che ancora manca a questa analisi per potere far emergere pienamente le invarianti plastiche di questa testualità e poter così rinvenire il sistema semi-simbolico sottointeso al discorso visivo di JR non è altro che una comparazione. Come sottolinea l'antropologo francese Claude Lévi-Strauss nel suo celebre lavoro sulle maschere di due società indiane della costa nord-ovest degli Stati Uniti. Afferma Lévi-Strauss in *La via delle Maschere*:

> Non diversamente dai miti, le maschere non possono essere interpretate autonomamente e singolarmente, come oggetti separati. Visto sotto l'aspetto semantico, un mito non acquista senso se non quando venga inserito nell'insieme delle sue trasformazioni; analogamente, un

determinato tipo di maschera, considerato sotto il solo aspetto plastico, fa riscontro ad altri tipi, di cui trasforma contorno e colori assumendo una sua propria individualità. (Lévi-Strauss, 1985: 10/11)

Lévi-Strauss aggiunge che per definire tali opposizioni tra maschere o miti diversi è necessario che esista un medesimo rapporto tra i due discorsi visivi e i messaggi da questi trasmessi. Così, nella sua analisi dal raffronto di due maschere diverse che intrattengono uno stesso tipo di rapporto con certi elementi in due diverse società di una stessa area geografica, emerge una certa opposizione dei tratti plastici in virtù del fatto che quei determinati tratti sono stati scelti proprio per contraddire i tratti dell'altra. Conclude Lévi-Strauss: "solo un raffronto dei due tipi permetterà di definire un campo semantico entro il quale le funzioni rispettive di ogni tipo si completeranno a vicenda" (1985: 40).

Jean Marie Floch parte proprio da questo lavoro dell'antropologo francese per tentare di definire il concetto di identità visiva a cui dedica l'omonimo volume. *Identità visive* è un testo che rimane spesso schiacciato nella sua funzione di cahiers d'esercizi d'analisi, prettamente legato all'insegnamento del marketing applicato alla metodologia semiotica. Si tratta tuttavia di un testo che apre molte questioni teoriche interessanti, pur nella sua forma di raccolta di lavori svolti. Il concetto di identità visiva così come tratteggiato da Floch rappresenta un unicum nella riflessione semiotica benché sia proprio su di esso che si fonda la definizione di stile di vita tanto cara a Jacques Fontanille, quanto allo stesso Floch che la adotta in occasione di un'analisi del total look Chanel. Quello di identità visiva è un concetto complesso, con le parole di Floch:

Come ogni identità, un'identità visiva può essere definita, in prima istanza, come una differenza e una permanenza al tempo stesso. L'identità visiva è differenza, nel senso che assicura il riconoscimento e la buona riuscita dell'azienda e che esprime la sua specificità. D'altra parte, l'identità visiva è permanenza in quanto rende conto del perdurare dei valori industriali, economici e sociali dell'azienda. In altre parole, più semiotiche, l'identità si concepisce o si apprezza secondo i due assi del "sistema" (l'asse paradigmatico) e del "processo" (l'asse sintagmatico). (Floch, 1996: 60)

L'identità visiva si afferma così come una figura della ripetizione e al contempo

della differenza: l'insorgere di un elemento discontinuo, nuovo e la sua elezione a elemento riconoscibile per via dell'affermazione di certi tratti pertinenti che divengono pertinenti proprio in virtù della differenza di cui si fanno portatori. Così, questa ricognizione della pratica introdotta da Jr non può arrestarsi alla descrizione delle singole opere che completano questa manifestazione globale; occorre interrogare gli sguardi immortalati da Jr e dai seguaci del suo lavoro nel rapporto che intrattiene con gli altri sguardi che si incontrano nel contesto urbano. Innanzitutto, gli sguardi dei manifesti pubblicitari, d'altra parte gran parte della street art dialoga appunto con l'affichage recuperando certi stilemi visivi e verbali dell'advertising per farsi portatrice di un interazione polemica con cartellonistica e affichage pubblicitario. Di fatto, in ballo vi è la riappropriazione dello spazio urbano come spazio di espressione da riconquistareal furto da parte dei grandi brand del mercato. Così, in cerca di sguardi ci si imbatte ben presto nei volti hijabbati da Princess hijab, in quelli svuotati dal colpo di bomboletta di Zevs. Avremo modo di dedicare a queste due diverse pratiche – anch'esse trascendenti la mera autorialità e sconfinanti nella viralità dell'identità visiva definita – un'analisi approfondita nel capitolo dedicato al dripping e al subvertising; nell'adozione di una stessa forma stilistica e in parte di una stessa tecnica definiscono uno stile che s'ispira a una delle tecniche originarie del writing, trasversale ancora oggi a ogni corrente, genere e area geografica perché strutturale all'azione stessa dell'intervento sul muro con spray, aerosol, pennarello: il dripping. Per questa differenza di tecnica, quella dell'applicazione di inchiostro o vernice (anche soda caustica) su muro utilizzando strumenti diversi (penna, mop, bomboletta ma anche estintori) ritengo che sia opportuno approfondire questa analisi in un capitolo interamente dedicato a sviscerarne la pertinenza plastica e continuando la nostra ricognizione di sguardi nello spazio urbano non posso che non imbattermi in un diverso tipo di sguardi, quelli mancati.

Nel 2011 Blu – artista italiano di fama internazionale, uno dei più noti e apprezzati e anche uno dei più integerrimi che ha mantenuto la sua azione sotto l'egidia dell'illegalità e della non strumentalizzazione – chiede a JR di completare una sua opera. I fratelli che tratteggia su un grande muro di Berlino mancano di occhi (fig. 16).

Fig. 16 – L'opera di Blu con la collaborazione di Jr, Berlino, 2011.

Sarà JR ad assegnare uno sguardo a queste due figure dal volto coperto. Ben presto però lo sguardo apposto da JR sarà consumato dalle intemperie e le due figure torneranno cieche (fig. 17), dotate di orbite senza pupilla come nella tradizione di Blu i cui personaggi antropomorfi non sono mai dotati di sguardo.

Fig. 17 – L'opera di Blu a Berlino completata una volta che gli affiche di Jr si consumano per via delle intemperie .

A ben vedere tutta l'opera di Blu è attraversata da questa problematica dello sguardo che quando viene rappresentato è perché coincide con delle cavità che ne suggeriscono la presenza (es. finestre, grate).

Fig. 18 – Blu e Erica Il Cane, Bologna, 2009..

Questi vuoti scavati nell'al di là del muro non possono non ricordare altri sguardi svuotati celebri per la storia della street art, di fatto quelli dei primi graffiti che

hanno destato l'interesse del mondo dell'arte: le maschere fotografate da Brassai nei quartieri operai della Parigi degli anni '30 (fig. 20).

Fig. 19 – Blu, Berlino, 2009.

Proprio come nelle maschere graffiate, scalfite nel muro (Fig. 20/21) e immortalate da Brassai e attribuite a bambini o a dei malati psichici (questa attribuzione la dice lunga sul percepito legato all'arte urbana come atto spontaneo di espressione artistica dal basso), gli ominidi di Blu non solo non guardano ma al posto dell'organo predisposto all'incontro e alla presentificazione di sé nel mondo e dell'altro, porgono le loro orbite vuote, rivolte verso un interno craterico, un buco senza fine in cui l'io intraprende una caduta libera.

Fig. 20 – Brassai, Graffiti della serie IV, Masques et visages, 1935-1950, Paris.

Un'analisi comparata di queste opere è senz'altro di grande interesse anche se va oltre gli obbiettivi di questo lavoro, tuttavia possiamo delineare un percorso che segue da vicino quello di Lévi-strauss per le sue maschere: a partire dalle opposizioni rinvenibili, da una parte i seppiati dell'ipperealismo (neorealismo?) fotografico di JR dall'altro le stilizzazione di Blu, tentare di ricostruire la dialettica *parte vs tutto* dove JR predilige il dettaglio pornografico (la zoomata sugli occhi), mentre in Blu il corpo si da come un tutto ma negato nei suoi dettagli, così da impedire ogni forma di interazione.Eppure entrambi funzionano in maniera simile: lavorano figurativamente e tematicamente simulando o negando un rapporto di incontro tra soggetti. Gli occhi ben aperti di JR instaurano un contatto con il passante che ricambia il grande sguardo in macchina, mentre le figure di Blu scappano, negano qualsiasi contatto ma nella sua

stessa negazione lo problematizzano.

Nel già citato *La via delle maschere*, Lévi-Strauss parte dalla ricognizione delle invarianti plastiche della maschera così detta "swaihwé" che presso i Slaish è portatrice di fortuna e ricchezza. Una maschera che dotata di un gran piumaggio si distingue per gli occhi e lingua sporgenti e per il colore bianco. La stessa maschera, identificata con un nome simile e simili funzioni, viene rinvenuta dall'antropologo presso i Kwakiutl, popolazione vicina ai Salish, ma qui ha una funzione semantica quasi opposta, ben lontana dalle ricchezze auspicate dalla Swaihwé presso i Salish. Presso quest'altro popolo si rinviene anche un'altra maschera che rappresenta l'opposto visivo rispetto a Swaihwé e che si riconosce per una dominanza di colori scuri, non più piume ma una rifinitura di peli animali, orbite e bocca incavate. La maschera di Dzonokwa ha la stessa funzione semantica della maschera di Swaihwé dei Salisk pur essendone l'opposto plastico. Conclude Lévi-Strauss:

> Passando da un gruppo all'altro, quando si mantiene la forma plastica, si inverte la funzione semantica. Per contro, quando si mantiene la funzione semantica, si inverte la forma plastica. (Lévi-Strauss, 1985: 62)

Jean Marie Floch riprende questa riflessione di Lévi-Strauss per adattarla all'analisi comparata dei loghi di IBM e Apple, due colossi dell'informatica. Apple definisce la sua identità fin dalla sua nascita in aperta polemica a quella ormai riconosciuta di IBM finendo per invertirne certi tratti plastici:

> dal logo ibm al logo Apple, le caratteristiche plastiche si invertivano mentre il loro contenuto narrativo si conservava. In compenso, l'universo orwelliano del film 1984 di Apple (*film pubblicitario che comunica il lancio del Macintosh del 1984, ndr*) rprendeva le caratteristiche plastiche del logo ibm, ma lo faceva per rovesciarne il semantismo. (Floch, 1995: 81)

Come nelle due maschere, come nei due loghi presi in considerazione da Floch, anche nel nostro caso si assiste a uno stesso fenomeno di inversione delle caratteristiche plastiche e una stessa conservazione di un contenuto narrativo che viene così articolato in modo diverso creando dei semisimbolismi diversi e soprattutto dei dispositivi passionali assai diversi. La strizzata d'occhio della varietà umana fotografata da JR a confronto con la cecità anonima dei pupazzi di Blu: da una parte la ricerca di un'istanza di presentificazione (sollecitata presso il passante che non può non guardare, dato anche

l'ingigantimento dello sguardo che lo identifica come interlocutore di questo faccia a faccia inatteso) e quindi, di ritorno, del riconoscimento di una presenza, dall'altra la presentificazione di una (cento, mille) assenze che nella cavità del loro dispositivo ottico negato si rivolgono a un passante che non può guardare perché gli è negato il termine stesso di questa interazione evocata ma impossibile. Le "maschere" pornografiche di JR che tentano di instaurare un rapporto prima negato (dal pregiudizio? Dall'ignoranza? Dalle istituzioni? Poco importa!) sovvertono la regola stessa dell'incontro e le sue casualità; le maschere stilizzate di Blu perdono ogni forma di umanità in cui si riflette la figura del passante che d'altro canto non può vedersi perché lo sguardo gli è stato ormai strappato. Alla base, una stessa funzione catartica e semantica: la denuncia dell'assenza di un dialogo, di un muro che JR sfonda dotandolo di occhi che guardano al di qua e Blu scava segnando un al di là inafferrabile. Drammaturgia dell'assenza (un'assenza pschica che prima di essere colletiva è intima e si guarda dentro) che risponde a una commedia della presenza, entrambe espressione di una medesima funzione catartica aspirando al rovesciamento dello status quo.

Due diverse ricerche di un'aggiustamento empatico con il passante: vitalistico e collettivo per JR, intimo e introspettivo per Blu. La differenza a ben vedere è di stile di interazione: l'aggiustamento sensibile ricercato di JR e la manipolazione messa a punto da Blu laddove al passante non si riconosce una competenza estesica nel momento stesso in cui gli si nega lo sguardo, la possibilità di un'interazione in presenza. Così, come ben mostra Floch nel saggio dedicato a Chanel dietro un simile dispositivo di ribaltamento plastico due diverse etiche, due diversi stili di espressione che oltre l'estetica rimandano a una diversa etica: le loro rispettive figuratività mettono le due opere a confronto raddoppiandone le considerazioni sulle dimensioni plastiche: la figuratività che contraddistingue JR è quella di una sorta di iperrealismo mentre Blu opta per un'astrazione e al contempo un'ispirazione comics. Concludendo con le stesse parole di Lévi-Strauss:

> Una maschera non è principalmente ciò che essa rappresenta, bensì ciò che trasforma, vale a dire ciò che essa sceglie di non rappresentare. Come un mito, una maschera nega tanto quanto afferma: non è fatta solo di quanto dice o crede di dire, ma anche di ciò che esclude" (1985: 144)

3.4 Bricolage: una questione di identità.

Quando nel 1995 Jean Marie Floch pubblica Identités visuelles in Francia sposta il focus della teoria semiotica cercando una via alla sua applicazione, oltre la ricerca di mercato, nella quotidianità degli oggetti che circondano, svuotano o riempiono (a seconda della filosofia condivisa) le nostre vite. Un progetto quasi in linea con quello barthesiano delle Mitologie del quotidiano ma che si spinge teoricamente oltre proprio a partire dal concetto di identità visive. Un concetto che a lungo è parso innocuo, teoricamente nullo ma che costituisce di fatto un nodo complesso per una teoria del semi-simbolico e a ben vedere, dell'interazione. Per Jean Marie Floch, come bene sottolinea Giulia Ceriani nell'introduzione all'edizione italiana delle Identità visive:

> il discorso sul visivo è di fatto la porta d'accesso all'insieme delle altre manifestazioni sensoriali, in un certo senso il pretesto per una volontà di scandaglio risolutamente intertestuale, decisa a sondare una narratività orizzontale ancor prima che verticale, una prassi di contaminazione ancora prima che di conversione.(Ceriani, 1995: 13)

Per Floch l'identità visiva è il prodotto di una pratica *bricoleur*. Il bricolage, concetto ereditato dal Claude Lévi-Strauss de Il pensiero selvaggio, non è altro che una pratica enunciativa che si caratterizza per una certa modalità di produzione del discorso che coniuga stabilità dei segni convocati e creatività della nuova formulazione. La questione dell'identità non si pone unicamente o squisitamente come una questione di marca, quanto in senso più generale, come questione di enunciazione:

> La questione dell'identità si pone allora come relazione mobile e contrattuale tra il tutto e le sue parti, in una tensione mai risolta che fa della produzione di senso un'opera in fieri, al tempo stesso potente e fragilissima, perché dinamica. L'estetica ne è complice necessaria. L'etica ne fa l'oggetto di una provocazione incessante e curiosa. (Ceriani, 1995: 14)

L'identità si dà come progetto messo a punto da un certo soggetto enunciatore che costruisce un proprio discorso mitico a partire da un lavoro di montaggio di elementi diversi e preesistenti che in parte conservano e in parte mutano la loro storia pregressa in una nuova proposta. Non solo è un principio di coerenza che si coglie come elemento di ripetizione e affermazione di una identità, appunto. Identità che è prima di tutto una presentificazione: presenza del soggetto dell'enunciazione, organizzazione

della sua rappresentazione e del suo progetto estetico ed etico.

Così leggendo Floch ci si rende ben presto conto che dietro il concetto di identità visiva c'è molto più di una rassegna sui fenomeni di branding, quanto piuttosto il rinvenimento di una strategia retorica che trascende il discorso di marca:

> che rivendica l'autonomia del significante, pur lavorando un piano del contenuto che gli è proprio e che può arrivare a costruire delle combinatorie icono-plastiche al semplice scopo di qualificare la materialità di un 'oggetto' che non è circoscrivibile altrimenti che per via metaforica (Floch,1985: 17).

Un fenomeno semiotico che ha a vedere con un principio di semiotica esistenziale laddove l'identità visiva è una strategia patemico-cognitiva che va oltre la manipolazione mirando a un processo di aggiustamento che preveda un corpo a corpo con l'altro, un'attività di riconoscimento di tratti. Emerge così evidente che le identità visive di Floch sono in realtà delle "identità comunicative" secondo la felice formula di Ceriani.

Il concetto di identità presuppone "la persistenza di un nodo invariante – quello che assicura la permanenza dell'oggetto in questione attraverso le sue diverse fanìe" (Ceriani, 1985: 15): è questo nodo ad assicurare una presenza, a identificare un modo che è anzittutto uno stile di vita.Ed è questo nodo che siamo andati cercando in questo lavoro sulla street art laddove le tag ma anche gli interventi più propriamente figurativi sembrano non poter essere letti se non in chiave di identità visive; oltre il riconoscimento di una firma, la presentificazione di un certo stile che oltre a farsi di un valore (o di un non valore per molti) estetico è innanzitutto progetto etico, manifesto politico, proposta polemica. Il tutto senza poter prescindere dalla promozione di un'identità visiva che, nel pieno anonimato dell'attività di produzione di questi testi, e nella sua effimerità, ne garantisce un tratto di permanenza e di riconoscibilità tanto da promuovere una pratica di identificazione che bene motiva il fenomeno che osserviamo in rete, nelle bacheche social, di una condivisione di questa identità, assunta nella possibilità aperta dalla sua potenziale viralità. Ma cosa è lo stile: "lo stile è allora, anzitutto, una continuità, una permanenza necessaria, su cui si inscrive una deformazione coerente" (Ceriani, 1995: 19)

È a partire da un ventaglio di identità visive costruite per bricolage che Floch

arriva a parlare di stile di vita. In un saggio dedicato all'analisi del total look Chanel Floch osserva come la semiotica plastica raddoppi la dimensione figurativa nella silhouette femminile proposta dalla stilista francese, riorganizzando così i diversi elementi per sostenere un discorso altro, "un discorso propriamente etico", per dirla con le parole usate da Floch[42]. La riflessione sugli stili di vita in Floch parte da un'attenta analisi dei rapporti tra dimensione plastica e figurativa e in particolare del fenomeno del così detto semi-simbolico.

La definizione di stile in Floch deriva da un'analisi comparata di quelli che definisce fatti di moda, legati alla dimensione figurativa di un'estetica, e dei così detti "fatti di stile" legati alla dimensione plastica di una certa manifestazione tale da definirla nei termini della sua invarianza sensibile. Secondo Floch la dimensione plastica è responsabile di una riorganizzazione del significante tale da sottometterla "ad una certa temporalità" (Floch, 1995:154) rendendola così supporto di un discorso secondo di natura etica, quello del progetto di vita o per dirla con Paul Ricoeur (citato dallo stesso Floch) con un progetto di mantenimento di sé. Floch arriva così a definire il fatto di stile come "sintagma ritmico fisso": la ripetizione, o la pertinentizzazione di una certa forma di temporalità responsabile di una riorganizzazione del fatto di moda in termini di permanenza per garantirne una certa riconoscibilità nella evoluzione.

Il concetto di "sintagma ritmico fisso" ha per questa mia ricerca un importanza capitale: è quello che coglieremo ben con l'analisi del dripping. Floch rimprovera a Claude Zilberberg di affrontare la questione degli *styles de vie* da una prospettiva inversa: nel suo "Présence de Wolfflin"[43] stando al giudizio di Floch, il padre della semiotica tensiva definirebbe lo stile a partire da un primato della dimensione passionale su quella cognitiva, laddove "l'affetto diventa allora 'la chiave cognitiva' per la comprensione degli stili e lo stile 'un complesso formale e affettivo" (Floch, 1995: 146). Floch sostiene al contrario un primato della dimensione cognitiva delle opere estetiche laddove l'affetto sarebbe attribuibile alla timia legata a un effetto di senso secondo reso possibile da una lettura culturale del fenomeno e quindi da una prima

[42] Cfr. Floch, 1995, p. 129.

[43] in Noueveaux Actes Sémiotiques, 23-24, Limoges, Pulim: 1992

"decodifica" cognitiva.

Arriva così a definire la generazione di una forma di vita (laddove il termine forma è usato come sinonimo di stile, a pagina 156) come un processo in cui intervengono tre istanze: si parte da un'estetica (una forma semiotica), si assiste all'intervento di un certo sistema prossemico (il riferimento è qui al total look di Chanel dove si oppone una certa distanza (riconducibile secondo Zilberberg allo stile classico) alla presenza (legata allo stile barocco) che definisce un certo stile di vita relazionale (a sé e all'altro).

A parte i particolarismi legata al caso di studio preso in considerazione da Floch nel saggio, l'intervento del "sistema prossemica" rappresenta il momento in cui si riconosce in una certa forma semiotica una dimensione semi-simbolica legata all'articolazione della dimensione plastica con quella figurativa: lo stile di vita di fatto è il prodotto di questa articolazione seconda. A proposito del total look Chanel, Floch afferma:

> Il riconoscere le invarianti di questa silhouette, e l'esaminare questo suo arricchimento progressivo, convince del suo essere veramente un fatto di stile, e testimone di un progetto di vita, o di una visione etica, di cui il mantenimento è il valore di base (Floch, 1995: 157)

La riflessione a cui approda Landowski ne *Les interactions risquées* con il suo modello di stili di vita e d'interazione appare in tutta la sua complessità se riletto alla luce del lavoro sui modi di presenza, di spazializzazionee e di temporalizzazione così come proposti in *Présences de l'autre*. Si coglie quindi il senso profondo di una ricerca che si propone in fieri e che già dal titolo si pone come un'evoluzione di se stessa. Cos'altro è lo stile di vita se non un modo della spazializzazione e della temporalizzazione?

Detto altrimenti, lo stile di vita trova il suo principio in un modo della presenza, modo che comporta un certo tipo di interazione con l'Altro. Allora, così come Jean Marie Floch si dilettava a rinvenire le diverse pertinenze attorno alle quali si articolano gli attraversamenti del metro parigino, potremmo noi tentare di articolare i modi dell'interazione con lo spazio urbano per andare individuare eventualmente se vi è un modo tipico che può definire quella interazione creativa con lo spazio che sottende ogni

détournement, dal più radicale al meno invasivo.

Questione di identificazione. Presenza dell'altro.

Qual è il posto dell'altro in questo processo di presentificazione? Quale interazione presuppone un simile progetto di semiosi della presenza?

In *Présence de l'autre* Landowski parla di identificazione. Di fronte all'identità dell'uno, alla sua presentificazione, l'altro non può che presentificarsi a sua volta e riconoscere identità e differenza per rapporto all'altro che ha innanzi, un criterio di continuità di fronte all'introduzione di un elemento di discontinuità. Di nuovo, facendo riferimento alla lettura di Ceriani:

> se è vero dunque che l'identità è un concetto che rileva al tempo stesso da un fare persuasivo e un fare interpretativo, si può rileggere la sua definizione in termini contrattuali, vale a dire di relazione dinamica e modulabile tra un enunciatore e un enunciatario, proposta suscettibile di essere accolta, modificata o respinta. (Ceriani, 1985: 15)

Il focus è proprio sul rapporto tra soggetto e destinatario di un enunciazione: Floch è interessato alle identità visive nei termini di un'analisi dell'interazione; vale ancora la pena citare Ceriani:

> un destinatario ideale fortemente compreso nelle modalità di rappresentazione sincretica, al punto da attivare in qualche caso un percorso di lettura che potremmo definire 'empatico', perché responsabile di trasformazioni percettive simultanee corrispondenti a una fusione semiotica tra Soggetto e Oggetto" (Ceriani, 1995: 18)

Si ritrova così nelle identità visive di Floch quel movimento di fusione a cui fa riferimento Landowski. L'identità visiva è la cerniera tra modo della lettura e modo della presa? Su questa domanda si conclude la nostra riflessione che muove ora ad approfondire quel rapporto con lo spazio poco sopra menzionato.

4. PER UNA SEMIOTICA DELL'IMPRONTA: INSCRIZIONI DI LUCE

Ci domandiamo ora, è possibile pensare che un simile funzionamento di presentificazione funzioni solo in presenza di una enunciazione enunciata del rapporto? Per essere più chiari, l'individuazione dell'altro e la presentificazione di un sé nei termini di una forma di vita, funziona nel caso analizzato perché si ha a che fare con una particolare figurativizzazione del rapporto di interazione (lo sguardo come elemento del rapporto faccia a faccia) o si può astrarre questa riflessione allargandola ad altre forme di interazione estesica possibile?

Per rispondere a questa obiezione, torneremo sulla proposta di Fontanille e tenteremo un'analisi di un corpus ben più astratto, in modo tale da vedere come funziona la presentificazione estesica nei casi di un'interazione con un soggetto che non mima i modi dell'interazione vis à vis tipica.

In linea con l'approccio di Landowski, Fontanille considera la grammatica narrativa e l'apparato formale dell'enunciazione la punta emersa dell'iceberg semiotico arrivando a invertire il rapporto tra azione e passione per la teoria semiotica:

> Se si considera la semiotica delle passioni come ciò che dà accesso, attraverso il corpo sensibile, a un modello più generale, ecco allora che la "logica dell'azione" ne costituirà soltanto un caso particolare, vincolato a certe condizioni restrittive. (…) di fatto, la semiotica dell'azione appare nella nuova prospettiva teorica come del tutto coestensiva alla semiotica delle passioni e del corpo. (Fontanille, 2004: 411)

Nelle conclusioni di *Figure del corpo* Fontanille denuncia la mancanza di una sintassi figurativa al pari di quella narrativa laddove le figure rappresentano la chiave d'accesso a una semiotica delle passioni. Fontanille ipotizza che questa mancanza non sia da ricondurre a una vera assenza di riflessione sulla figuratività quanto piuttosto alla mancanza di un *principio d'organizzazione* della sintassi figurativa. Menziona quindi due diverse ricerche che si sono contraddistinte per aver cercato di costruire tale principio. Da una parte l'ipotesi che "le trasformazioni figurative possono essere colte, a un certo livello di pertinenza, come cambiamenti tra stati figurativi" (Fontanille, 2004: 412) a partire da un'interazione tra materia e energia; dall'altra l'ipotesi di ricondurre l'organizzazione della sintassi figurativa alla presenza percepita delle figure stesse. È

utile a tal proposito ricordare come fa Fontanille che il concetto di presenza in semiotica apre due diverse scuole di riflessione: quella supportata da Landowski per cui la presenza si dà per interazione, ovvero come "un effetto e una modulazione delle interazioni tra soggetti semiotici" (Fontanille, 2004: 429) e quella intrapresa dalla semiotica tensiva promossa da Zilberberg per la quale la presenza si da "come modello di conversione delle percezioni d'intensità ed estensione in valori semiotici" (Fontanille, 2004: 417).

Per Fontanille le due prospettive sulla figuratività, quella legata alla riflessione sulla presenza e quella che prende le mosse dalle interazioni materia/energia, implicano un comune assunto, il corpo. Le figure sono infatti trattate non come entità formali ma come corpi. Ed è mettendo in dialogo queste due ipotesi che Fontanille affronta le Figure del corpo come prolegomena per una teoria della figuratività che trova il suo risultato più maturo nella proposta di un percorso generativo del piano dell'espressione. A ben vedere la riflessione di Fontanille parte da una critica simile a quella di Landowski: la denuncia di una mancanza nella grammatica narrativa così come elaborata dalla teoria greimasiana. Per Landowski come abbiamo avuto modo di vedere questa mancanza è da rinvenire nella natura prettamente economica della logica giuntiva per cui integra il modello narrativo teorizzando due modi altri d'interazione possibile – l'aggiustamento e l'assenso all'aléa – che vanno a completare la proposta programmatica e manipolatoria delle origini.

La ricerca di Fontanille prende la mosse da una simile urgenza:

> se si considerano gli attanti come delle posizioni formali, nulla permetterà di comprendere come possano conservare traccia dei predicati in cui sono stati implicati: in questo senso, un attante definito come una "classe di argomenti di predicati" non ha affatto memoria. Per contro, se lo si considera anche un corpo, ecco che la sua struttura e il suo involucro risulteranno modificati dalle interazioni, e le tracce di queste ultime resteranno leggibili per tutto il suo percorso d'esistenza." (Fontanille, 2004: 413).

Se l'interesse di Landowski è quello di dare corpo all'altro dell'interazione per poter rendere conto di regimi del senso che superano la logica giuntiva, laddove il corpo è introdotto sotto forma di competenza estesica (una riflessione che si consuma all'interno della dimensione narrativa del senso, e quindi all'interno del percorso generativo del senso), l'intento di Fontanille è quello di mettere a punto una riflessione

che duplichi quella del percorso generativo per metterne a punto uno dedicato al piano dell'espressione; in questo secondo approccio, quello di Fontanille, il focus è sul corpo come involucro, supporto di una memoria discorsiva a partire dalle tracce delle interazioni passate e di quelle future. Il corpo di Fontanille è un presupposto teorico che rende conto delle figure dell'interazione, uscendo così dal piano d'interesse della grammatica narrativa nel tentativo di inaugurare un nuovo campo di studio per la disciplina: non una semiotica del corpo, quanto dell'impronta per rendere conto di come le forme significanti si inscrivano in un substrato materiale che per questo ne tiene memoriae non del corpo poiché "l'impronta fornisce il principio di pertinenza per una semiotica interessata al corpo" (Fontanille, 2004: 414).

4.1 Involucri.

Secondo Fontanille, dietro questo approccio si nasconde un abuso di metafora che non giova a una semiotica generale che mira a far procedere la teoria semiotica senza farle perdere euristicità di fronte agli oggetti di studio che incontra, per evitare ogni forma di cristallizzazione dei modelli semiotici.

Quella di Fontanille è una teoria dell'enunciazione: il contributo di figure del corpo ruota attorno alla messa a punto di una sintassi figurativa del corpo. Un modo per aprire la riflessione sul corpo riparando all'antropocentrismo che la contraddistingue presso altri autori; come sottolinea lo stesso Fontanille: "un ponte tra una semiotica del corpo e una semiotica degli oggetti" (Fontanille, 2004: 168). Quella di Fontanille è a mio avviso la sola semiotica del corpo praticabile al fine di comprendere sotto quali forme il corpo-attante possa manifestarsi "ora come una forma (l'involucro), ora come una forza" (Fontanille, 2004: 175).In tal senso, e avremo modo di vederlo nelle pagine che seguono, la riflessione di Fontanille sembra svilupparsi in continuità rispetto a quella di Landowski, o meglio n complementarietà. Se infatti la ricerca di Landowski è una ricerca sulla narratività, quella di Fontanille è una riflessione sull'enunciazione e la discorsività, da qui il primato del piano dell'espressione.

Se si pensa a quanto detto nel capitolo precedente a proposito di Landowski, ci si potrà rendere conto che la dinamica di interazione tra sé e altro che abbiamo affrontato

nel corso dell'analisi si ritrova anche nella riflessione di Fontanille che però la interroga da un altro punto di vista, o meglio, a livello della sintassi figurativa. L'interazione tra me carne e corpo altro viene interrogata da Fontanille come una tensione tra due sfere: la sfera del Me (quella dell'energia e dell'intensità) e la sfera del Sé (dispiegamento e estensione) sono così rappresentate secondo due assi graduati e orientati che si incontrano in un piano ortagonale. È attraverso questo diagramma che Fontanille descrive i diversi modi di manifestazione figurativa del corpo-attante tra i quali identifica quattro figure principali, la forza, l'attore, la forma e l'aura:

> Dato un substrato materiale qualunque, percepito in termini di estensione e intensità, si ottengono quattro tipi principali di manifestazione attanziale (…). A ciascuno di questi tipi di manifestazione attanziale corrisponde un predicato tipico: questo schema è dunque un modello di tipi di attanti e di atti percepibili. In una tale prospettiva, l'attore non è più la sola figura in grado di manifestare l'attante; di conseguenza, la sintassi figurativa si arricchisce di altri tipi quali la forza, la forma e l'aura. (Fontanille, 2004: 178)

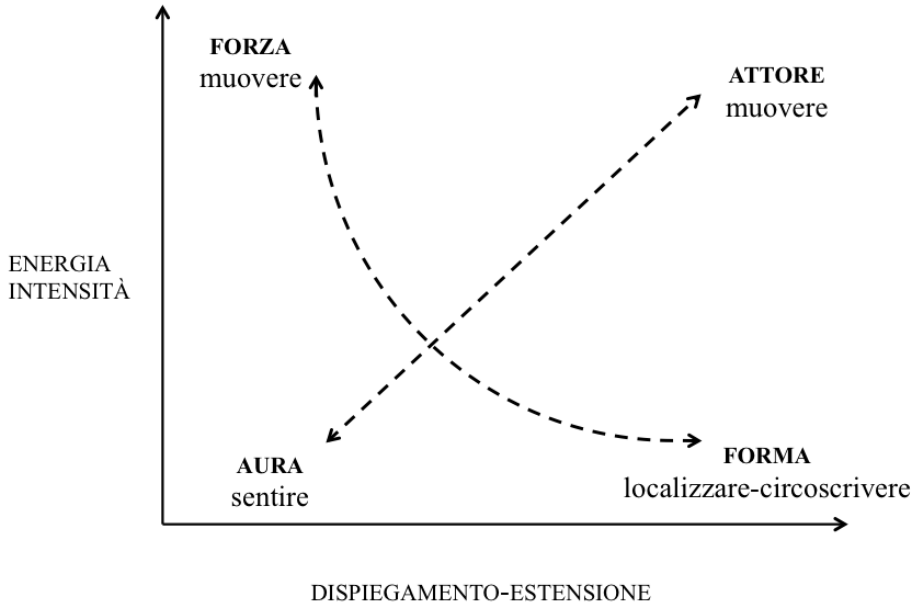


Fig. 21 – Schematizzazione dei quattro principali tipi principali di manifestazione attanziale (Fontanille, 2004:178).

Dire che l'attore non è più la sola figura attanziale non è poi così lontano dal riconoscere agli oggetti una competenza estesica, e quindi una modalizzazione possibile. La forza è una figura attanziale legata al potere di trasformazione, la forma a un'icona stabile con il suo involucro che la definisce e la identifica, l'attore,

combinazione di forza trasformativa e forma riconoscibile, e infine l'aura come presenza senza identità né forma, "efficacia senza forza: un semplice effetto di occupazione dell'estensione e una semplice manifestazione sensibile della presenza (…) un attore che ha perduto la sua forma e la sua forza" (Fontanille, 2004: 177).

Fontanille articola così modalizzazioni diverse del contatto tra proprio e non-proprio a partire dalla messa in discussione di quella proprietà tipica dell'involucro del corpo proprio che l'interazione con l'altro può preservare o penetrare. In tal senso, l'integrità di certi involucri dipende dalla tensione tra forza del contatto e resistenza dell'involucro stesso. L'eventuale equilibrio o disequilibrio tra pressione e resistenza è ciò che attribuisce al contatto da involucri e forze una dimensione modale. Per Fontanille una semiotica del corpo ha dunque per scopo la descrizione delle interazioni tra movimenti e involucri. L'interazione è descrivibile in termini di forze e sostanze, energie e materia: è nell'incontro tra l'energia e la materia che si producono effetti che chiamiamo "forme". Questo fenomeno viene chiamato da Fontanille *conversione eidetica*:

> la forma figurativa (eidos) deriva dalla conversione dei limiti o delle soglie contrapposte a flussi energetici; nel momento in cui questi flussi si stabilizzano, ecco emergere l'involucro di una forma, comparabile alla "pellicola" che si costituisce, per via di una tensione superficiale, su una massa fluida stabilizzata. (Fontanille, 2004: 198).

L'esigenza di un piano generativo dell'espressione si motiva all'interno della riflessione di Fontanille come un passo necessario che non può non fare seguito alla ricerca sulle *Figure del corpo*; in tal senso il percorso generativo dell'espressione costituisce il capitolo successivo che completa la riflessione sulla figuratività. Fontanille avverte infatti una mancanza nella semiotica contemporanea, quella di non essere riuscita a dotarsi di una sintassi figurativa comparabile a quella narrativa. La problematica della presenza e quella dell'interazione tra materia ed energia costituiscono così dal momento in cui sono entrate a far parte, negli anni Novanta, del dibattito semiotico, due principi a partire dai quali interrogare la figuratività alla ricerca di un principio organizzatore: "tanto la presenza quanto le interazioni materia/energia implicano un'assunzione delle figure in qualità di corpi, e non quindi come semplici entità logiche e formali." (Fontanille, 2004: 413). La semiotica dell'impronta, e non del corpo, così come teorizzata da Fontanille elegge a principio di pertinenza della

figuratività l'iscrizione delle forme significanti in un substrato materiale tale per cui "non vi è significazione osservabile se non quando i corpi conservano le tracce di interazione con altri corpi" (Fontanille, 2004: 414). Lo shift non è affatto banale: se per l'École de Paris riunitasi attorno a Greimas il principio di pertinenza coincideva con il percorso generativo del senso per cui, citando Fontanille, "non c'è significazione osservabile se non quella dell'attività di riformulazione" (2004: 414), per Fontanille il nuovo principio di pertinenza permette di spostare il focus sull'interazione e sull'enunciazione riconoscendo così una sorta di primato al piano dell'espressione. L'impronta è infatti funzione dell'interazione specifica tra modus operandi dell'enunciazione (lo stile del gesto) e le proprietà del substrato materico in cui s'inscrive.

> Tra le operazioni suscettibili di modificare l'involucro (…) alcune consistono in una demoltiplicazione, che verte sulla ricorsività della relazione di inglobamento; altre procedono all'inversione tra interno ed esterno, e altre infine si esplicano in modificazioni della natura e della forma della superficie. (Fontanille, 2004: 229)

Per Fontanille il percorso generativo del senso si concentrava esclusivamente sulle forme del contenuto dal momento che le articolazioni semantiche gerarchizzate nei diversi livelli sono il frutto di quella che definisce "una neutralizzazione della variazione del piano dell'espressione"[44]. Il percorso generativo del senso, e direi non del solo piano dell'espressione, così come riarticolato da Fontanille, procede al contrario, identificando innanzitutto le figure del piano dell'espressione e la loro sintassi, per accedere al piano del contenuto in un secondo momento:

> nell'identificare e fissare innanzi tutto il piano dell'espressione, vale a dire nel disimplicare la maniera in cui le figure dell'espressione prendono forma a partire dal substrato materiale delle iscrizioni e dal gesto che ve le ha inscritte. (Fontanille, 2004: 415)

A ben vedere la questione non è solo quella della neutralizzazione del piano dell'espressione tout court quanto piuttosto il modo in cui il piano dell'espressione è stato trattato: Fontanille critica in primis il rifiuto di riconoscere un carattere corporale sia al substrato materiale d'iscrizione che al gesto d'enunciazione. La semiotica dell'impronta mira appunto a ridefinire il percorso generativo per mettere al centro il

[44] *Cfr. Fontanille, 2004, p. 414.*

corpo come modus operandi della produzione testuale e dell'interpretazione, quest'ultima definita come "un'esperienza che consiste nel ritrovare le forme di un'altra esperienza, di cui non resta che l'impronta" (Fontanille, 2004: 416).

Il ribaltamento di prospettiva suggerito da Fontanille va quindi ben oltre la semplice proposta di un percorso generativo dell'espressione da affiancare a quello del contenuto – tanto è vero che non ne indaga i rapporti; direi piuttosto che elegge il percorso generativo che parte dall'espressione come percorso generativo del senso. Un cambiamento alquanto rivoluzionario dato che il percorso generativo del senso così come teorizzato da Greimas rappresentava il progetto stesso di descrivibilità sul quale la semiotica generativa si è fondata.

4.2 Led Throwies, Light wiriting e Laser tag. Le armi fredde della street art.

Graffiti Research Lab è un gruppo di ricerca che mira a creare apparati software e hardware per progredire i modi della street art con un focus tecnologico. Nella GRL non ci sono artisti ma persone che mettono a disposizione le loro conoscenze informatiche al fine di questa progressione mediatica. Il loro apporto è l'introduzione della luce come materia plastica con cui plasmare graffiti e forme di street art meno invasive perche temporanee e non indelebili e soprattutto di grande impatto. Vi è una forte componente armata.

Prima di vederne alcuni esempi tengo a precisare cosa il semiotico può fare davanti a questi casi di studio. Si può partire dall'analisi di questi oggetti, dalle foto scattate e dai documenti che circolano in rete. Si può quindi astrarne il prodotto. Ma questo è fuori da ogni logica di buona descrizione. A ben vedere, il led bombing come suggerisce il nome alla forma performativa inglese, è più un atto che un prodotto. Allora, oltre a un auspicabile ricerca sul campo, con metodo etnografico, non ci resta che provare a seguire questa comunità frequentando i loro luoghi di ritrovo online. Solo qui comparirà infatti la precisa tematizzazione di un atto di guerriglia piuttosto che ludico, e collettivo piuttosto che solitario.

Passiamo quindi ad analizzarne dei casi esemplari.

4.2.1 ***Light Graffiti.***

Un po' di storia. Questa tecnica non è così giovane come si potrebbe pensare: i primi si hanno già nel 1914 quando Frank Gilbreth decise di monitorare il movimento di alcuni lavoratori con piccole luci e otturatore. Più che una velleità artistica il suo era un esperimento per studiare la produzione dei dipendenti e semplificarne il lavoro.

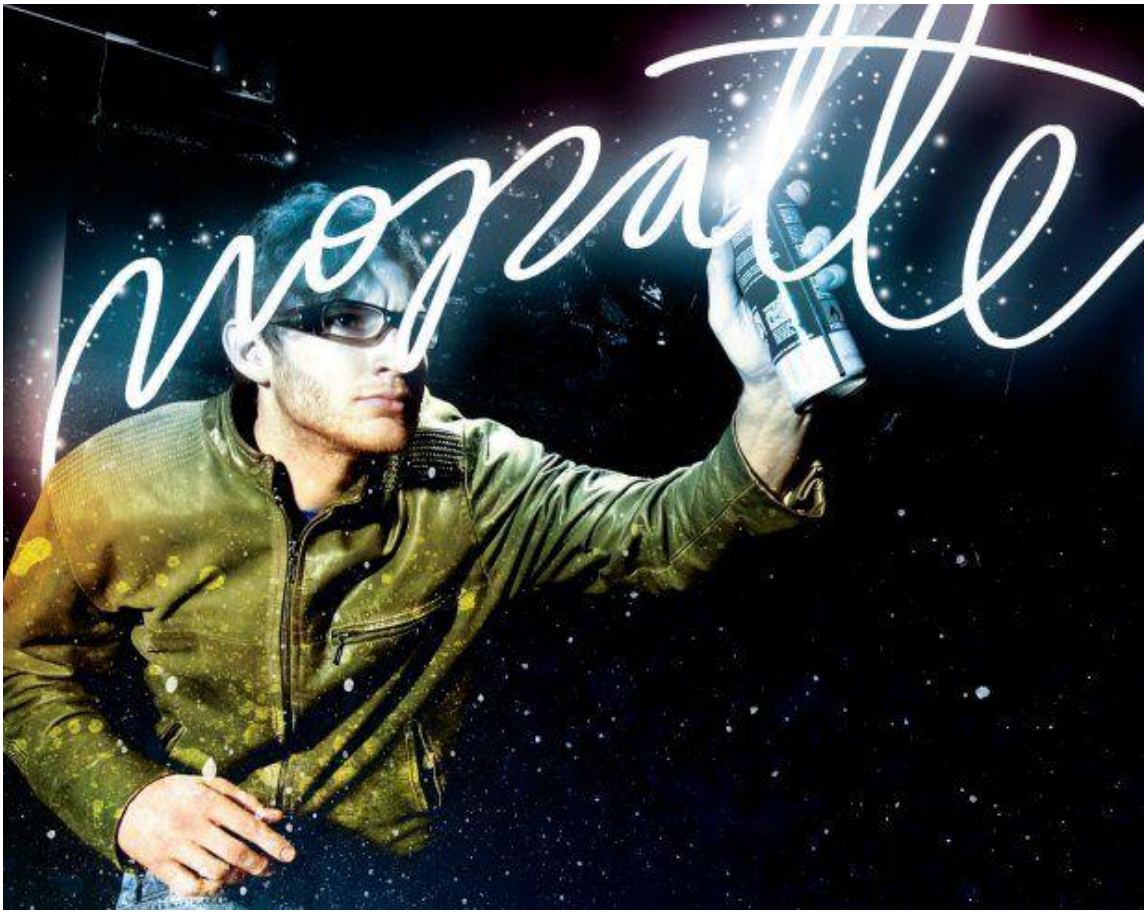


Fig. 22 – Chaque Anderson tag, Berlin, 2006.

Il primo artista che esplorò il mondo della "pittura con la luce" fu Man Ray**,** i cui contributi più significativi sono nella sua serie "Space Writing". Il 1935 è l'anno del primo "light drawer" della storia dell'arte: Man Ray, artista dada e artista d'avanguardia. Attraverso diversi autoscatti lo statunitense regista se stesso nella serie denominata "Space Writing" utilizzando una macchina fotografica con otturatore e tenendo fra le mani una piccola torcia per creare una serie di turbinii e linee nell'aria.

Più avanti nella lista dei fotografi-pittori troviamo Gjon Mili, famoso fotografo degli anni 50 che collaborò per la rivista Life. Mili fu uno dei pionieri della fotografia con luci artificiali e tra i primi a sperimentare l'uso del flash elettronico. Nel 1940 attaccò piccole luci agli stivali di pattinatori sul ghiaccio, aprì l'otturatore della sua macchina fotografica e creò quella che sarebbe stata l'ispirazione per alcune delle immagini più celebri della storia del light painting.

Nel 1949 conobbe Picasso e con lui decise di realizzare "opere di luce", disegni che sarebbero scomparsi nel momento stesso in cui venivano creati, ma che la macchina poteva immortalare. Nacque così una nuova forma espressiva, frutto della sinergia creativa tra uno scienziato della luce e un genio del tratto. Di questi disegni di luce firmati da Picasso, il più famoso è"Picasso disegna un centauro".

Oggi, grazie alle moderne tecnologie, il light painting può essere realizzato da chiunque in modo molto semplice e fantasioso.

Gli strumenti necessari sono quattro: una fotocamera con possibilitàdi posa B (o un tempo di posa abbastanza lungo per poter creare gli effetti, ad esempio 5-10 secondi), un cavalletto o un punto d'appoggio stabile, una torcia o qualsiasi altra fonte luminosa (anche lo schermo illuminato di un cellulare) e naturalmente la notte (o una stanza molto buia). Ogni fonte luminosa è materia prima nelle proprie mani. Se si vuole modellare una persona o una natura morta, bisogna far scorrere vicino al soggetto la luce, in modo da evidenziarne le forme, con l'intensità e la velocità che più si desidera.

Com'è evidente le immagini frutto del light painting vanno al di là della razionale visione delle cose. Il tempo di posa prolungato ci permette di unire la realtà del soggetto ripreso con la fantasia "pittorica" del fotografo, a volte rendendo labile il limite tra reale e surreale. Il bello delle esposizioni lunghe combinate con il light painting è che "appaiono fantasmi", scie di colore e auree come fossero angeli custodi. Una fotografia ottenuta con questa tecnica è unica e irripetibile da chiunque.

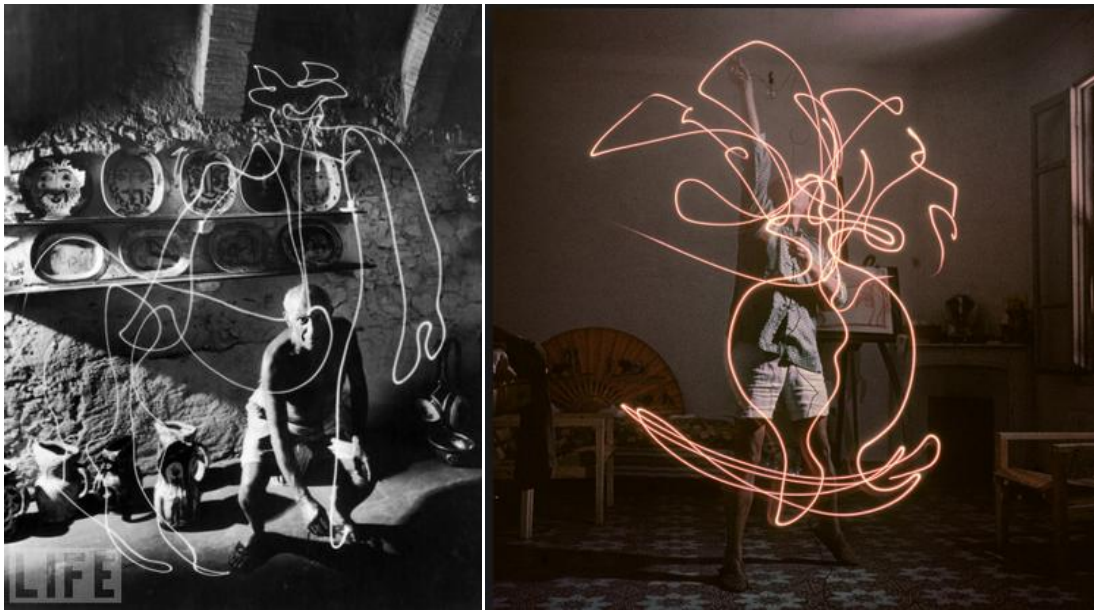


Fig. 23 – A sinistra, *Picassoflash light centaur*; a destra, Picaso esegue un'altra figura della celebre serie.

4.2.2 ***L.A.S.E.R. tagging.***

È necessario a questo punto introdurre un altro fenomeno, al light writing di cui abbiamo parlato poco sopra e di cui abbiamo assieme ripercorso la storia, si affianca in strada un'altra pratica che usa la luce come materia di scrittura: il L.A.S.E.R. tag. Diversamente dal light writing fotografico, che rappresenta un forma estrema e totalmente svincolata da ogni supporto di iscrizione, il Laser tag nello specifico è un'evoluzione della graffiti writings e come tale rivendica un rapporto stretto con lo spazio e con le superfici di iscrizione quali i muri. Il problema è infatti una rivendicazione di diritti sullo spazio pubblico, in risposta al crescente inquinamento visuale e allo sfruttamento da parte del mercato pubblicitario (light criticism).

Fig. 24 –Fig. Graffiti Research Lab, polemica sul colosseo in vendita, 2011, Roma

Notare che è diverso da Laser Tag anche se il risultato può apparire simile. Nel L.A.S.E.R. tag la scritta di luce viene proiettata sugli edifici; hanno riprodott o anche dei dripping con questa tecnica il che è particolarmente interessante perché la colata diviene fine a se stessa, rappresentazione di se stessa dal momento in cui il laser tag non può colare. Inoltre questa forma di writings è interessante perché svincola la scritta dal supporto andando a recidere quel rapporto corporale che si crea nel primo writing tra viscosità della vernice, porosità e verticalità del supporto e manualità dell'artista. Il L.A.S.E.R tag è un'espressione svincolata dalla materialità del supporto di cui di fatto non segue la forma plastica; c'è rispetto solo per i limiti della superficie di non più iscrizione ma proiezione – poiché altrimenti il tag non sarebbe più visibile. Il laser tag ha un grado di effimerità che dipende da due principali fattori: il buio e la durata della proiezione. Sparisce nel momento stesso in cui si spenge il proiettore, o non è più visibile nel momento stesso in cui finisce la notte.

Particolarmente interessante osservare il modo in cui il L.A.S.E.R. tag tenti di dialogare con la tradizione del graffiti writing di cui di fatto ne è una declinazione futuribile e sostenibile (anche se pure questa illegittima e pertanto sottoposta a persecuzione); ne è un esempio il tentativo di recuperare con la luce l'effetto colata.

Fig. 25 – GRL, Arco di Trionfo, Parigi, 2011.

La colata diviene qui un puro effetto: un'analisi del gesto di iscrizione ci porta a individuare come non sia l'effetto stavolta di un'interazione tra proprietà della materia e gesto di iscrizione ma unicamente del gesto. Infatti, non cola e non aderisce alla superficie. Vedremo un'analisi del dripping approfondita nel capitolo 5; si rimanda a quel capitolo per un approfondimento, tuttavia, ci si limita qui a osservare come venga meno il rapporto con la superficie di iscrizione e per questo come non svolga la sua funzione per cui è la street art e il writing la propongono, ovvero quella di restituire un corpo all'oggetto urbano attraverso un'esaltazione della sua superficie in quanto corpo-involucro che, grazie alla pressione del marker e alla colata così prodotta, si fa corpo-carne. Tuttavia, anche nel suo essere effetto simula questo movimento di colata.

Il l.a.s.e.r. tag è visibile a quanti per caso si trovassero nell'area di proiezione o attraverso le foto che circoleranno a posteriori.Il light graffiti che abbiamo visto poco sopra non diviene mai propriamente visibile se non colto da un obiettivo e quindi cristallizzato come opera. La foto diviene il suo unico orizzonte di esistenza.

Fig. 26 –Un tag effettuata con il laser ma fotografato secondo al tecnica del light writing che abbiamo visto sopra

Inoltre il rapporto con lo spazio e la spazializzazione è ancora diverso poiché arriva a definire (così come possiamo cogliere nella foto) una spazialità plastica che non ha supporto se non l'aere. La sua illusoria tridimensionalità la fa assomigliare piuttosto a una scultura che a una immagine. Lo vedremo con una foto di un light graffiti effettuato a mezz'aria su di un ponte e non sul muro, ma sul vuoto: quello che vediamo nella foto e che possiamo vedere solo e soltanto nella foto è una specie di planarità altra che sembra sovrascrivere anche se in trasparenza quella dello spazio fotografato quasi da ridurne la spazialità a una superficie bidimensionale.

Un proprio del light writing è il rapporto con il soggetto enunciatore: ogni elemento di luce è legato al gesto del suo enunciatore con un rapporto di continuità: dove finisce il dito inizia la luce così che ogni punto sulla linea tracciata corrisponde a un punto occupato anche solo per un istante da una parte del corpo dell'enunciatore. Il light tag è un testo-performance immortalato per sempre solo dall'obiettivo.

Si devono a questo punto tirare delle conclusioni: innanzitutto il tempo diviene qui dimensione fondamentale: il tempo si fa spazio. L'altro punto di interesse è come agisce il tempo con lo spazio. Inoltre ci interessa un'analisi di come si ribalti la

questione dell'iscrizione e il suo rapporto con il supporto.

4.2.3 *La battaglia delle luci. Led bombing.*

Vediamo ora un'altra pratica urbana che accoglie la luce come modo di presa di parola. Si tratta stavolta di un movimento ben meno clandestino e polemico, o meglio, più comunitario e ludico ma comunque motivato da una stessa esigenza di risemantizzazione dello spazio urbano. Stavolta la luce impiegata è proprio la luce del dare luce e quindi ancora un tentativo di ribaltare un sistema non solo spaziale ma scopico.

Led throwies o led bombs. che ci interessa più da vicino per una dinamica di soggettivazione che semioticamente è assai interesante. SI pone qui una problematica diversa ma che vede al centro sempre quella problematica di supporti e involcuri e iscrizioni. Un prodotto *open source* per interrogare il concetto stesso di proprietà pubblica e privata: nella street art spesso anche se l'idea creativa originale è di un singolo diviene poi virale, condivisa, assumibile se non altro sotto forma di un'identità visiva da ripetere viralmente, clandestinamente e soprattutto anonimamente

Che tipo di luce è? E come si inserisce tra le luci della città (vale per questo ma anche per il laser): luce fredda, non emana calore, e puntuale. È assunta dal corpo ferromagnetico come una sua particella, è integrata e ricopre l'involucro come un mantello o come un abito. I Led Throwies non sono parassiti di luce altra, emanano una luce propria che sembra diramarsi dall'oggetto dell'arredo urbano in sé**.** Questo contributo coincide con l'esigenza di mettere una volta ancora in luce il fatto che una buona semiotica dello spazio è una semiotica della costruzione dello spazio che indaga le dinamiche di spazializzazione sempre insieme a quelle di soggettivazione. Ed è proprio la definizione che ne da Landowski in *Presences de l'Autre*. Serve quindi una semiotica di tali pratiche, un'analisi delle condizioni di emergenza degli effetti di senso a esso corrispondenti. Andiamo quindi a vedere queste procedure di spazializzazionein quanto presentificazione e quindi di *soggettivvazione vs assoggettamento*:

> Pour nous, la 'mise en espace', opération sémiotique in vivo, engage le régime même d'identité des sujets qui, à travers elle, si l'on peut dire, viennent au monde.

> Petits Robinsons en terre ferme, nous sommes tous, de ce point de vue, des héros de romans qui errons dans des mondes en construction, obligés que nous sommes, pour advenir à l'existence à l'intérieur de notre propre texte, de nous faire sans cesse, nous aussi, bâtisseurs de décors, aménageurs du territoire, géomètres, arpenteurs, baliseurs de lìéspace – et du temps. (Landowski: 187)

Landowski dice che si avvia cosi un processo che da senso a ciò che prima non è che dell'ordine della sostanza percettibile, trasformando così l'ambiente geografico e referenziale in un luogo vivente e articolato, sensibile e significante. Insomma, la soggettivazione passa sempre per un processo di localizzazione del mondo e che ogni esplorazione del mondo in quanto esperienza di un rapporto a un qui-ora, attiva un processo di costruzione dell'io. Andiamo a vedere come questo avviene nel caso del led throwies aggiungendo a questa riflessione di Landowski un altro elemento che qui non convoca ancora ma che ben convocherà in *Passions sans nom* e quindi poi nelle interazioni a rischio: il corpo e la negoziazione dello spazio con l'Altro. Ovvero la scena polemica.

Abbiamo già inquadrato nel capitolo precedente la teoria landowskiana della saisie in polemica con la narratività greimasiana; osserva Landowski:

> Abbiamo ormai a che fare con un'interazione fra pari, in cui le parti coordinano le loro rispettive dinamiche secondo un fare insieme. E ciò che permette loro di aggiustarsi in tal modo è una capacità nuova, o perlomeno una competenza particolare che il modello precedente non riconosceva loro: quella di sentirsi reciprocamente. Per differenziarla dalla competenza detta modale, la domineremo competenza estesica. (…) Con l'aggiustamento, questi stessi soggetti si vedono riconosciuto, in più, un corpo, e dunque una sensibilità. L'interazione non si fonderà più sul far credere ma sul far sentire – non più sulla persuasione, fra intelligenze, ma sul contagio, fra delle sensibilità. (Landowski, 193)

Se appare difficile pensare alla sensibilità di una struttura in ferro, mentre è piu facile pensare alla sensibilità dell'attivista, proviamo a metterla così: Landowski distingue quindi una sensibilità percettiva da una sensibilità reattiva che è quella di quanti potremmo etichettare come non umani citando Latour; che interessa nel nostro caso la superficie ferromagnetica che restituisce una propria resistenza e offre una proprietà come quella del magnetismo ma soprattutto restituisce la misura di una

presenza. qua inserisci discorso su restituire corpo, e numero e rimettere in corpo e far emergere come soggetto di una interazione non oggetto di un'azione. Quindi, non più illuminato dall'alto oggettificato ma soggetto di una luce propria questo ci ricorda quanto detto ieri a proposito di paillettes. che però non brillano di luce propria..a livello di modalità loro vogliono far vedere per ribaltare una geografia dall'alto, lui s fa sentire.

A ben vedere anche in questo fenomeno vi è tutta una dinamica di involucri e rapporto tra corpi occorre pertanto di nuovo prendere in mano la riflessione di Fontanille. Torna utile citare Fontanille quando affronta la problematica delle protesi in Figure del corpo: il laser tag è in questo senso una figura dell'impronta per continuità proprio come avviene per le impronte fotografiche. Nel caso dei Led throwies torna particolarmente utile parlare di *aura*. Di fatto i led essendo magnetici aderiscono alla superficie dell'involucro oggetto divenendo una proprietà: costituiscono propriamente un'aura dell'oggetto.

Nel saggio dedicato alla semiotica del visibile, e in particolare alla luce, Fontanille analizza la luce in rapporto allo spazio e agli effetti patemici che genera:

> Apparait alors une autre dimension du monde visible, celle de l'espace, qui porrai etre considerée comme le substrat que les propriétés de la lumière permettraient d'articuler, une fois établie l'existence sémiotique proprement dite, et qui fournirai in fine, en quelque sorte, un plan du contenu à l'énergie. La configuration de la lumière articulant un espace traversé par des énergies, va alor donner naissance à une sémiotique du visible. (Fontanille, 1995: 25)

Fontanille distingue quattro avatar della luce: l'*éclat*, l'*éclairage*, il *colore* e la *materia*. Le due pratiche considerate, quella del Led bombing e del laser tag sembrano articolare questi diversi dispositivi. L'éclairage è la forma più tradizionale di illuminazione che incontriamo in città, che, come ben sottolinea Fontanille, "repose toujours sur la représentation vectorielle d'un espace où se diffuse une intensité entre une source qui émet et un cible qui reçoit" (Fontanille, 1995: 31). Si tratta di uan configurazione a tre attanti (fonte, raggio e bersaglio). I led throwies introducono invece nella luce urbana un altro dispositivo, quello del colore, per il quale:

> La portion de l'étendue qui faisant office de cible aborbe en quelque sorte l'intensité lumineuse et la convertit en couleur. C'0est dire qu'un autre actant émerge du dispositif, car

> la cible se dérobe alors en tant que telle, et fait place à une plage colorée, pouvant éventuellement faire office, à son tour, de source secondaire (Fontanille, 1995: 33)

Il bersaglio, eccitato dall'intensità luminosa è convertito dal sit cromatico in una delle sue proprietà: l'effetto bersaglio viene dimenticato, come dimostra Fontanille perché l'attante corrispondente sparisce: "puisqu'on peut percevoir la couleur du site sans tenir compte de l'éclairage qui le vise". Nella pratica del led bombing è l'attante corrispondente al bersaglio che sparisce e lascia spazio all'arredo urbano perché possa illuminarsi di per sé. Emerge evidente la dimensione etica di tale pratica che mira a dare voce all'arredo urbano e a far sì che si illumini di per sé affermando così una logica altra di illuminazione che parte dalle proprietà delle strutture urbane. Le strutture urbane illuminano l'ambiente a partire da sé stesse ribaltando così la gerarchia di una luce che procede dall'alto in basso. Possiamo pertanto analizzare la pratica del led throwies come strategia di illuminazione urbana specifica che propone una soluzione strategica e polemica in rapporto a quella adottata dalla scena pratica dellìilluminazione urbana ufficiale affidata ai lampioni che proiettano luce dall'alto in basso secondo una direzione che introduce un'asimmetria modale tra istituzioni e cittadini; le prime operano una selezione sanzionando così il valore di certi luoghi proiettandovi luce; i secondi che adattano i loro spostamenti in città a partire da questa selezione che scende dall'alto. La luce frammentata in migliai di punti-fonte, veicolato dalla moltitudine di led giustapposti (tanti quanti quelli lanciati, e tanti più quanti più saranno i partecipanti all'azione) diviene una proprietà dell'oggetto stesso e non l'effetto di u na selezione di un destinante: l'oggetto dell'arredo urbano si trasforma così in una fonte autonoma di valore e di luce.

Il led bombing è una pratica che installa nello spazio urbano la possibilità di una luce che provenendo dal basso (i led son gettati dal basso dagli attivisti) si attacca agli oggetti facendo corpo con loro, come una patina, come una seconda pelle, definendone un'aura.

Per una trattazione semiotica dei corpi, come ben sottolinea Fontanille sono necessarie due configurazioni: l'involucro e il movimento: "affinché una 'figura' divenga un 'corpo', essa deve delinearsi a partire dall'interazione tra una struttura materiale dispiegata in estensione e delle energie che si esercitano su questa materia" (Fontanille, 2004: 306). I quattro tipi di manifestazione figurativa dell'attante delineati

da Fontanille (*forza, aura, forma, attore*) si generano quindi da questa interazione laddove al variare della tensione tra forma e struttura materiale si distinguono tipi diversi di figure del corpo (corpo-involucro, corpo-carne, corpo-incavo, corpo-punto). Ciascuna di queste figure attanziali prevede un movimento corporale che la contraddistingue (nell'ordine deformazione, moto intimo, agitazione, spostamento) a tal punto che Fontanille generalizzerà l'osservazione in una sorta di regola: "la combinazione di una delle quattro figure iconiche del corpo con uno dei quattro tipi di figure del movimento corporale basta a caratterizzare l'esistenza e l'attività di un attante" (Fontanille, 2004: 307).

Confrontando i due casi sopra presentati ci possiamo chiedere, in cosa si distinguono? Cosa fa la differenza tra questi due fenomeni? Ribaltare le gerarchie: in questo senso entra in polemica e ribalta un sistema di luci basato su una gerarchia dell'illuminazione: dall'alto, una spot light oggettificante e passivizzante. Quella del led throwies è una luce dal basso che fa dell'oggetto abbandonato nel buio dalle luci ufficiali, un vero e proprio soggetto che scende in scena. Occorre quindi a ben vedere andare oltre la dinamica tra gli involucri e risalire il percorso generativo così come proposto da Fontanille per andare a interrogare i due fenomeni dal punto di vista delle pratiche e delle *forme di vita*. A proposito delle due diverse forme di light graffiti o meglio light street art visto che nel caso dei Led throwies non si ha tanto a che fare con writings ma piuttosto con un tipo d interazione con i supporti del tutto diversa e originale come abbiamo visto.

È interessante osservare come nella loro differenza queste due diverse forme d'espressione scardino anche se in modo diverso il sistema della street art: l'arte non è più in strada e non appartiene più a questa nel momento stesso in cui non si iscrive in questa (già i led throwies pur nella diversità di rapporto con il supporto riescono a mantenere unr apporto stretto) ma vi interagisce "a distanza". Queste forme di street art vivono quasi unicamente in rete ribaltando quindi il rapporto strada rete più volte sottolineato.

4.3 Verso una nuova semiotica.

Questa rilettura critica di due autori importanti della ricerca semiotica post-greimasiana ci porta a tirare delel somme sull'evoluzione e le frontiere della disciplina ai nostri giorni. Conclusioni non facili perché si tratta di approcci che da una parte introducono tematiche molto vicine, dall'altra trovano soluzioni diverse che comportano non poche conseguenze a livello epistemologico.

L'introduzione di un principio dell'impronta ridefinisce enunciazione e interpretazione da un punto di vista esperienziale laddove si procede per rinvenimento di impronte, ovvero forme di altre esperienze dal momento che "l'impronta assicura la presenza sensibile dei sistemi significanti e solo in seconda istanza si pone la questione della rappresentazione" (Fontanille, 2004: 416).

Questa presenza sensibile attribuita ai sistemi significanti si declina secondo quelle che Fontanille definisce variabili: la struttura materiale del supporto dell'iscrizione, tipo e modo del gesto diiscrizione o dell'evento, intensità e estensione dell'azione o dell'evento e infine, quantità e densità delle corrispondenze (punto che resta di più difficile comprensione rispetto agli altri). Si noterà che le quattro variabili appena presentate vincolano l'impronta alle proprietà del substrato (densità e quantità delle corrispondenze e struttura materiale del supporto) e al modus operandi dell'azione o dell'evento di iscrizione (stile e modalità del gesto, anche in termini aspettuali). È bene osservare l'importanza che assume l'attenzione di Fontanille per l'interazione che si instaura di volta in volta tra qualità della materia del substrato e gesto di iscrizione: l'oggetto supporto di un'enunciazione di fatto reagisce, si offre in un certo modo o pone resistenza in un certo altro, un po' come sottolinea Landowski ne *Les interactions risquées* attribuendo all'altro dell'oggetto di una interazione (qual'ora appunto non sia "animato") delle qualità recettive in virtù delle quali gli si può attribuire una competenza estesica qualificandolo così come un vero e proprio soggetto di un'interazione fusionale, e non solo come mero oggetto di una programmazione meccanica.

Una riflessione che ha il grande valore di spostare il peso della grammatica narrativa da una mera logica economica e giuntiva alla ricerca di modus significandi che rivendicano l'esperienza estesica e la presenza sensibile come sistemi significanti. In

questo senso si noterà una profonda vicinanza delle due riflessioni tanto che si potrebbe arrivare a concludere che la semiotica francese post-greimasiana - così come portata avanti dalle due scuole, quella che prende le mosse da un progetto socio-semiotico di Landowski e quella che mette al centro una teoria della pratica a partire dalla riflessione di Fontanille – si distingua dalla ricerca italiana nel suo progetto di ripartire dal lascito di Greimas (il riferimento è evidentemente al Greimas di *De l'imperfection*) per completare il progetto semiotico con una teoria del sensibile.

A ben vedere, pratiche e interazioni sono solo la punta dell'iceberg di una ricerca che muove da territori ben più profondi, da quel substrato passionale che Greimas aveva anticipato ma relegandolo a una trattazione modale. Le due ricerche, quella di una semiotica dell'impronta per Fontanille e quella di una semiotica delle interazioni per Landowski, lavorano a nostro avviso nella stessa direzione, sottolineando uno stesso limite della proposta greimasiana e affrontandolo da due punti di vista diversi. Landowski rivendica la presenza di altri modi del fare senso confutando la logica meramente giuntiva del rapporto possibile tra oggetto e soggetto e liberando il primo dallo stato unidirezionale di oggetto di valore. Fontanille porta avanti una simile riflessione rivendicando un primato del significante sul significato per poter così rendere conto dell'esperienza sensibile nei termini di impronta iscritta nel substrato materico dell'oggetto-supporto di tale "incontro".

Al di là delle critiche mosse all'uno e all'altro approccio mi sembra che le due ricerche abbiano il merito di portare l'attenzione su uno degli aspetti più controversi e importanti della teoria semiotica, quello che a lungo è stato etichettato sotto il termine ombrello di passioni e che il fenomeno di moda della vulgata semiotica non è riuscito ad affrontare traendone le più profonde conseguenze.

La riflessione sul passionale con i suoi corollari "sensibili", la presa in carico di una teoria dell'estesia e di una modalità semiotica della presenza a mio avviso non può essere assunta senza apportare modifica alcuna al palinsesto greimasiano tanto meno senza metterne in discussione il percorso generativo che costituisce di fatto il principio di immanenza stesso legato com'è al progetto di descrivibilità del senso.

Ciò detto, le due proposte non mancano a mio avviso di limiti e aree di perfezionamento Proviamo a vedere come, una lettura comparata dei due approcci aiuti

a farli emergere. Fontanille riconosce alla visione una particolarità tutta sua: si distingue infatti rispetto ad altri canali sensoriali per garantire un debrayage totale del campo sensoriale. La visione garantisce agli attori individuati una forma propria e quindi un suo involucro:

> per la prima volta, non abbiamo più solo a che fare con l'involucro del corpo proprio e dei suoi diversi avatar, e neppure con gli inviluppi appartenenti ad altri corpi ma percepiti come involucri del corpo proprio: si tratta, invece, dell'inviluppo specifico del corpo altrui percepito in quanto tale, vale a dire in qualità di involucro debraiato. (Fontanille, 2004: 166)

È questa unicità della visione che riscontriamo nell'analisi di alcuni fenomeni e forme dell'espressione inerenti alla street art e per i quali parliamo di aggiustamento fusionale; un passaggio la cui importanza è sottolineata dallo stesso Fontanille che osserva come sia grazie a questo "débrayage massimo" della dimensione figurativa nella visione che si può costruire "un ponte tra una semiotica del corpo e una semiotica degli oggetti" (Fontanille, 2004: 168)

In *Figure del corpo* Fontanille arriva a teorizzare il sintagma dell'adattamento ipoiconico per rendere conto del particolare modo di interazione estesica tra figure del mondo e carne propria. A tal proposito sottolinea: "il corpo si sforza di riprodurre, nella sua stessa carne, una certa combinazione tra intensità ed estensione, possibilmente identica a quella che ha identificato nel mondo delle cose" (Fontanille, 2004: 215). Riprendendo la riflessione husserliana l'adattamento ipoiconico è quel processo che rende possibile una prensione dell'oggetto della mira grazie all'intervento del corpo che, a partire dalla relazione con l'oggetto adatta il percorso senso motorio alle qualità morfologiche dell'oggetto stesso: "esso sposa la struttura dell'oggetto" (Fontanille, 2004:216).

Questo movimento ricorda da vicino quel modo del fare senso che Landowski definisce fusionale, anche se è importante sottolineare che *l'immediat*[45] di cui parla

[45] Cfr. Landowski, 2015a.

Landowski è avulsa da qualsiasi mediazione cognitiva.

Si noterà come l'aggiustamento nella definizione Landowskiana non coincida esattamente con un adattamento propriamente ipoiconico, quanto piuttosto sia definito in termini più generali senza riferimento assoluto alla prensione delle figure delle mondo. Tuttavia, anche l'aggiustamento del modello delle interazioni a rischio di Landowski prevede un movimento di adattamento reso possibile dalla competenza estesica dei due soggetti dell'interazione. Mentre Fontanille continua a parlare di un soggetto della mira e di un oggetto della presa, Landowski introduce un regime di interazione possibile in cui la qualità di soggetto sensibile è riconosciuta ai due poli dell'interazione superando la distinzione tra umano vs inumano che percorre tutta la semiotica greimasiana, ma a ben vedere la stessa riflessione fenomenologica.

Questo scarto significativo tra i due concetti appena definiti, quello di adattamento ipoiconico e quello landowskiano di aggiustamento dona alla riflessione del padre della socio semiotica una vera cifra innovativa permettendo così di definire ogni tipo di interazione, indipendentemente dalla natura dei due poli coinvolti, nei termini di un interazione sensibile. Come si è visto poco sopra infatti è il riconoscimento di una competenza estesica dalla parte anche dell'oggetto a rendere possibile questa apertura della semiotica del sensibile. A ben vedere la costruzione teorica Landowskiana è ben più fine di quanto non possa emergere dalle schematizzazioni che articolano i 4 regimi di interazioni ai quattro angoli di un quadrato, o meglio – come precisa Landowski – come momenti significativi di un moto ellittico. Nella prospettiva Landowskiana infatti è il tipo dell'interazione a definire di quali competenze siano dotate le entità coinvolte e non la loro natura, definita ontologicamente. Così un soggetto di fronte a un muro può intraprendere una interazione fusionale piuttosto che programmatica, optando così per la modalità della presa invece di quella della lettura; sarà in virtù della sua competenza ricettiva che un'interazione fusionale potrà instaurarsi a partire dalle qualità materiche del muro che da oggetto di una mira si trasformerà in un soggetto della presa tanto capace di rilanciare il senso quanto lo è il soggetto stesso.

Vi è una reciprocità nel rapporto tra soggetti così come previsto dal modello Landowskiano dell'aggiustamento che manca a quello Fontanilliano: Fontanille vedo

l'oggetto dotato di impronte del soggetto ma solo come proiezione a partire dal soggetto stesso. Quindi resta l'antropocentrismo; solo Landowki riconosce la soggettività alle cose del mondo dotandole di competenza estesica (ricettiva). A ben vedere l'interesse di quest'ultimo non è rendere conto dell'estesia come regime del senso quanto dell'estesia come momento di riconoscimento delle figure del mondo e, perché no, di un loro prensione sensibile. Fontanille interroga l'oggetto in qualità di involucro e non inverte mai la prospettiva nei casi che cita dal momento stesso che la sua teoria dell'impronta è una teoria dell'esperienza del soggetto senziente che interagisce con il mondo a partire della percezione del mondo come altro da sé, in tensione costante e rinnovata con quella interfaccia/involucro che separa il corpo proprio dal me carne. Landowski opta per una de-antropomorfizzazione programmatica della teoria greimasiana nel tentativo di una descrizione dell'interazione come unità minima e prototipica del senso e non come un caso tra gli altri.

D'altra parte Fontanille riconosce la possibilità di una interazione alla pari solo con un altro soggetto dotato di carne, capace di sentire a livello somatico le tensioni del me carne e le modulazioni del sé corpo proprio in funzione dell'altro laddove l'interazione con un attante oggetto può partire dall'involucro-supporto materico dell'oggetto ma non prevede una messa in tensione di una carne e di un corpo proprio:

> riconosciuta come 'corpo' da parte di un altro corpo, la cosa diviene un attante-oggetto. Tuttavia, tale sequenza può essere ulteriormente completata: se nell'esplorazione dell'altro corpo, ciò che colgo e il suo tentativo di entrare in equivalenza (in risonanza o in dissonanza!) con il mio, allora io riconosco un altro "me-stesso", vale a dire la carne di un altro soggetto. (Fontanille, 2004: 216)

Così Fontanille conclude che il sintagma d'adattamento ipoiconico è dotato di transitività quando riguarda la costituzione di una relazione d'oggetto, riflessivo solo nel caso in cui installi l'intersoggettività, intersoggettività che, lo ripetiamo per Landowski pertiene anche all'interazione con un non-umano. A sostegno di questa analisi, in nota Fontanille sottolinea come una simile definizione di intersoggettività renda conto dell'opzione in cui nel riconoscimento di un corpo altro la sequenza di adattamento resti transitiva e non riflessiva, ovvero il corpo altro resta per il soggetto di questo adattamento un mero attante oggetto (cfr. Fontanille: 246). A ben vedere, la

sintassi figurativa proposta da Fontanille ha il limite dell'antropocentrismo, anche se giustificato dall'unicità dell'essere umano come animale senziente in grado di rielaborare gli stimoli interni processandoli semioticamente. Landowski riconosce invece all'oggetto la potenzialità di un'interazione secondo le sue qualità materiche, e quindi gli riconosce un corpo ed è in virtù di quest'apertura teorica che la sua lettura dell'estesia diviene tanto importante per questo lavoro di analisi (come vedremo nel capitolo dedicato all'analisi dell'advertising guerrilla art a cui accenneremo nel paragrafo che segue).

Tuttavia, si dovrà riconoscere ai due modelli un nuovo punto d'incontro: ancora una volta, una stessa urgenza è interrogata da prospettive diverse arrivando a una proposta che tiene conto di un simile percorso di ridefinizione della teoria greimasiana.

> "l'appiattimento acritico su una teoria autoriproducentesi e poco vocata al confronto con altre correnti semiotiche e altre tradizioni di pensiero (…) è stato scongiurato da un libro 'imprevisto' quale Dell'imperfezione (1987) e ancor più dalla riproblematizzazione dei fondamenti del modello semiotico operata da Semiotica delle passioni (1991, scritto a quattro mani con Jacques Fontanille)" (Basso, 2004: 418).

Quella di Pierluigi Basso Fossali in calce all'edizione italiana delle Figure del Corpo (per altro apparsa prima di quella francese) è una bella ricostruzione e del percorso di Fontanille fino alla pubblicazione delle Figure del corpo e del clamore suscitato dal testo, nonché della sua fortuna ben riassumibile nell'asserzione "Fontanille è assurto ad emblema di una piega disciplinare azzardata, se non 'perigliosa" (2004: 420). La Postilla di Basso resta di fatto un momento importante del testo suggerendo del resto che entrare in dialogo con l'opera di Fontanille "non può significare coglierlo come 'maestro indiscusso', ma come qualcuno che è in grado di esemplificare la necessità indiscutibile di rivedere luoghi comuni interni ed esterni alla teoria" (Basso, 2004: 422).

E con questo stesso approccio che Basso suggerisce hanno preso vita queste pagine, alla ricerca di un dialogo con l'opera di Fontanille e al contempo cercando di affinare, al vaglio del corpus d'analisi di questo mio lavoro, limiti e nuovi orizzonti. Le obiezioni che solleva Basso sono importanti e di fatto costituiscono le basi delle critiche

mosse al lavoro di Fontanille: oltrepassa mento del piano dell'enunciazione enunciata con un incursione nel momento di interpretazione dal momento in cui in causa viene chiamato il momento dell'iscrizione quanto quello della percezione, e quindi non solo la corporalità del produttore del testo con il suo modus operandi ma anche la corporalità del fruitore con la sua esperienza di altre esperienze ripercorrendo le impronte.

Basso non mette però mai in discussione il progetto di una semiotica del piano dell'espressione, accettando il progetto in toto, punto che invece desta il dissenso di molti semiotici italiani, in primis Francesco Marsciani.

Tornando alla Postilla di Basso, ciò di cui è fermamente convinto e che esprime bene anche l'approccio che qui voglio portare avanti, è che "il fine lavorio concettuale che informa ogni pagina di Figure del corpo, resta- qualunque sia la valutazione – preziosissimo" (Basso, 2004: 423). Non solo, è bene sottolineare che la semiotica dell'impronta così come è stata proposta non può che rappresentare un punto di vista, una prospettiva che deve essere integrata con altri approcci e che non conclude in sé un progetto ma getta un percorso che mette in tensione la semiotica greimasiana in alcuni suoi assunti. Percorso che tra l'altro lo stesso Greimas apre, quasi con un gesto che potremmo definire emblematico, prima della sua scomparsa.

Ma concludendo potremmo chiederci, quali sono i portati di questa riflessione sul piano dell'espressione per l'analisi della street art? Ne abbiamo viste alcune analisi pratiche, a partire dal lavoro sul dripping e abbiamo tentato di metterne in luce le potenzialità con un lavoro dedicato sulla luce e su come i supporti di iscrizione e le figure del corpo siano utili a portare l'analisi a un livello di dettaglio ancora più fine proprio perché parte dalle esigenze del piano dell'espressione. Se Landowski porta questa riflessione a livello di grammatica narrativa, Fontanille sembra optare per una soluzione in superficie: quindi, due logiche molto diverse e da certi punti di vista complementari. Tuttavia sembra che entrambi facciano zoom in senza mai fare zoom out e riprovare a riportare il tutto in percorso generativo, o almeno Fontanille soppianta il percorso generativo del contenuto.

In conclusione ci sembra che la proposta di Fontanille meriti una riflessione approfondita. A questa imparzialità si può a nostro avviso ovviare solo se queste considerazioni sul ruolo del corpo vengono assunte anche a livello di grammatica

narrativa e a livello di percorso generativo del contenuto (per restare nella prospettiva di Fontanille di due diversi percorsi). A mio avviso la prospettiva più coerente è quella di tornare all'idea di un unico percorso tenendo però conto del ruolo che il corpo riveste sia per l'individuazione del contenuto sia a livello di espressione e quindi un unico percorso generativo dove però il primato è quello dell'espressione.

PARTE II

–

NOTE PER UNA SEMIOTICA DELLA SPAZIALIZZAZIONE

Mon propos dans les pages qui suivent a plutôt été de décrire le reste: ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance: ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages.

(Georges Perec, 1970: 10)

1. "DE LA PLACE QUE J'OCCUPE". LO SPAZIO DELLA SEMIOTICA.

Vi propongo un esercizio. Visualizzate uno spazio. Dimenticatevi tutto, ma non lo spazio che il vostro corpo occupa. Uno spazio che può farsi vasto come un oceano, di modesta taglia come una prateria o grande quanto basta per farvi scorgere tra le cimase uno sprazzo di cielo che a braccia aperte, riuscite ancora a contenere. Ora immaginatevi seduti al tavolino di un caffè e descrivete cosa vedete.

Si tratta di un esercizio non troppo accademico, ma sotto l'egida di un'introduzione a una riflessione più prettamente semiotica, permettiamoci un'uscita dagli schemi. Georges Perec lo propone a metà degli anni settanta e ne pubblicherà i risultati in un volumetto di poche pagine che ha un grande portato simbolico per la riflessione sullo spazio. Scrittore francese noto per le sue provocazioni letterarie, Perec dedica tutta la sua opera all'osservazione degli spazi nel paradossale tentativo di strapparli a un serio lavoro di teorizzazione, come a restituirli all'inestricabilità del vissuto. Dal saggio *Espèces d'espaces* (1974) al romanzo *La vie, modes d'emploie* (1978), l'opera di Perec è costellata di riflessioni sull'ambiguità, la paradossalità ma anche l'importanza dello spazio nel nostro vissuto quotidiano. Il suo rapporto con lo spazio non è certo risolto: da una parte ambisce a spostare l'attenzione su questo oggetto di studio perché essenziale per il nostro stesso modo di essere al mondo, dall'altra ne critica ogni formalizzazione possibile così come ogni tentativo di riduzione a modello. Sfogliando *Espèces d'espaces,* l'opera che più di tutte le altre è considerata un vero e proprio saggio sullo spazio, ci si rende conto che per Perec lo spazio fugge a ogni tentativo di razionalizzazione. L'autore seleziona una serie di elementi che si possono riconoscere nello spazio (es. il paese, la strada, il quartiere) e li tratta come unità di senso isolabili. Ogni elemento è così colto da una breve didascalia descrittiva (che si nutre di nonsense e frasi semplici giustapposte, ripetitive), accompagnata da uno schizzo fatto di poche linee o vie di fuga e qualche punto a segnare aree di stazionamento. Nell'inventario delle specie di spazi figura così la strada che viene ridotta all'ordine che la regola: "Les immeubles sont à côté les unes des autres. Ils sont alignés. Il est prévu qu'ils soient alignés, c'est une faute grave pour eux quand ils ne sont pas alignés" (Perec, 1974: 29).

Fig. 27 – Georges Perec, *Espèces d'espaces*, 1974, pp.28-29.

L'omaggio a Perec all'interno di questa ricerca è d'obbligo: è evidente che Perec non offre risposte eppure proprio come per l'autore la nostra esigenza è quella di problematizzare la nozione stessa di spazio come impiegata all'interno del dibattito semiotico. Il lavoro di Perec e in particolare il suo tentativo di *épuisement* di un luogo parigino acquistano grande valore se nelle contraddizioni che emergono; in quelle pagine provocatorie vi si riconoscono dei punti di criticità a partire dai quali interrogare la nostra metodologia. La semiotica ha un progetto di descrizione della significazione certo distante dal nonsense lettrista e non si arresta alle provocazioni al sistema capitalista che alimentarono, qualche anno più tardi, l'esplorazione dello spazio a opera del situazionismo. Tuttavia, l'inventario di Perec quanto le derive di Guy Débord e la sua proposta di una *psicogeografia* hanno il grande merito di porre lo spazio al centro del dibattito, non solo artistico o letterario quanto di quello accademico.

Questa mia ricerca ha a che fare con lo spazio urbano in un modo non del tutto risolto perché se è nello spazio urbano che prende vita il fenomeno della street art, non è certo nello spazio urbano che si esaurisce; le opere prodotte in strada vivono poi di un rilancio continuo da parte di quanti incontrandole le condividano in rete. Di fatto il nostro interessere primario non è quello di elaborare una semiotica della città perché la città presa in carico dalla street art sembra travalicare i suoi stessi confini in seno a un fenomeno trans-urbano, trans-regionale e digitale. Se il proprio della street art lo abbiamo visto è un'etica del *débordement*, come possiamo immaginare di ridurre un fenomeno tanto straripante a una problematica meramente urbana? Tuttavia, non si potrà non riconoscere che il *débordement* stesso come figura e come forma di vita

definisca un certo modo di fare spazio, una modalità ben precisa di spazializzazione. Allora torna utile chiedersi di quale modello di spazio debba dotarsi una semiotica che s'interessa a un simile fenomeno materiale quanto virtuale, urbano quanto digitale. Benché la riflessione di Perec sia lontana dalla sistematicità descrittiva a cui ambisce il progetto semiotico così come delineato dall'*École de Paris* e da me condiviso, emergono dalle sue osservazioni *en plain air* spunti provocatori che interrogano da vicino la metodologia semiotica e la mettono alla prova di fronte a un oggetto di studio tanto quotidiano quanto complesso, come quello che si compie, per strada. Quelli di Perec sono spunti filosofici ma sono così lungimiranti da farci rendere conto che non abbiamo bisogno né di una semiotica dell'arte né di una semiotica dello spazio, ma piuttosto di una semiotica tout court, capace di fornire strumenti validi a prescindere dalla taglia del nostro corpus e dalla specificità geografica delle pratiche osservate. Perché la spazializzazione è forse l'atto fondamentale di ogni processo semiotico, di ogni atto enunciativo così come di ogni lettura. D'altra parte il *dèbrayage* – processo imprescindibile per la manifestazione dell'enunciato-discorso - viene propriamente definito come una scissione creatrice che proietta soggetto, luogo e tempo dell'enunciazione nello spazio altro della rappresentazione attanziale, spaziale e temporale dell'enunciato:

> (…) l'operazione con cui l'istanza dell'enunciazione disgiunge e proietta fuori di sé, al momento dell'atto di linguaggio e in vista della manifestazione, certi termini legati alla sua struttura di base per costituire così gli elementi fondatori dell'enunciato-discorso. Se si concepisce, ad esempio, l'istanza dell'enunciazione come un sincretismo di "io-qui-ora", il *débrayage*, in quanto aspetto costitutivo dell'atto di linguaggio originale, consisterà nell'inaugurazione dell'enunciato articolando nello stesso tempo, per contraccolpo, ma in modo implicito, l'istanza stessa dell'enunciazione. (Greimas, Courtés, 1986: 90)

Si riconosceranno le diverse figure di un débrayage attanziale (proiezione nell'enunciato di un *non-io)*, un débrayage temporale (il *non-ora* distinto dal tempo dell'enunciazione), un débrayage spaziale (definizione di un non-qui rispetto al luogo dell'enunciazione). Tuttavia indipendentemente dalle figure che potranno essere analizzate di volta in volta a livello della manifestazione discorsiva per il rinvenimento di una sintassi narrativa, non si può non riconoscere un primato della dimensione spaziale: ogni atto di enunciazione produce una nuova spazialità, il che emerge chiaramente in tutte quelle

pratiche che spostano l'orizzonte del testo-discorso attraverso il movimento nello spazio tanto da definire percorsi e tracciati. Nell'analisi dedicata al Parkour vedremo come questa pratica di spazializzazione sia valida in strada quanto in rete benché sia più evidente e intuitivamente riconoscibile nel primo caso.

1.1 "Èpuiser l'espace".

Quando nel 1975 Perec pubblica il breve diario *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* partecipa a un esercizio simile a quello che vi ho proposto in apertura di questo capitolo. L'obiettivo delle tante ore di osservazione dal tavolo di un bar è di "esaurire" un luogo parigino – uno come tanti, uno tra tanti, uno qualsiasi come sembra suggerire l'articolo indeterminativo del titolo, ma che coinciderà per puro caso con Place Saint-Sulpice. Consapevole della densità dell'oggetto di osservazione Perec non si lascia tentare dalla "thick description"[46] geertsiana e procede semplicemente enumerando tutto ciò su cui si posa il suo occhio: "Il y a beaucoup de choses Place Saint-Sulpice, par exemple…" (Perec, 1075: 9). La strada è complessa, inestricabile quanto un groviglio, non solo nella sincronia degli spazi, quanto diacronicamente, nello svolgersi del tempo: tutto ha un prima e un dopo e non resta tale per più di un istante. Una foglia vola, un passante passa, un affiche si scolla e un bambino ne tira via un angolo. La strada è viva e brulica e niente rende meglio l'assurdità di un progetto descrittivo dello spazio urbano che voglia dirsi esaustivo del *tentative d'épuisement* di cui Perec si fa portavoce; si tratta senz'altro di un'opera di frontiera che mette in guardia sui pericoli e sui limiti di una lettura analitica dello spazio. Perec inizialmente sembra procedere come un buon semiotico e senza esitare fornisce diligentemente una descrizione accurata di quanto

[46] In *The interpretation of cultures* (1973) Clifford Geertz dedica un capitolo alla problematica della descrizione densa. "Thick Description. Toward an interpretative Theory of Culture". Geertz sottolinea la difficoltà che si riscontra nel tentativo di spiegare una certa cultura dal momento in cui non si può prescindere da una interpretazione di questo fenomeno complesso con la consapevolezza che ogni interpretazione è di per sé interpretazione di altre interpretazioni: "Doing ethnography is like trying to read (in the sense of "construct a reading of") a manuscrit – foreign, faded, full of ellipses, incoherencies, suspicious emendations, and tendentious commentaries, but written not in conventionalized graphs sound but in transient examples of shake behavior."(Geertz, 1973:219). L'analisi della cultura non è una scienza sperimentale in cerca di leggi quanto piuttosto una pratica interpretativa alla ricerca del significato. "Etnography is thick description. What the ethnographer is in fact faced with (…) is a multiplicity of complex conceptual structures, many of them superimposed upon or knotted into one another, which are at once strange, irregular and inexplicit, and which he must contrive somehow first to grasp and then to render" (Geertz, 1973:222).

appare innanzi ai suoi occhi:

> Esquisse d'un inventaire de quelques-unes des choses strictement visibles:
>
> - Des lettres de l'alphabet, des mots (..)
>
> - Des symboles conventionnels: des flèches, sous le "p" des parkings, l'une légèrement pointée vers le sol, l'autre orientée en direction de la rue Bonaparte (coté Luxembourg), au moins quatre panneaux de sens interdit (un cinquième en reflet dans une des glaces du café).
>
> - Des chiffres 86 (au sommet d'un autobus de la ligne n°86, surmontant l'indication du lieu où l se rend: Saint-Germain-des-Prés), 1 (plaque du n°1 de la rue du Vieux-Colombier), 6 (sur la place indiquant que nous nous trouvons dans le 6em arrondissement de Paris).
>
> - Des slogans fugitifs: "de l'autobus, je regarde Paris"
>
> - De la terre: du gravier tassé et du sable.
>
> - De la pierre: la bordure des trottoirs, une fontaine, une église, des maisons…
>
> - De l'asphalte
>
> - Des arbres (feuillus, souvent jaunissants)
>
> - Un morceau assez grand de ciel (peut-être 1/6 me de mon champ visuel)
>
> - Une nuée de pigeons qui s'abat soudain sur le terre-plein central, entre l'église et la fontaine
>
> - Des véhicules (leur inventaire reste à faire)
>
> - Des être humains
>
> - Une espèce de basset
>
> - Un pain (baguette)
>
> - Une salade (frisée?) débordant partiellement d'un cabas
>
> (Perec, 1975: 10-11)

Si osservano vari elementi d'interesse semiotico in queste pagine. Innanzitutto una nota legata allo svolgimento nello spazio (del libro) di questa lista animata da intenti razionalistici, dettagliata all'inizio nelle sue specificazioni, punto per punto, per poi terminare con una nota che ha del surreale (un dubbio amletico sul tipo di insalata "(frisée?)" contenuta nella borsa di una passante). L'effetto impressionistico della descrizione è reso dalla giustapposizione di elementi talmente diversi tra loro da creare un quadro confusionario dove è impossibile reperire qualsiasi logica di ordine. Così,

una baguette e un pezzo di cielo "assez grand" divengono attori di una stessa scena, alla pari.

La punteggiatura a sua volta sparisce col procedere della lista: vengono meno i punti alla fine delle frasi che si fanno a loro volta sempre più corte e laconiche. L'effetto è quello di chi accelera una volta accortosi che manca ancora molto alla fine, di chi perde la pazienza di fronte al fallimento della propria impresa. Eppure il quadro è chiuso, ed è proprio l'insalata a passeggio nella busta a determinarne la chiusura, così come il cielo, tagliato come in una foto, "peut-etre 1/6 me de mon champ visuel".

1.1.1 *Testi vs pratiche: lo spazi fuori cornice.*

La ricerca di una cornice – suggerita paradossalmente da Perec che stabilisce la chiusura del "quadro" che ha davanti agli occhi facendolo coincidere con i limiti della sua vista - introduce una delle difficoltà del lavoro semiotico sullo spazio urbano: come ritagliare il testo? Si tratta di un quesito fondamentale, una precisazione metodologica che la semiotica pone come step primo di ogni analisi e che l'analisi dello spazio rilancia come quesito fondamentale.

Nella letteratura semiotica l'analisi dello spazio urbano ha ricevuto una grande attenzione negli ultimi anni, e la riflessione si è aperta proprio attorno alla proposta di una semiotica della città. Lo studio dell'arte nello spazio urbano, nello specifico della street art è andato di pari passo con questa fortuna del filone di ricerca. Circoscrivere il testo d'analisi resta la difficoltà più grande da superare di fronte a un testo che è al contempo artistico e che vive della vita della strada e delle sue regole e non degli spazi assegnati dal museo, ma del ciclo vitale della strada che rinegozia lo spazio incessantemente (ne sono un esempio le sovrascrizioni, l'azione degli agenti atmosferici, i cancella menti più o meno fortuiti).

Quella del taglio è una questione già ampiamente dibattuta in semiotica dal momento in cui il dibattito su testi e pratiche emerge come tema caldo della riflessione contemporanea. In linea con quanto sostenuto da Marrone in "L'invenzione del testo"[47], una semiotica a favore con le pratiche e in rotta con il testo è una semiotica che pone un

[47] In *Versus* 103-104-105, 2007.

falso problema; non abbiamo a che fare con diverse qualità sostanziali degli oggetti d'analisi, ma piuttosto con una diversità d'approccio e di punti di vista. Questo dato ci è confermato dall'evoluzione stessa del concetto di testo in semiotica. Non si deve infatti dimenticare che ogni testo è oggetto di una costruzione antecedente, o meglio di una pertinentizzazione da parte di sguardo che lo prende in carico. Anche quei testi la cui costruzione ci appare oggi trasparente recano nascoste le tracce della loro costruzione. La riflessione di Victor Stoichita sull'invenzione del quadro[48] ci dimostra come, formati che oggi consideriamo "naturali" siano in realtà il prodotto di un lento processo di normalizzazione. Così, le realtà nuove che si candidano all'esistenza semiotica non sono da considerarsi come testi ex novo, ma nuove tendenze per cui si impone l'urgenza di una loro trattazione autonoma. Così è stato per il corpo e per le pratiche.

In *Passions sans nom* (2003) Landowski ripercorre lo sviluppo della teoria semiotica fin alla necessità di integrare le pratiche; ne individua tre tappe fondamentali, una prima chiusura sui discorsi enunciati, un inizio di apertura verso la così detta semiotica delle interazioni (o delle pratiche) fin a quella svolta che Landowski identifica con la semiotica dell'esperienza sensibile. Il paradosso che egli individua e che appare tale anche a me, è quello di una disciplina che procede per successive ridefinizioni del tipo di oggetto preso in carico, o meglio, del tipo di positività analizzabili mantenendo uno sguardo costante sugli eventi. Secondo Landowski, malgrado la tanto invocata svolta semiotica e la teorizzazione di un proprio delle pratiche la semiotica ha proceduto senza alcuna ridefinizione teorica, in totale continuità con i postulati greimasiani:

Quindi, per concludere, esiste una semiotica del testo e una semiotica delle pratiche? A mio avviso, in linea con l'approccio landowskiano[49] piuttosto che ridefinire la disciplina in funzione delle diverse positività analizzabili occorre assumere una semiotica generale che possa farsi carico della significazione indipendentemente dalla taglia degli oggetti presi in carico. E questa semiotica generale è quella ridefinita dalle

---

[48] Cfr. V. Stoichita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, 1993.

[49] L'idea di una diversità tra testi e pratiche è in parte attribuita a Fontanille in virtù del suo ricorso a un percorso generativo dell'espressione; tuttavia come abbiamo visto nel capitolo dedicato a un approfondimento dell'approccio fontanilliano non mi sembra che una distinzione tra testi e pratiche venga postulato quanto piuttosto si procede a integrare la semiotica del testo alla luce delle specificità emerse nell'analisi delle pratiche. Forti sostenitori di una semiotica del testo che rifiuta le pratiche come fenomeno che merita una trattazione diversa rispetto a quella già contenuta nella proposta greimasiana sono Stefano Traini (cfr. *Le due vie della semiotica*, 2006) e Francesco Marsciani.

riflessioni di Landowski, Fontanille e Marsciani a partire rispettivamente da un lavoro sulla narratività, di un approfondimento sul piano sull'espressione e da una nota metodologica, quella che coincida con la proposta di un'etnosemiotica. Non si dà una semiotica delle pratiche che si distingue da una semiotica del testo, semmai una semiotica generale arricchita da una riflessione sulle pratiche, sulle interazioni e sul testo stesso.

Eppure nonostante anni di dibattito, la semiotica oggi si pone ancora la questione della cornice alla ricerca dei limiti del testo. Di fronte alla difficoltà di tagliare l'opera così come la si trova in strada, alcuni hanno pensato di ricorrere a uno stratagemma che avrebbe evitato loro l'impasse di Perec di fronte a uno spazio inesauribile. Perché non interrogare la street art unicamente a partire dalle fotografie che la testimoniano, reperibili nei cataloghi, nelle monografie, nei volumi dedicati al fenomeno o in rete. Il risultato di un simile approccio è la sostanzializzazione della strada, della città stessa alla ricerca di rime plastiche e isotopie figurative in grado di orientare la lettura dell'opera e di stabilirne i rapporti ad esempio con la figura umana che vi passeggia di fronte, immortalata per i posteri nella foto che lo stesso artista ha scattato e diffuso come ufficiale nei suoi libri-catalogo[50]. Mi sembra che un simile sforzo pecchi da una parte di audacia e che finisca per adagiarsi su una lettura del fenomeno che ripropone l'approccio di una semiotica dell'arte tradizionale; in seconda istanza, sposando un simile modo di procedere reperendo testi già tagliati si perde l'unicità di questo fenomeno, un po' come se un antropologo si limitasse all'analisi delle foto scattate da un partecipante durante un certo rito, senza prendervi parte, senza cercare altrove, limitandosi all'album di cartoline che senz'altro offrono una prospettiva interessante dalla quale interrogare il fenomeno ma certo non la sola e neppure quella in cui il fenomeno si esaurisce: come si può limitarsi all'analisi delle pertinenze rinvenibili nella foto di un certo intervento senza considerare i tipi di interazione a cui da vita nell'immediato, nel breve e nel lungo termine? Lo vedremo nelle analisi che nutrono questa riflessione, laddove il testo non si è mai chiuso ai quattro lati di una foto ma ha

[50] Cfr. capitolo 2.3. In particolare si veda il confronto con l'analisi della bambina con palloncini così come proposta da Marco Mondino nel numero di Lexia, n°13.-14 dedicato all'arte della Protesta.

travalicato i confini fisici dell'area interessata dall'intervento nel tempo e nello spazio: dal momento dell'esecuzione, a quello delle altre prese di parola che ha suscitato nel tempo, ai vari scatti che i passanti hanno colto, rielaborato, postato, compresi quelli che l'artista-autore (qualora si tratti di un personaggio celebre) ha incluso nella sua "galleria" personale on e offline. Questo significa fare etnosemiotica, non limitarsi a un ritaglio facile, a un ready-made sul fenomeno ma interrogarlo nel suo compiersi consapevoli di costruire e ritagliare il fenomeno stesso nel momento in cui vi si prende parte.

Ci sembra che lo spazio non possa essere ridotto almeno nel corpus con cui ci confrontiamo qui a uno scenario possibile in cui le cose accadono, uno sfondo immobile determinato e fotografabile. Il lavoro sulle diverse pratiche della street art ci ha portato a definire lo spazio non come un dato di fatto da cui partire per l'analisi di un fenomeno quanto piuttosto come risultato di un processo di costruzione del valore a partire da una complessa interazione tra soggetti diversi.

1.1.2 ***Orientare lo sguardo, mappare le traiettorie.***

Stabiliti i limiti del suo luogo d'osservazione – la piazza, un sesto di cielo - Perec si accorge che gli manca un qualsiasi orientamento a partire dal quale mettere in tensione la molteplicità di soggetti e fenomeni che si succedono; a dire il vero di orientamenti ve ne sono fin troppi ma inventariarli tutti equivale ad annullare qualsiasi direzione e ogni metro di pertinenza. Le pagine del suo taccuino si riempiono d'impressioni e giustapposizioni (un ritratto *pointilliste*!): una scritta commerciale sfreccia su un lato di un furgone, lo schermo di un bus annuncia la direzione opposta. Perec perde il suo sguardo tra le tante traiettorie alla ricerca di una mappa possibile.

> Trajectoires:
>
> Le 86 va à Saint-Germain-des-Prés
>
> Exigez le Roquefort société le vrai dans son ovale vert
>
> Aucune eau ne jaillit de la fontaine. Des pigeons se sont posés sur le record d'une de ses pasques.
>
> Sur le terre-plein il y a des bancs, des bancs doubles avec un dossier unique. Je peux, de ma place en compter jusqu'à six. (..)

Le 63 va à la Porte de la Muette

Le 86 va à Saint-Germain-des-Prés

Nettoyer c'est bien ne pas salir c'est mieux. (Perec, 1975:12)

Questa pagina di traiettorie mette in luce un aspetto interessante del tentativo di Perec: l'impossibilità di trovare una dimensione narrativa in assenza di un orientamento dello sguardo. Se rispondere al tentativo di "épuisement" significa inventariare tutto il visibile, ogni sguardo coglie un frammento, gli attanti si moltiplicano e si perdono ne momento stesso in cui escono dalla cornice d'osservazione, nel momento stesso in cui valicano la soglia di Place Saint Sulpice. Questa ennesima provocazione di Perec ci fa riflettere su un'altra questione cara a una semiotica che voglia farsi carico della riflessione sullo spazio: Qual è il valore di una lettura dello spazio che pone come primo e ultimo vincolo quella della circoscrizione del luogo? Qual è il valore di ancorare la lettura a un punto piuttosto che di farle seguire la direzione dello svolgimento di una pratica?

Marsciani, lo vedremo tra qualche pagina, risponde all'impossibilità di Perec rovesciando il punto di vista: nella *Passeggiata Buozzi*[51] il luogo – la celebre "passeggiata" appunto – è inter-definito dalle pratiche e dalle traiettorie che attraversandolo lo costituiscono. Perec scegliendo di restare imparziale e di registrare tutto si rifiuta di operare un taglio significativo, in definitiva di assumere il suo sguardo sugli eventi. Come osserva Isabella Pezzini, bisogna distinguere tra "una visione oggettivante dello spazio – cioè che cerchi di restituire del luogo una sorta di geometrica impersonalità, come può essere la visione in pianta, dall'alto – e una soggettivante, dove viceversa il soggetto che percepisce lo spazio vi è già in qualche modo presente"(Pezzini, 2004:3). Perec tenta l'impresa impossibile di una visione oggettivante pur collocandosi nello spazio che percepisce, assumendo suo malgrado un punto di vista soggettivo:

> (…) il punto di vista non è mai neutro, non è soltanto la collocazione di un occhio, ma la posizione di un soggetto all'interno di un percorso che ha una direzione, dunque un senso, un valore. È a partire da quel punto di vista che si instaura una vera e propria assiologia. (Marrone, 2001: 291)

[51] Cfr. "Monterotondo. La passeggiata Buozzi", in *Tracciati di etnosemiotica* (2007: 75-90).

Allo stesso modo il punto di vista oggettivo risponde a sua volta di un progetto di azione particolare (che non equivale dall'astensione da qualsiasi azione) e di un saper fare specifico; il punto di vista oggettivo è quello del cartografo e del geografo che si servono di metodi e strumenti di calcolo, per ricostruire "il modo in cui lo spazio si presenta se visto dall'alto, in funzione di una conoscenza globale che superi i limiti delle percezioni normali, cioè abituali (…): quelle dal basso" (Marrone, 2001: 292). Il cortocircuito tra le due prospettive, quella soggettivante e quella oggettivante vanifica la lungimiranza del progetto descrittivo che si limita a offrire una descrizione sottile ("thin description" come la definisce Geertz) che prescindendo da qualsiasi assiologia o strumento di calcolo ricade nel non-sense.

L'esaustività è l'impossibilità stessa del senso che non può prescindere dalla presa in carico del reale e del suo avvenire da parte di uno sguardo che lo fonda: "plusieurs dizaines, plusieurs centaines d'actions simultanées, de micro-événements dont chacun implique des postures, des actes moteurs, des dépenses d'énergie spécifiques (…)" (Perec, 1975: 15). Michel De Certeau distingueva il concetto di *luogo* da quello di *spazio*: se i luoghi sono "configurazioni istantanee di posizioni"[52] come si può scorgere da una mappa da una carta geografica), lo spazio è il luogo praticato, "l'effetto delle operazioni che lo orientano, lo circostanziano, lo temporalizzano e lo inducono a funzionare come unità polivalente di programmi conflittuali o di prossimità contrattuali"[53]. Perec si pone l'obiettivo specifico di esaurire un luogo - Saint Sulpice: individuarne tutte le configurazioni istantanee possibili a tal punto da esaurirne la sua stessa significatività.

1.1.3 ***Aléa e altri accidenti.***

Perec introduce infine un attore che gioca un ruolo di primo piano nel fare senso in situazione, l'*hasard* (il caso, letteralmente), che ovviamente all'interno del suo esperimento diviene un elemento ulteriore di confusione che aggiunge imprevedibilità e mina ancora più radicalmente degli altri limiti rinvenuti la possibilità del progetto. Un

[52] Michel De Certeau, L'invention du quotidien, 1990:26

[53] ibidem, :27.

attore che diviene sempre più centrale tra gli appunti di Perec: "(c'est seulement par hasard, de la place que j'occupe, que je peux voir passer, à l'autre bout, des 84)" e ancora, "Retour (aléatoire) d'individus déjà vus" (Perec, 1975: 17). Sorgono quindi i primi dubbi: ogni fenomeno che viene colto è legato all'aleatorietà del punto di vista che assumo sulla piazza, al caso di trovarmi in tale bar piuttosto che in tale altro; non solo, inizia ad apparire casuale il verificarsi stesso di una serie di fenomeni come il ritorno dei passanti. Il caso si sostituisce pian piano al nonsense e dal momento in cui non si riesce a cogliere il luogo nella sua totalità sembra che ci sfugga di mano perché è il caso a determinarlo: " (pourquoi compter les autobus? (…) Le reste semble aléatoire, improbable, anarchique; les autobus passent parce qu'ils doivent passer, mais rien ne veut qu'une voiture fasse marche arrière" (Perec, 1975: 28).

Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, un'analisi di un fenomeno complesso e d'interazioni molteplici nello spazio può ben essere attraversata dagli accidenti del caso. Come ben sottolinea Eric Landowski, l'aléa interviene e contribuisce a rilanciare il senso nelle interazioni in presenza tanto che il suo modello dei regimi di senso postula l'assenso all'aléa come modalità specifica di interazione con l'altro:

> Scossa di tutti i valori di ordine (…) non è nient'altro, detto altrimenti, che l'affermazione del termine negativo della categoria di cui la programmazione rappresenta il termine positivo. E se man mano, esso perturba l'insieme dell'universo semantico in cui si situano anche gli altri regimi, è perché vi è incluso. Polarizzandolo, ne fa un universo in tensione, animato dall'interno da una dinamica propria. (Landowski, 2010: 74).

Nei capitoli precedenti abbiamo visto quale ruolo abbia l'aléa, o meglio l'assenso all'aléa come regime di senso in grado di polarizzare – usando il termine usato dallo stesso Landowski – l'universo semantico.

Di fronte al riconoscimento di un ruolo critico per l'aléa, Perec cade in quell'angoscia semiotica che ben descrive Landowski come una forma di resa davanti al non-senso che altro non è che affermazione della pura alea. All'alea si deve invece riconoscere un ruolo vitale perché è l'elemento che ridefinisce il sistema di relazioni possibili da dentro, ridistribuendone ruoli e valori. L'accidente ha un ruolo intrinsecamente semiotico e una semiotica delle pratiche non può non tenerne conto.

1.1.4 *Lo sguardo dell'analista.*

Alla fine della prima mattinata di osservazione l'impresa di Perec s'incrina: non annota più ciò che vede, ma compila note sui limiti del progetto e si apre a dubbi metodologici. L'impresa non sembra più così allettante: "Des autobus passent. Je m'en désintéresse complètement." (Perec, 1975: 34). E quando il rigore viene meno ecco farsi largo la stanchezza; il disinteresse per il progetto comporta una svolta sul vissuto esperienziale dell'osservatore analista: " je suis allé au tabac (…) Je sui monté au premier (…) je suis redescendu (…) J'ai mangé (…) J'ai revu des autobus, des taxis (…)Je sui maintenant à la fontaine" (Perec, 1975:24). La lista si trasforma in diario e la prima persona singolare prende campo aprendo all'esperienza corporale, al sensibile e al sentito: "Lassitude des yeux. Lassitude des mots./ Une deux chevaux vert pomme / (j'ai froid; je commande un vieux marc)" (Perec, 1975:25). La visione, man mano che si procede è presa in carico da quell'autorialità che Perec ha cercato di confinare fin dagli inizi; all'inventario si sostituisce la prosa e l'osservatore inizia a interrogarsi su come la sua presenza e il suo comportamento modifichino lo spazio: "Je bois un vittel alors que hier je buvais un café (en quoi cela transforme-t-il la Place?)" (Perec, 1975: 35).

Finalmente Perec prende consapevolezza (e la fa prendere al suo lettore) dell'impossibilità di sottrarsi allo spazio che osserva e che abitandolo costruisce suo malgrado; a dir il vero lo sguardo dell'analista, la sua presenza non modifica uno spazio già dato ma di fatto lo costruisce come lo fanno tutte le altre presenze inventariate. "De la place que j'occupe" sottolinea più volte Perec. Il primo step per un lavoro sulle pratiche urbane è assumere la consapevolezza di questo spazio primo, che l'analista occupa, e a partire dal quale costruire il testo. Come insegna l'etnografia, l'osservatore è parte della scena quanto l'informatore, soggetto dell'osservazione e allo stesso tempo partecipante, attore nella rete di relazioni che s'intesse in sua presenza.

L'esercizio di Perec diventa così occasione per una riflessione meta che trova spazio nelle pagine stesse del suo taccuino: "ne pas voir les seules déchirures, mais le tissu (mais comment voir le tissu si ce sont seulement les déchirures qui le font apparaître…)" (Perec, 1975: 38). La lettura dello spazio non ha senso se non s'interroga la rete che mette in tensione questo spazio, se l'osservazione non trova la sistematicità dell'interpretazione. La dialettica tra tessuto e lacerazione fornisce la chiave di lettura

del saggio e offre uno degli spunti di riflessione più importanti per la ricerca che si propone qui di condurre. La sensazione che siano le singole *dechirures* a parlare del tessuto è forte: nel tentativo di analizzare la street art come fenomeno socio-semiotico ancor prima che artistico abbiamo incontrato una miriade di *dechirures* e praticarle è stato il modo migliore per cogliere il fenomeno nel vivo del suo manifestarsi senza la presunzione di mapparne esaustivamente la trama; tuttavia l'esigenza è quella di percorrere le *dechirures* senza perdere di vista la trama, quel sistema di pertinenze che resta l'obiettivo della nostra indagine. In conclusione a questo esercizio fallimentare di osservazione partecipante che abbiamo recuperato dal genio di Perec, ci si permetta di osservare la pertinenza stessa del campo semantico aperto dalla dialettica *dechirures vs tissu* che coglie una dinamica vicina al mondo della street art. Spesso ci si è rivolti ai diversi *pezzi*[54] eseguiti in strada come a delle vere e proprie "lacerazioni" del tessuto urbano, pieghe e piaghe che hanno il merito (o il demerito a seconda dei punti di vista) di introdurre una discontinuità nella continuità dell'ordine pubblico. Un'indagine semiotica ribalta questa lettura individuando nei pezzi stessi un'isotopia della messa in continuità piuttosto che dello sfondamento e della rottura. Il fiorire disordinato di opere sembra piuttosto rispondere di un tentativo di ricucire uno spazio urbano lacerato instaurando una continuità se non altro narrativa che possa tenere insieme isole e frammenti strappati dall'ordine regolatore al vissuto dei cittadini.

L'esperimento di Perec ricorda da vicino quello di Banksy. Il noto street artist inglese, forse il rappresentante di maggiore successo presso le masse e presso la critica, tenta di documentato la storia e l'evoluzione della street art in un video che – come l'osservazione di Perec – si perde nelle singole *dechirures* dell'oggetto osservato. Il documentario (o docu-fiction?) "Exit through the gift shop" presentato al Sundance Festival nel 2010 sfiora il nonsense per la giustapposizione di testimonianze, per la frammentazione dei frames di ripresa e il montaggio caleidoscopico delle scene strappate a ore e ore di riprese che un fan sfegatato (e poco credibile)avrebbe girato per anni al seguito di quanti sarebbero presto stati celebrati come i grandi nomi della street

[54] Vale la pena di ricordare una volta ancora che pezzo è il termine tecnico mutuato dal writing per indicare l'opera singola eseguita. Per estensione sono pezzi anche le opere messe a punto dai vari generi della street art. Più difficile definire pezzo un tracciato urbano come quello compiuto dai praticanti del parkour che per questo ci sembra distinguersi nei termini di una performing art.

art facendo credere di essere un documentarista professionista. La genialità di Banksy, stavolta alle prese con il linguaggio cinematografico, opta per filmare la street art moltiplicando i punti di vista fino a esaurirla, appunto. Nel film ore e ore di registrazioni senza ordine alcuno vengono tagliate e giustapposte, laddove la testimonianza di un clochard nella notte assume lo stesso valore e lo stesso spazio su pellicola del filmato relativo alla realizzazione di un'opera importante. *Exit Through the gift shop* è un ritratto anarchico che manca di gerarchia e di orientamento dello sguardo: il fenomeno è fotografato caleidoscopicamente, restituito in un mosaico di tessere molteplici fatte di eroi e antieroi, vandali e artisti, strade e interni. Vi si può facilmente cogliere un manifesto artistico dell'arte di Banksy e una sua riflessione sulla street art nell'impossibilità stessa di strapparla alla vita per restituirla ordinatamente come un movimento artistico compiuto.

L'opera di Perec non offre un buon metodo per colui che tenti un'impresa analitica di fenomeni urbani e quotidiani, tanto quanto il documentario di Banksy non ci fornisce una chiave di lettura sistematica per la street art. Tuttavia, i limiti evidenziati da queste due paradossali imprese non possono che costituire due ottimi punti di partenza per interrogare la ricerca semiotica sullo spazio.

1.1.5 ***Air du temps***

Quella di Perec non è un'iniziativa isolata ma una proposta che può essere meglio compresa se inquadrata nel fervore che attraversa Parigi dalla seconda metà degli anni '40 fin agli anni '80.

Nel 1945 Isidore Isou dà vita a Parigi al movimento lettrista; Guy Débord vi prenderà parte dal 1951 al 1952 per poi fondare l'Internazionale Situazionista nel 1957. Nel 1947 Henri Lefebvre pubblica il primo volume della sua trilogia dedicata a una sociologia del quotidiano; la sua *Critique de la vie quotidienne* inaugurano il dibattito delle scienze sociali sulle pratiche quotidiane. Negli stessi anni (1948) sempre a Parigi viene istituito il *Collegio di Patafisica*, scienza delle soluzioni immaginarie che prende vita nei romanzi di Alfred Jarry; "*Per il patafisico l'idea di verità è la più immaginaria*

fra tutte le soluzioni" come sottolinea Enrico Baj[55]. Il collegio di patafisica riunisce attorno a questioni surreali filosofi, scrittori e artisti tra cui i più importanti nomi del XIX e del XX secolo, come Jean Baudrillard, Marcel Duchamp e Umberto Eco, tutti trascendenti satrapi di questa disciplina immaginifica, ironica, irriverente, surreale e dissacrante che "è l'ultimo pensiero disponibile"[56].

Il 24 novembre 1960, lo scrittore Raymond Quenau e il matematico François Le Lionnais fondavano su commissione del Collegio di Patafisica l'OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle)*, un laboratorio di scrittura creativa finalizzato alla ricerca di strategie anche matematiche per la stesura di racconti sperimentali. Georges Perec diventa membro dell'OuLiPo nel 1967 divenendone ben presto uno dei maggiori esponenti. I suoi esperimenti letterari diverranno ben presto esercizi sullo spazio incontrando così il favore dei situazionisti. Nel 1966 Michel Foucault pubblica una sua riflessione su *Utopie. Eterotopie* dove affronta la questione degli spazi altri nel panorama urbano; la sua ricerca è alimentata dal dibattito sollevato da Gilles Deleuze e Felix Guattari che definiscono la città corpo senza organi e che proprio in quegli anni riuniscono attorno alla rivista *Millepiani* filosofi, sociologi e urbanisti per pensarla. Un anno più tardi esce l'opera che consacrerà Guy Débord a capostipite del situazionismo: *La société du spectacle* riflette sul ruolo dell'immagine nella società contemporanea a partire da una critica del ruolo che l'immagine ha nello spazio pubblico, soprattutto in quello urbano. Intanto Henri Lefebvre lavorava alla sua sociologia urbana: *Le droit à la ville* è del 1968 anche se bisognerà aspettare il 1974 per vedere pubblicato *La production de l'espace*. Nel 1972, anno in cui Italo Calvino pubblica *Le città invisibili*, emerge un altro grande pensatore dello spazio, Pierre Bourdieu, che con *Esquisse d'une théorie de la pratique* sposta l'attenzione sull'analisi delle pratiche e sull'importanza di una teoria dell'azione. *Lo scambio simbolico e la morte* esce in Francia nel 1979: Jean Baudrillard riflette, primo fra tutti, sull'insorgere di segni illeggibili sui muri della città. Il *writing* coglie la sua attenzione nel momento stesso in cui il fenomeno emerge nelle strade e sui vagoni delle metro americane; una pratica che Baudrillard coglie nella sua

[55] "Patafisica, l'importanza di non prendersi sul serio", Enrico Baj, 2012.

[56] Il 21 aprile 2001 Baj dedica al Collegio di Patafisica un articolo sul Corriere della Sera in seguito alla nomina di Eco e altri italiani, tra cui Dario Fo e Edoardo Sanguineti.

forza polemica tanto che parlerà di guerriglia semiotica. *L'invention du quotidien* di Michel De Certeau sarà pubblicato solo qualche anno più tardi, per esattezza nel 1990 come abbiamo visto, ma la ricerca che dà vita al volume risale alla riflessione che si è aperta a partire dalla seconda metà degli anni '70.

A fronte di questo ricco scenario la ricerca di Perec non appare come un'iniziativa isolata ma come espressione di un momento di grande apertura. È incredibile osservare come nel giro di pochi anni tutta la produzione artistica, letteraria e accademica sposti l'attenzione sullo spazio e in particolare su quello urbano interrogandolo da punti di vista diversi e complementari; a sociologia e l'urbanistica in cerca di soluzioni a problematiche concrete emerse nella città contemporanea; l'antropologia alle prese con l'analisi dello spazio urbano a partire dalla così detta svolta della "antropologie du voisin"; l'arte nel tentativo di spezzare le routine di attraversamento e riappropriarsi dello spazio pubblico come luogo di presa di parola;la letteratura per esorcizzare paure e accogliere desideri. Le città e la loro complessità divengono così oggetto di una riflessione interdisciplinare che trascende i confini di una ricerca prettamente accademica, come dimostra l'opera di Perec ma che contribuisce a suo modo ad alimentare una lettura critica.

Michel De Certeau – l'altro grande padre spirituale di questo progetto come si è visto nei capitoli precedenti – era solito usare l'espressione "ce nocturne"[57] per riferirsi criticamente allo scarso interesse sollecitato dalle pratiche quotidiane nell'indagine scientifica (almeno fino agli anni sessanta). Mi sembra che le pratiche non fossero da sole in questo notturno denunciato da De Certeau; lo spazio è legato a una simile sorte di diniego finché le scienze sociali non lo hanno scoperto negli ultimi trent'anni. Con *Espèces d'espaces* Georges Perec cerca di rimediare a questo lungo silenzio e mette al centro della riflessione lo spazio stesso, per l'ennesima volta consapevole che: "Le problème n'est pas d'inventer l'espace, encore moins de le ré-inventer (…), mais de l'interroger, ou, plus simplement encore, de le lire" (Perec, 1974: 6).

Nel 1976 Greimas interrogava per la prima volta la città[58] con l'intento di

[57] In L'invention du quotidien, vol.1 Arts de faire, 1990:13

[58] cfr. "Per una semiotica topologica", oggi disponibile anche nel volume Semiotica e scienze sociali, 1991pp. 125-153

elaborare una semiotica topologica. La città gli appare come un oggetto talmente complesso da suggerire un procedimento per disaggregazioni al fine di individuare livelli pertinenti e isotopie di lettura che li accomunino. Anche Roland Barthes dedica un saggio alla semiologia della città dove delinea la possibilità di una semiotica attiva, a fianco dell'urbanistica, per un lavoro sulla città:

> (…) devo subito affermare che chi volesse abbozzare una semiotica della città dovrebbe essere insieme semiologo, specialista dei segni, geografo, storico, urbanista, architetto e, probabilmente, anche psicanalista. Siccome evidentemente non è il mio caso – infatti non sono nulla di tutto questo, ma appena un semiologo – le riflessioni che mi accingo a presentare saranno riflessioni di amatore, nel senso etimologico della parola: amatore di segni, colui che ama i segni; amatore di città, colui che ama le città. Perché amo le città e amo i segni. E questo doppio amore (che probabilmente è uno solo) mi spinge a credere, forse con qualche presunzione, nella possibilità di una semiotica della città. (Barthes, 1967)[59]

Barthes avverte la necessità per la semiologia di uscire da quella che fin ad allora era circolata come una metafora: "molto facile, metaforicamente, parlare del linguaggio della città come si parla del linguaggio del cinema o del linguaggio dei fiori. Il vero salto scientifico sarà attuato quando si potrà parlare di linguaggio della città senza metafora" (Barthes, 1967).

Anche Lotman si è interessato alla città, colpito dalla sua complessità in cui riconosce un organismo semiotico:

> Essendo dinamico, produce nuova informazione; avendo una memoria, costruisce una propria temporalità interna; essendo metariflessivo dedica una parte dell'informazione che esso produce alla definizione di una serie di immagini di sé stesso come insieme, e cioè alla definizione dei propri limiti e della propria alterità. (Cervelli, 2005: 8)[60]

Da allora la semiotica dello spazio di strada ne ha fatta molta, tuttavia è solo negli ultimi venti anni che ha iniziato a confrontarsi con l'analisi degli spazi reali. Soffermiamoci quindi sull'evoluzione di questo dibattito prestando attenzione a come la ricerca

[59] Il testo è tratto dalla rivista Op.Cit, n°10, "Semiologia e urbanistica", a cura di Ruggiero e Barthes, 1967; l'articolo di Barthes è consultabile online (http://www.opcit.it/cms/?page_id=390#10).

[60] Cfr. Lotman, 1973. Pp. 134-151.

semiotica di un senso dello spazio sia stata man a mano superata dalla riflessione sulla spazializzazione come processo di creazione valoriale.

1.2 Un excursus semiotico.

"Nessuno sa meglio di te, saggio Kublai,

che non si deve mai confondere la città

col discorso che la descrive."

(Italo Calvino, *Le città invisibili,* 1993: 59*)*

Abbiamo notato poco sopra che la riflessione semiotica sullo spazio è arrivata in ritardo rispetto al fermento che ha coinvolto le altre scienze sociali fin dagli inizi degli anni '70. È bene precisare che questa osservazione è vera solo in parte. Innanzitutto la spazialità ha da sempre interessato la semiotica che l'ha interrogata come effetto di senso nel testo fin dalle sue origini; si dovrebbe quindi precisare che è l'interesse per l'analisi degli spazi reali ad arrivare con un po' di ritardo rispetto alla presenza di una riflessione sullo spazio in generale che interessa la semiotica da sempre. In seconda istanza, la semiotica dello spazio non solo era diffusa, ma anche già praticata al di fuori dell'accademia per quanto in nicchie isolate fin dagli anni '80. Sono stati gli istituti di ricerca di mercato e in particolare quelli all'avanguardia che hanno accolto la metodologia semiotica a essere i primi centri di ricerca sullo spazio. Ne è una prova l'analisi dei tipi di attraversamenti nel metrò parigino condotta da Jean Marie Floch nel 1986 per la Ratp (Régie Autonome des Transports Parisiens). Non si tratta certo della prima ricerca sullo spazio eseguita con metodologia semiotica ma la sua pubblicazione nel 1990 segna a mio avviso una tappa importante tanto che a Floch si potrebbe assegnare il ruolo di precursore nell'analisi dello spazio reale tanto da anticipare, sebbene di qualche mese, l'iniziativa degli stessi antropologi a scendere in strada nella

loro città come testimonia *Un ethnologue dans le metro*[61] di Marc Augé. Avremo modo più avanti di tornare sul lavoro di Floch e di Augé per tentarne una lettura comparata ma soprattutto per trarne preziosi insight per questa nostra riflessione. Come vedremo le due proposte nate in seno a discipline diverse riescono a proporre una metodologia di lettura dello spazio che resta valida a distanza di trent'anni.

Fatta eccezione per la ricerca di mercato e per i contributi della semiotica della cultura di Juri Lotman[62], fin al nuovo millennio e con qualche rara incursione precedente, la semiotica mette a frutto la propria metodologia per l'analisi dello spazio come entità rappresentata nei testi (letterari ma anche artistici e visivi). Molti autori hanno studiato le specificità dell'organizzazione spaziale nei romanzi e nelle opere artistiche: dalle *Expositions* di Philippe Hamon a *L'espace et le sens* di Denis Bertrand, da *Gli spazi, i sensi, gli umori* di Sandra Cavicchioli alle riflessioni sulla spazialità condotte da Patrizia Violi per la messa appunto di una semiotica dell'esperienza[63], senza dimenticare la ricognizione sullo spazio nell'arte condotta da Omar Calabrese. La rassegna potrebbe essere lunga, ciò che ci interessa far emergere è l'apporto di tali analisi, prezioso e utile a preparare un bagaglio di strumenti che hanno permesso il lavoro semiotico sugli spazi reali degli anni a seguire. Si potrebbe affermare che la semiotica abbia preferito almeno in un primo momento concentrarsi su un approccio testualista, tuttavia questa espressione non esprime bene la realtà dei fatti. L'approccio testualista condivide con il lavoro sulle pratiche e sullo spazio reale uno stesso principio fondamentale: la costruzione preliminare del proprio oggetto d'analisi, incluso lo spazio, da parte dell'analista. Non è pertanto in virtù di un approccio più o meno testualista che si può giudicare il ritardo con cui la semiotica si è interessata agli spazi

---

[61] Il dato è riportato dallo stesso Jean Marie Floch in nota al saggio "Siete esploratori o sonnambuli? Elaborazione di una tipologia comportamentale dei viaggiatori della metropolitana", pubblicato in *Sémiotique, marketing e communication. Sous les signes, les stratégies*, 1990 (P.60); a quel tempo Floch era impegnato nel lavoro di ricerca di mercato per l'istituto Ipsos. Più tardi ha collaborato con Creative Business.

[62] In particolare si veda "L'architettura nel contesto della cultura", in Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica, 1998. Si tratta comunque di un articolo che esce a fine anni '90, quindi non si può definirlo precursore, per quanto la riflessione di Lotman tutta sia intessuta di un certo interesse per lo spazialità e in particolare per quello urbano.

[63] Si tratta di una riflessione che Violi porta avanti nel corso degli anni '90, dai primi lavori su timismo e schema corporeo fino a interrogare i rapporti tra spazialità e linguaggio; ricerche che confluiscono nel libro Significato e esperienza pubblicato nel 1997.

reali quanto piuttosto in un reale disinteresse a interrogare le pratiche del quotidiano come processi in fieri.

La "svolta spaziale" – mi si perdoni la licenza che riprende la svolta invocata da Paolo Fabbri nel 1998[64]– d'inizio millennio si svolge all'insegna di una concezione sociosemiotica della disciplina. Come osserva Gianfranco Marrone - il semiotico italiano che, assieme a Isabella Pezzini, si è più dedicato allo studio dello spazio contribuendo così ad attrarre l'interesse della comunità accademica – :

> è stata sorpassata la vecchia idea semiologica per cui un'architettura o una città significano innanzitutto a livello funzionale denotativo (spazi che servono a qualcosa) e poi a livello simbolico-connotativo (spazi che dicono qualcosa). La dicotomia denotazione/connotazione, che ha caratterizzato i dibattiti fra architetti e semiologi negli anni Sessanta del secolo scorso (…). (Marrone, 2013: 14)

A partire dalla svolta sociosemiotica seguita alla pubblicazione de La società riflessa di Landowski (1989), lo spazio diviene analizzabile a partire dalle soggettività che lo attraversano e lo trasformano; l'interazione tra spazio e soggettività diviene così centrale per l'analisi dello spazio stesso laddove quest'ultimo "inscrive al suo interno una serie di azioni di coloro i quali lo vivono e lo attraversano" (Marrone, 2011:15). Queste pratiche di attraversamento s'intersecano con quelle messe in atto dallo spazio stesso tanto che potremmo concludere che lo spazio preso in carico dalla sociosemiotica è uno spazio descrivibile a partire dalla *polemica narrativa*[65] che vi si inscrive, laddove soggettività diverse portano avanti programmi narrativi diversi, come avremo modo di vedere in questo capitolo analizzando le tattiche di risemantizzazione della West Bank Barrier in Palestina.

Come sottolinea Pezzini, il grado zero di una semiotica, e quindi di una buona semiotica dello spazio, consiste nella costruzione del testo stesso (atto di cui Perec rifiutava di farsi carico sebbene a scapito di una discesa nel non-sense):

> il ricercatore, (…) dovrà determinare i confini del proprio ambito di studio, procedere a

[64] *La Svolta Semiotica*, pubblicato da Fabbri nel 1998 costituisce una sorta di manifesto per la semiotica contemporanea.

[65] Il termine è ancora una volta di Marrone (2011: 16). Il suo contributo a una semiotica dello spazio è per queste pagine di grande rilievo malgrado alcune criticità che avremo modo di sottolineare più avanti.

> un rilievo sistematico degli oggetti, dei soggetti, dei flussi che lo costituiscono e attraversano, stabilire insomma anzitutto il piano dell'espressione a partire dal quale intende lavorare. Dovrà quindi iniziare a individuare i significati intrinseci che la disposizione del luogo proietta di sé, cercando successivamente di comprendere, ad esempio, le fasi di risemantizzazione(ma anche di desemantizzazione) a cui esso è stato sottoposto nel corso del tempo, i modi in cui i diversi soggetti che contribuiscono alla vita di uno spazio qualsiasi – i progettisti, ma anche e soprattutto i suoi utilizzatori – hanno intrecciato i loro percorsi. (Pezzini, 2004: 5-6)

Isabella Pezzini che ha dedicato gran parte della sua riflessione allo studio semiotico degli spazi, definisce la città contemporanea una concrezione spaziale che rinvia a sintassi sociosemiotiche instabili e complesse, in continua evoluzione: "Soggetti di vario genere (umani, animali, ma anche più semplicemente "elementi", naturali o culturali che siano) abitano e trasformano lo spazio, lo polarizzano, lo articolano"[66] (Pezzini, 2004: 1).

Col nuovo millennio la città contemporanea diviene l'oggetto prediletto di studio e il dibattito semiotico si anima attorno a questo nuovo orizzonte, in modo simile a quanto era successo in passato con l'"apertura" alle pratiche e la riflessione sul corpo. Nel 2003 Manar Hammad pubblica il suo primo volume dedicato all'analisi dell'architettura *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*. Nel 2005 Ugo Volli pubblica "Per una semiotica della città" e solo un anno più tardi appare *Senso e metropoli* con la proposta di Isabella Pezzini e Gianfranco Marrone di riflettere attorno a una semiotica post-urbana; solo due anni dopo si replica l'esperimento stavolta con un focus sui *Linguaggi della città*. Nel 2007 escono i *Tracciati di etnosemiotica* e Marsciani rivendica una prospettiva metodologica unica per affrontare lo spazio a partire da una semiotica che riconosce un innesto fertile con l'antropologia; vale la pena di ricordarlo, anche la riflessione etnosemiotica prende le mosse da esercizi d'analisi commissionati a fini di ricerca di mercato, come più volte sottolineano Marsciani e Tarcisio Lancioni. Nel 2008 Cervelli pubblica *La città fragile*,e nel 2010 Marrone e il gruppo di ricerca riunitosi attorno a lui pubblicano *Palermo. Ipotesi di semiotica*

[66] L'articolo, "Un approccio semiotico allo studio dello spazio nella città" è stato pubblicato nel 2004 nella raccolta Città e scienze umane, a cura di Franco Martinelli. È oggi consultabile online sul sito di Pezzini (http://isabellapezzini.it). Le citazioni riportate fanno riferimento alla versione digitale online.

urbana, un progetto ambizioso che si pone come obiettivo quello di mettere a nudo i meccanismi di produzione e circolazione del senso di una città e i discorsi che la città stessa produce su di sé. È dello stesso anno *Urbicidio* di Francesco Mazzucchelli, una ricognizione sul rapporto tra luoghi e memoria con un focus sul processo di distruzione e ri-costruzione seguito alla guerra nell'ex Jugoslavia.

Non si tratta di una ricognizione esaustiva e non tiene conto per altro dei tanti numeri di riviste monografici dedicati alla città, ai suoi margini e alle pratiche che l'attraversano. Tuttavia, la quantità e la qualità della produzione scientifica sul tema ci dà un'idea della dimensione del fenomeno e dell'importanza che lo spazio e nella fattispecie quello urbano hanno ricoperto nel dibattito semiotico contemporaneo.

Facciamo un passo indietro, perché lo spazio interessa tanto la semiotica? Per Marrone la spazialità è da considerarsi come un sistema semiotico fondamentale perché attraverso esso gli uomini creano senso e attribuiscono valore al mondo a partire dall'articolazione fisica dell'estensione spaziale:

> Alla maniera della lingua, lo spazio è un insieme di entità fisiche diversamente articolate che parla del mondo in cui si dispiega, parla di se stesso ma molto più spesso parla d'altro, parla della società come serbatoio complesso di significati e di valorizzazioni, di progetti d'azione e di tumulti passionali. È un codice sociale che parla dei codici sociali(…). (Marrone, 2001: 293)

L'idea è quella che lo spazio funzioni esattamente come un linguaggio attraverso il quale la società si rappresenta, e si riflette. Quando nel 1989 Landowski pubblica *La societé reflechie* come opera fondatrice dell'approccio sociosemiotico egli non accenna mai in maniera specifica alle potenzialità dell'analisi dello spazio; saranno i *Corpi sociali* di Marrone ad approfondire e esplicitare il contributo della sociosemiotica per una semiotica dello spazio dal momento che "qualsiasi sguardo semiotico specifico sulla spazialità (…) trova la sua base concettuale in una più generale sociosemiotica dello spazio" (Marrone, 2001: 293). In una prospettiva sociosemiotica, l'analisi di un edificio, di un monumento, di una strada, di un quartiere, di un muro, di un certo elemento d'arredo non può prescindere dalla disamina delle relazioni intersoggettive che in esso si svolgono e, aggiungo, delle pratiche più o meno consensuali che lo ridefiniscono.

1.2.1 ***Lo spazio del testo.***

Si deve riconoscere a Marrone di essere uno dei primi in Italia a comprendere l'esigenza di una trattazione semiotica dello spazio. Ma procediamo con ordine. Approfondiamo la proposta di Marrone che è di grande valore per una semiotica dello spazio. Innanzitutto precisiamolo anche se forse non ci sarà bisogno di farlo: per la semiotica uno spazio non è una cosa così come la città non sarà pertanto una manifestazione oggettiva, una porzione di mondo determinata; per la semiotica ogni testo, ogni discorso incluso quello spaziale è una relazione reciproca tra due piani, un piano dell'espressione e un piano del contenuto.

Per Marrone la spazialità funziona come un linguaggio:

> nel caso della spazialità abbiamo a che fare con una procedura semiotica presente in ogni tipo di discorso; procedura che contribuisce alla costruzione dei discorsi e che però in qualche modo li trascende per presentarsi come un linguaggio autonomo che produce testi a sé stanti. (Marrone, 2001: 294)

Poiché la spazialità è definita innanzitutto come un linguaggio autonomo, Marrone avverte l'esigenza di definirne i rapporti che intrattiene con la testualità arrivando così a definire tre tipologie di spazio.

Innanzitutto, il riconoscimento di uno *spazio del testo*[67] per il quale vale un distinguo: si può infatti riconoscere una spazialità propria del piano dell'espressione – sulla base della quale ad esempio nei testi scritti si parla di linearità mentre per il visivo è l'intera disposizione topologica all'interno del supporto planare ad essere pertinente. Alle semiotiche visive si è poi riconosciuto il proprio di una doppia spazialità grazie alla riflessione di Felix Thurlemann (1981) ma anche all'articolo di Greimas sulla distinzione plastico vs figurativo (1984) e alle riflessioni di Omar Calabrese; riprendendo l'analisi di Marrone, nelle semiotiche visive si distingue pertanto uno *spazio simulato*, quello dell'articolazione spaziale figurativa delineato "attraverso tecniche di produzione della profondità che mettono in moto meccanismi percettivi specifici" (Marrone, 2001: 295), e uno spazio proprio della topologia planare plastica che ha una sua articolazione autonoma (è lo spazio fisico della tela, della fotografia).

[67] Cfr. Marrone, 2001:294.

Sulla base di questa doppia spazialità si possono riconoscere correlazioni tra la posizione che una certa figura occupa all'interno dello spazio rappresentato e nel sistema di riferimenti legati alla superficie stessa del supporto su cui si trova.

Alla street art va riconosciuta una peculiarità nel modo stesso in cui articola queste due spazialità dal momento in cui vincola lo spazio rappresentato alla topologia planare del supporto su cui si inscrive o su cui viene incollata. La strategia retorica di gran parte della street art si fonda proprio sulla corto circuitazione di queste due spazialità o sulla esplicitazione di questo rapporto tanto da costituire spesso una riflessione meta sullo spazio. A questo si deve inoltre aggiungere un elemento affatto trascurabile, nella street art infatti il supporto è spesso una superficie non dedicata esclusivamente all'opera (come avviene ad esempio per la spazialità che si organizza su una tela) ma, potremmo dire, uno spazio promiscuo, supporto di altre iscrizioni e testualità, quindi di altrettante spazialità simulate. È in questo complesso sistema di spazialità che si può cogliere l'apporto della street art come pratica di spazializzazione sui generis.

Nell'intervento sulla West Bank Barrier (vedi Fig. 28) Conor Harrington instaura una seconda soglia sulla superficie del muro: la dialettica al di qua vs al di qua del muro è nel suo lavoro ripresentata sotto forma di un confronto faccia a faccia. La nuova soglia definita dal *tête à tête* delle due figure schierate sfrutta l'elemento verticale di cesura tra i diversi elementi orizzontali che compongono il muro risemantizzandolo come linea di demarcazione e di separazione.

Fig. 28 – L'intervento di Conor Harrington sulla West Bank Barrier in Betlemme è legato al viaggio oggetto del documentario "Crossing lines" del film maker Andy Telling (2010).

Conor Harrington porta al di qua del muro lo scontro tra Israele e Palestina rappresentando le due fazioni così come due eserciti schierati in trincea; l'ostacolo orizzontale del muro è risemantizzato nella sua verticalità. Si osservi come la lettura sia sostenuta da figure che rimandano alla tematica militare (le divise, gli elmetti stilizzati). D'altra parte si noterà che le due figure (e gli elementi informali costituiti da masse monocrome nere che veicolano una presenza di gruppi schierati in prospettiva dietro ai loro due rappresentati in primo piano) non presentano tratti di distinzione, anzi, le loro divise sono identiche. Una soglia esile, aerea, impercettibile se non fosse per il limite stesso imposto dalla prossemica in un faccia a faccia prima che divenga scontro diretto (o invasione dello spazio altrui). La figura del soldato è uno dei tratti tipici dell'opera di Harrington che ricorre a figure prese dal passato (spadaccini, soldati vestiti con antichi vessilli) per portarle nello spazio urbano odierno sotto forma di figure fantasmatiche. Non solo questi due militi (ignoti) non hanno volto, ma l'uso del colore crea un effetto di evanescenza, come se all'indefinitezza dei tratti si aggiungesse una liquidità propria a questi corpi che si sciolgono. A ben vedere, Harrington ricorre a dei cromatismi che sembrano non aver niente a che fare con la scena in nero (ombre) raffigurata al centro

del pezzo: arancione, azzurro e rosa sono stesi con un rullo senza definire delle forme compiute; i confini restano frastagliati nella parte alta segnati dalla linea di base del muro in basso. Il bianco degli elementi di decoro delle divise è lasciato colare, copiosamente, annullando così lo spazio nel testo; la colata manifesta e presentifica la verticalità del supporto-muro che è così ridefinito in funzione di quella stessa verticalità valorizzata dallo spazio simulato.

Ma la dinamica tra spazi non si esaurisce qui: nella parte bassa del pezzo si può notare un nugolo di elementi tra cui si possono riconoscere delle scritte dal lettering diverso che ricordano gli studi calligrafici tipici del tagging. Le due figure prima delineate sembrano quasi erigersi, prendere vita da questa matassa di scritte, non leggibili perché in parte coperte dalle superfici monocrome e dalle colate bianche.

Conor Harrington è solito giocare con questa interazione caotica ed evidentemente dialettica di figure pertinenti a mondi diversi: i piani s'intersecano in maniera del tutto irregolare e riscontrare una precisa gerarchia diviene pressoché impossibile se non fosse per due elementi ricorrenti; da una parte le superfici monocrome a spot che costituiscono il fondale di ogni apparizione[68], dall'altra i tag che si sovrascrivono perdendo leggibilità. L'effetto è di un'emersione, come se dalla massa in conflitto delle diverse spazialità (quella simulata dello spazio nel testo, quella dello spazio del testo riaffermato attraverso la colata) emergesse una spazialità altra, quella di un al di là che non è trattato come dimensione meramente spaziale quanto piuttosto temporale (vedi Fig. 29).

[68] Nella produzione successiva Harrington adotterà delle barre colorate che tagliano lo spazio del testo come fasci di luce affettando le figure rappresentate.

Fig. 29 – Un'opera di Conor Harrington eseguita in occasione del FAME Festival di Grottaglie, Italia, 2012.

Lo spazio doppiamente negato come spazio del testo e come spazio nel testo si mette a significare *come* testo. Conor Harrington introduce qui un al di là che è un non ora da cui affiorano figure fantasmatiche proiettate al di qua. In questo processo di sovrascrittura sembra quasi che Harrington apporti una riflessione meta sulla street art stessa che è anzitutto pratica di spazializzazione e che dialoga con due istanze, la memoria dei luoghi (quell'al di là del muro che è soprattutto un non-ora) e l'attività di attraversamento continua da parte di quanti vivendoli li riscrivono. La street art opera varchi spazio-temporali che funzionano come dispositivi di messa in continuità, soglie di permeabilità attraverso le quali il rimosso, il negato penetrano, al di qua. Come non vedere nella figura del soldato, spada alla mano, che si apre un varco nel muro, una metafora della pratica stessa della street art? L'artista/attivista, colori alla mano apre un nuovo spazio sul muro come uno spadaccino che lacera un vessillo; ma la soglia non è definita: lo spazio al di là deborda ridefinendo l'identità topologica dell'al di qua in favore di una non-discontinuità che rende possibile passaggi e attraversamenti.

1.2.2 *Lo Spazio nel testo*

Se abbiamo appena visto cosa s'intenda con spazio del testo, proviamo a considerare l'altra categoria a partire dalla quale Marrone studia lo spazio come semiotica particolare: lo *spazio nel testo*. Si può infatti rinvenire in ogni testo un'articolazione profonda, di tipo narrativo e altre possibili articolazioni degli spazi in superficie che possono veicolare significazioni ulteriori. Come osserva Marrone, la spazialità narrativa non è propria unicamente dei testi letterari, ma si articola indipendentemente dalla sostanza dell'espressione che la manifesta[69]. La letteratura semiotica è ricca di analisi che vagliano appunto i rapporti tra le articolazioni di queste due spazialità, nella pubblicità, nei testi letterari, in arte, e persino in musica come afferma Stefano Jacoviello[70]; lo spazio significato, lo spazio nel testo diviene così a sua volta elemento espressivo di un'articolazione spaziale altra veicolando così contenuti che rimandano alla società in cui è prodotto, circola e viene praticato. Ci si può rendere conto di un simile meccanismo citando un'analisi celebre, la lettura di *Germinal* di Emile Zola proposta da Denis Bertrand[71] laddove l'insistenza sull'opposizione alto vs basso legata alla rappresentazione della miniera veicola una lettura seconda, ideologica e non meramente spaziale che rende i movimenti di salita e discesa portatori di un significato sociale. Simili meccanismi sono all'opera anche nella street art che se ne serve per creare un *détournement* rispetto a una comunicazione precedente o rispetto alla configurazione topologica dell'ambiente.

Nel 2006 la Biblioteca di Sala Borsa di Bologna chiede allo street artist italiano Blu di lavorare a un poster da offrire alla biblioteca per celebrarne il compleanno. Un'iniziativa che si è tramandata negli anni grazie alla quale le pareti della Sala Borsa si sono riempite di tributi d'artisti. Blu, a differenza dagli altri artisti contattati e anche dei suoi colleghi che operano in strada, decide di non eseguire qualcosa di puramente grafico su carta, ma delega alla fotografia – medium a cui la street art e il writing affidano da sempre il loro racconto – la rappresentazione del suo intervento. La location

---

[69] Cfr. Marrone, 2001, pp. 297-300.

[70] Stefano Jacoviello, *La rivincita di Orfeo. Esperienza estetica e semiosi del discorso musicale*, Mimesis, Milano, 2012.

[71] Cfr. Denis Bertrand, *L'espace et le sens*, 1985.

non viene menzionata nel poster, né l'opera ha un titolo. Prima di essere opera è infatti un intervento outdoor di cui non si sa niente se non che è stato fatto da Blu nel 2006. Mi si conceda una nota biografica: è questo poster che ha accompagnato la stesura di questa tesi, appeso alla parete che si trova innanzi alla mia postazione preferita nella biblioteca di Sala Borsa. Una casualità che smette di essere tale nel momento in cui l'affiche diviene parte di questo lavoro.

Fig. 30 – Blu, manifesto per il compleanno della Biblioteca Sala Borsa di Bologna, 13/12/2006.

Si noterà innanzitutto che l'intervento di Blu rappresenta un ribaltamento del concetto di *site specific*[72];con il termine si indica un intervento pensato ad hoc per

[72] Una nota su Blu è d'obbligo. Attivo in Italia – è nativo di Senigallia - dal 1999 è ben presto passato a dipingere con vernici a tempera abbandonando lo spray. La sua tecnica prevede la stesura della tempera con rulli telescopici in modo da ingrandire la superficie pittorica. Soggetti principali della sua opera figure umanoidi ispirate al mondo del fumetto e degli *arcade games*. Le sue opere si trovano un po' ovunque nel mondo: Centro e Sudamerica, Nord America, e soprattutto in Europa. Senz'altro è uno degli street artist più radicali e "puri": non si è mai rassegnato alle logiche del mercato e ancora oggi, nonostante la fama mondiale (nel 2011 *The Observer* lo segnala come uno dei dieci street artist più interessanti di sempre), rivendica l'appartenenza della sua arte alla strada; sporadiche le partecipazioni a

inserirsi in un preciso luogo, caratteristica comune a gran parte dell'arte pubblica. Blu non fa qualcosa di puramente site-specific nella - e con gli spazi della - biblioteca ma interviene in uno spazio aperto, parte di un complesso industriale abbandonato (il che è ricorrente nelle sue opere) decidendo di portare questo spazio esterno e questo lavoro site-specific fatto altrove all'interno della biblioteca. Eppure non si potrà negare che il manifesto sia site-specific dal momento in cui instaura un dialogo con lo spazio della biblioteca: un'analisi semiotica dello spazio nel testo (con la sua struttura topologica) sarà utile a interrogare le forme di questa interazione con lo spazio del testo (del supporto planare dell'affiche ma soprattutto con quello in cui il testo apparirà, l'interno della biblioteca appunto). Andiamo a vedere come, a partire da una costruzione semisimbolica, lo spazio rappresentato nel testo si faccia supporto di una significazione seconda che prende lo spazio del testo (l'affiche e la biblioteca) come suo piano dell'espressione.

Nell'opera, si riconosce la testa di una figura umanoide; la testa è tagliata all'altezza del collo ma non ci sono segni di azione violenta come se qualcuno si fosse tolto la testa (a mo' di casco) e l'avesse riposta, a testa in giù nella cisterna. La cisterna, elemento che fa da supporto a questa rappresentazione, presenta dal canto suo una certa topologia specifica legata alla sua funzione: la cisterna è un contenitore che si riempie dall'alto per l'azione massiva di un agente che vi versa del materiale (allo stato gassoso, solido o liquido, dipende dal tipo di cisterna). La funzione della cisterna è quindi quella di contenere ed è pensata per poter essere riempita. A quest'azione esterna la cisterna non può opporre alcuna resistenza se non per il fatto di essere già piena e non di avere altro spazio da offrire.

Ora, la sovrapposizione della testa ribaltata (si direbbe a testa in giù se vi fosse attaccato un corpo, ma qui la testa è isolata) sulla parete esterna della cisterna sembra suggerire un parallelo metaforico: la testa usata come una cisterna è un contenitore che può e deve essere riempito perché questa è la sua funzione. All'isotopia topologica alto

---

mostre dove la sua opera è affidata a foto e filmati, per lui le sole forme di rappresentazione possibili per la street art; ha sempre rifiutato l'idea di dipingere su tela o su carta se non sui suoi taccuini. Dal 2001 mette anche a punto un genere del tutto unico: le animazioni su muro, serie di filmati in cui le opere eseguite su muro sono animate e montate in stop motion. Le animazioni si intensificano dal 2007 con interessanti lavori che segnano un'evoluzione della street art (si potrebbe quasi definirla post-street art) dove le opere su muro si animano, prendono vita per avvicinarsi al genere dei cartoon animati.

vs basso così come ribaltata dalla presenza di una testa rovesciata (la parte alta si trova in basso mentre la cisterna mantiene la sua posizione corretta con il portello in alto) se ne associa un'altra quella di inglobato vs inglobante: la testa, più piccola della cisterna e rappresentata al centro di questa come se vi fosse contenuta, fa coincidere il proprio taglio all'altezza del collo con il margine superiore della cisterna. Anche la testa, come la cisterna offre così un canale (il collo) e un margine da cui può essere riempita, proprio come una cisterna. La testa è al contempo contenuta (inglobata) dalla cisterna e contenitore (inglobante) di altro materiale che si predispone a ricevere.

Ancora, a livello plastico si riscontra una particolarità cromatica: emerge chiaramente un'opposizione tra il verde (della cisterna e dell'erba) e il bianco (molto chiaro) della parte alta del manifesto e della testa. Se la cisterna e l'erba sembrano costituirsi come un corpo solo per via della rima cromatica Si noti che la campitura bianca in alto rimanda ovviamente al cielo ma la campitura appare così continua e monocromatica da sembrare quasi che Blu abbia ritagliato la cisterna e il prato incollandoli su un fondale bianco; il rimando cromatico, la rima plastica tra testa e campitura in alto stabiliscono il ribaltamento *alto vs basso* che avevamo già osservato. La testa è tagliata, separata, da quella campitura che sembra fatta della stessa materia eterea e diafana. Ora se la cisterna e l'erba sembrano costituirsi come un corpo solo per via della rima cromatica, la testa bianca contenuta nella cisterna, sembra invece strappata, isolata dalla campitura in alto che ha il suo stesso colore.

L'opposizione alto vs basso si riveste figurativamente di due diversi elementi: cielo vs terra. Dove il cielo è aperto e la terra, come il globo, un contenitore a sua volta, chiuso. La testa, elemento che viaggia in alto, viene così a trovarsi vicino alla terra (al posto dei piedi), tanto che Blu sembra giocare con i due adagi " avere la testa sulle spalle", "avere la testa fra le nuvole". In questo caso il soggetto non è presente nella sua interezza, ma ci si confronta con un frammento del suo corpo, per l'appunto sulla testa che non è sulle spalle di nessuno anzi si trova assimilata al posto riservato ai piedi (il basso); e non è neppure sulle nuvole anche se sembra appartenervi a ben vedere.

Sempre a livello figurativo la cisterna non rappresenta solo un contenitore ma un elemento chiuso atto a contenere grandi quantità di materiale laddove il focus è piuttosto sulla quantità che sulla qualità o l'eccellenza dei materiali; nell'uso originario

erano usate per la raccolta dell'acqua piovana, ma sono impiegate anche per raccogliere derrate alimentari in forma liquida (olio, vino) o solida (grandi, cereali). In ogni caso ciò che emerge è che la testa e la cisterna sono riempiti senza filtro alcuno, dall'alto, in maniera massiva laddove l'attenzione è al riempimento (cosa che ancorerà la testa pesante a terra) e non alla qualità e al raffinamento di quanto viene incanalato.

A questa lettura si sovrappone una dicotomia timica legata al modo in cui la testa è rappresentata: gli occhi sono chiusi (non c'è vita, assenza del soggetto a se stesso ma anche negazione dello sguardo al suo interlocutore, noi, seduti nella sala studio con un libro aperto tra le mani). A ben vedere, qualcuno ha agito sulla testa rimuovendone una parte il che fa pensare a una lobotomia. L'individuo la cui testa gravita in una cisterna come in una sostanza per la sua conservazione è vittima di un'operazione invasiva che l'ha strappato a se stesso. Procediamo ancora una volta a ritroso, dai temi alle figure:ci si concentri sul nucleo verde scoperto dalla sezione asportata sulla testa. Si ripresenta la dinamica inglobante vs inglobato a partire dagli strati che rivestono il nodo centrale della testa come una cipolla. Il nodo verde come la cisterna e l'erba definisce una soglia permeabile, forata. Il liquido (il materiale) contenuto nella cisterna sembra poter così penetrare nella testa (che non a caso appare già di un verde chiaro, quasi per contagio) direttamente per messa in continuità dei due spazi. I due spazi, quello della testa e quello della cisterna si ridefiniscono: la cisterna è uno spazio non chiuso mentre la testa uno spazio non aperto che diviene aperto solo in virtù di una lobotomia.

Quanto detto fin qui è da risemantizzare alla luce dello spazio in cui andrà a inserirsi, la biblioteca. Quando prima abbiamo menzionato la questione del site-specific è perché Blu è stato chiamato a fare qualcosa che sarebbe stato appeso all'interno di una biblioteca. La biblioteca è associata da Blu a un contenitore, come una cisterna riempita di libri, di sapere. La testa, contenuta nella cisterna come il sapere stesso diviene elemento tra gli altri di quello stesso sapere e anch'essa deve essere riempita. Il messaggio potrebbe apparire in linea con gli auspici di ogni percorso formativo: "mettitelo bene in testa" (marcato positivamente) vs "avere la testa vuota" (marcato negativamente); anche se vi è un altro modo di dire che fa riferimento alla pratica di riempire la testa ma connotandola negativamente "avere la testa piena di qualcosa" ed è senz'altro a questo uso che si appella Blu.

La configurazione topologica e cromatica, i semisimbolismi supportati dalla dimensione plastica e da quella figurativa ribaltano la concezione comune della biblioteca come luogo del sapere, e in generale, del sapere come cosa buona e giusta. La testa è verso il basso (associata quindi al basso e non all'alto a cui dovrebbe puntare come obiettivo la cultura, per una levatura morale dell'uomo e dei suoi pensieri che devono puntare in alto e non in basso); a questa lettura si sovrappone un'isotopia cromatica che oppone il bianco freddo(azzurro chiarissimo) del cielo e della testa, al verde della cisterna e dell'erba. Blu sembra quasi giocare con i modi di dire "avere la testa sulle spalle" per descrivere qualcuno che sa ciò che fa, e "avere la testa fra le nuvole" per qualcuno che sembra procedere in maniera non troppo pianificata, che non prende in carico le cose di ogni giorno e vive in un mondo fatto di regole proprie; lo fa riportando questa riflessione all'interno di una biblioteca (si noti la *mise an abîme*, inglobante vs inglobato dal momento in cui l'opera di Blu che rappresenta una testa inglobata in una cisterna sarà poi contenuta a sua volta dentro lo spazio della biblioteca).

Vi è poi una questione tutta narrativa: nell'opera la figura del destinante non compare anche se tutta la dinamica plastica *alto vs basso* duplicata dalla dimensione figurativa evoca un destinante fantasmatico. Allo stesso modo, la figura dell'anti-aiutante non è rappresentata ma la testa recisa e lobotomizzata porta i segni di questa azione precedente. La rappresentazione si caratterizza per una certa staticità: tanto che la testa lievitante nella cisterna veicola un effetto di sospensione e silenziamento di ogni potenziale sviluppo narrativo. Solo la sovrapposizione a posteriori del logo della Biblioteca di Sala Borsa viene a ricoprire – sarcasticamente e forse accidentalmente- quella posizione (in alto) riservata non tanto al destinante ultimo, quanto forse a un suo aiutante che ne realizza i programmi suo malgrado, quell'artefice anonimo che stando in alto si rende responsabile del riempimento massivo della cisterna, e delle menti.

Concludendo, con questo intervento *site specific* Blu gioca con lo spazio della biblioteca aprendo al suo interno una finestra (uno specchio?) su uno spazio altro, quello della rappresentazione. A questo spazio altro è affidato un messaggio che invita a riflettere e mettere in guardia sulla biblioteca come spazio di cultura e in quanto tale non svincolato da un'ideologia della cultura. Blu invita a riflettere e ripensare il rapporto alto vs basso della cultura stesa, che non è associabile a un processo che proviene

dall'alto né a un'accezione meramente quantitativa della cultura come un certo stock di nozioni, contenuti. Solo una testa non lobotomizzata torna sulle spalle, in aria, con gli occhi ben aperti che mirano in alto. Un messaggio senz'altro provocatorio – e sarcastico come il *tone of voice* della street art tutta - ma che contribuisce a aprire uno spazio di riflessione e a riportare il cielo dentro le aule di una sala studio.

Se per l'analisi della West Bank Barrier parleremo di *trompe l'oeil* – lo vedremo tra poco - qui siamo di fronte a una strategia retorica della *mise an abîme*. È attraverso simili figure di ripetizione e *emboîtement* che la street art cortocircuita spazio nel testo e spazio del testo per far riflettere sullo spazio come testo. Risemantizzare lo spazio significa allora intervenire sulle dinamiche di spazializzazione per cortocircuitare un certo effetto-di spazio e farlo funzionare diversamente.

1.2.3 ***Lo spazio come testo.***

La spazialità come testo è quella con cui si ha a che fare quando ci si trova ad analizzare spazi reali. Secondo Marrone approcciare lo spazio come testo rende necessario ridefinire primariamente la testualità stessa:

> Questi stessi artefatti, così come altre estensioni fisiche quali i paesaggi e i panorami, nel momento in cui sono effettivamente esperiti dai loro utilizzatori, si trovano a perdere i significati a essi preliminarmente attribuiti per acquistarne di nuovi. (Marrone, 2001: 301)

Per Marrone gli spazi fisici costruirebbero il senso a partire da una certa imprevedibilità legata agli usi e alle possibili risemantizzazioni (le "imprevedibili deviazioni" di Lotman[73]). Lo spazio reale acquista senso solo a partire dal soggetto che lo esperisce e per questo la sua forma testuale non è data a priori e una volta per tutte ma è oggetto di una rinegoziazione continua da parte di tutti quei soggetti che lo vivono. Il testo spaziale è così il prodotto di una rinegoziazione intersoggettiva a partire dai diversi progetti d'uso e attraversamento dei singoli soggetti (ivi inclusi i soggetti collettivi).

[73] Marrone riporta una riflessione di Lotman sul testo architettonico che è di grande interesse per la ricerca sullo spazio. Quello che Lotman osserva uno scarto tra il testo originale – come piano normato – e il testo reale che travalica la semplice realizzazione per via di una componente casuale che viene ad aggiungersi. Il riferimento è al saggio contenuto ne Il girotondo delle muse 1998, p.40.

Una semiotica che voglia farsi carico degli spazi fisici non può pertanto prescindere da questa relazione soggetto-spazio che solleva non poche criticità. Innanzitutto, quale soggettività si fa carico di questa ridefinizione dello spazio? Di certo non una soggettività individuale e personale. È ancora Marrone a restituirne una definizione valida:

> Il soggetto che entra in relazione con lo spazio, (…) non è ancora o non è più, un soggetto individuale, ma un essere al tempo stesso somatico e sociale, naturale e culturale. Tale soggetto trova in questa sua relazione con l'estensione spaziale del mondo le basi per la costituzione di un Io singolo, di una coscienza personale, la quale per stabilizzarsi è portata a dimenticare (a rimuovere?) il processo che l'ha posta in essere. (Marrone, 2001: 304)

Allo stesso modo quando parlo di corporeità e d'interazione di corpi nello spazio urbano, è evidentemente a un corpo pre-personale e sovra individuale che faccio riferimento; come ben sottolinea Marrone "il soggetto che entra in relazione con lo spazio ha un corpo, ma questo corpo è sempre immediatamente sociale" (Marrone, 2001: 304).

Tra qualche pagina analizzeremo il *dripping* non solo come tecnica usata dal movimento del subvertising ma come stile di vita che sottende un'etica del *débordement.* Avremo modo di vedere come le soggettività responsabili di questa risemantizzazione dello spazio nei termini di uno sconfinamento siano entità pre-personali e sovra-individuali; si può infatti osservare come il dispositivo plastico della colata accompagni la street art e il writing fin dalle origini del fenomeno come risultante di più variabili: la viscosità della vernice e la particolarità dei pennarelli usati per taggare (spesso prodotti in casa soprattutto all'inizio, prima che il mercato rispondesse al successo del fenomeno con un'offerta di strumenti ad hoc), la verticalità dei supporti, la fretta dell'esecuzione. L'effetto colata è il prodotto non del tutto prevedibile di un'interazione tra soggetti diversi(porosità, composizione materica e forma del supporto, pressione dell'esecutore, liquidità della vernice e ovviamente una componente di casualità) tanto che non si possono non convocare le imprevedibili deviazioni di lotmaniana memoria. Si può senz'altro affermare che la spazialità ridefinita dalla colata è il frutto di una negoziazione intersoggettiva laddove la soggettività in causa non è certo quella dell'autore né di chi si appropria della sua forma di espressione tanto che il

dripping non è firma di nessuno ma è nella firma di tutti (tutti i tag contengono elementi di colata). La colata ci offre l'occasione per riflettere sulla dimensione intersogettiva dei fenomeni di spazializzazione e di risemantizzazione: come vedremo le soggettività in interazione non potranno – a mio avviso - essere definite solo in funzione di competenze modali che sovrascrivono la dimensione narrativa del fenomeno, ma sarà un'analisi che si fa carico della competenza estesica dei soggetti a rendere conto del tipo di intersoggettiva in ballo.

1.2.4 *Oltre lo stadio dello specchio: l'intersoggettività.*

L'abbiamo detto più volte, ma vale forse la pena di ripeterlo; la semiotica contemporanea ha messo al centro il dibattito sullo spazio negli ultimi anni. Tuttavia, ci sembra che questa riflessione sullo spazio non sia riuscita, o non del tutto, a integrare gli strumenti messi a punto dalle tre scuole che più hanno spinto in avanti i modelli greimasiani. Una riflessione sullo spazio, può non tenere conto dell'evoluzione della riflessione semiotica? All'interno della stessa sociosemiotica, di cui lo stesso Marrone si definisce un sostenitore, la tendenza è stata quella di prendere solo parte di questa riflessione, quella meno rivoluzionaria rispetto ai paradigmi greimasiani e di praticarla solo a metà. In breve, la sociosemiotica praticata in Italia si è arrestata allo "stadio dello specchio". Quello che intendo dire, con una formula un po' provocatoria, è che la riflessione sociosemiotica italiana ha preso in carico la riflessione di Eric Landowski così come appariva in *La società riflessa*, senza per questo andare a considerare quanto è venuto dopo. Se si considera che *La société réfléchie* è stata pubblicata in Francia nel 1989 e solo dieci anni dopo tradotta in italiano, ci si può comunque rendere conto che sono passati più di quindici anni dalla versione italiana, e ben 26 da quella francese; un lasso di tempo abbastanza ampio perché si possano affinare i modelli o per rileggere le considerazioni di Landowski alla luce dei suoi scritti successivi nei quali si può riscontrare una evoluzione importante della sua proposta. Di fatto, non si trova in Italia[74] tra i tanti fautori di una semiotica dello spazio una rilettura critica dello sviluppo

[74] Un simile dibattito è invece aperto in Brasile, soprattutto nel Centro de Pesquisas Sociosemioticas, (FAPESP) della Pontificia Universidade di San Paolo, diretto dalla professoressa Ana Claudia Mei de Oliveira. Un convegno internazionale organizzato da Ana Claudia e Isabella Pezzini tenutosi a Roma il 20 e 21 maggio 2013 ha dato la possibilità al lavoro sullo spazio della scuola semiotica romana e a quello

della ricerca di Landowski; non che sia obbligatorio accettarne in toto la proposta elaborata nell'ultimo ventennio, ma se non altro considerarla per smentirne o problemattizarne i modelli, questo sì, mi sembra se non altro dovuto da quanti portino avanti il lavoro sullo spazio da una prospettiva che voglia dirsi sociosemiotica[75].

Marrone afferma più volte che "la significatività dello spazio va intesa come un'attività in senso proprio, ponendosi cioè a tutti gli effetti come una forma di azione e di reazione, di comportamento e di performance" (Marrone, 2001:14). Per Marrone infatti lo spazio ha una forma essenzialmente narrativa, tuttavia, in mancanza di una riflessione sulla narratività come quella sostenuta dal Landowski delle interazioni a rischio ("oltre la società riflessa", appunto,come abbiamo dichiarato provocatoriamente sopra) questa attività di spazializzazione rischia di essere ridotta a un'attività di programmazione di sé, dello spazio stesso, dell'altro. Se è vero che lo spazio ha una forma essenzialmente narrativa come afferma lo stesso Marrone, occorre interrogarsi sulla forma della narratività.

Ne *La société reflechie* Landowski non interroga mai lo spazio reale: si arresta a una lettura dello spazio del testo o meglio ancora dello spazio nel testo[76]. Tuttavia, la sua ricerca mira già a quella che a partire da questo testo definisce una *semiotica delle situazioni*:

> sin da quando, nel clima letterario degli anni '60, ho cominciato a pormi l'obiettivo di elaborare una sociosemiotica, la problematica della significazione s'è per me allargata dal testo all'insieme delle pratiche con cui gli agenti sociali comunicano fra loro, cioè producono del senso e, così facendo, interagiscono. (Landowski, 1999: 7)

Il passaggio dall'enunciato-testo all'atto enunciativo costituisce di fatto un'importante passo avanti e inaugura un filone di ricerca che mira all'integrazione di tutto ciò che un tempo veniva processato come contestuale dalla semiotica testualista

---

della scuola paulisiana di riflettere assieme su un tema comune, "Pratiche di vita e produzione di senso nelle metropoli di San Paolo e Roma".

[75] Si colga l'ironia (amara) dello stesso Landowski che affida alla sua battuta d'apertura all'edizione italiana: "Felice sorpresa, veder oggi ripubblicare in Italia il primo volume dei miei saggi di sociosemiotica, mentre il terzo, *Passions sans nom*, appare in Francia" (Landowski, 1999, p.7).

[76] Penso qui in particolare all'analisi della messa in scena pubblicitaria di alcuni rapporti sociali, ma anche al lavoro sui giochi ottici in comunicazione nel capitolo dedicato alle Figurazioni (*La società riflessa*, 1999, pp.137-167).

all'interno di una prospettiva strutturale. L'obiettivo di Landowski è di costruire una grammatica dei rapporti sociali interrogandosi sulle modalità della presenza dei soggetti implicati nelle pratiche:

> Il sociale, come sistema di rapporti che producono il senso, non deriva solo dai dispositivi sintattici deducibili da una teoria attanziale supposta universale, ma si costruiscono mediante l'esperienza diretta del rapporto con l'Altro, in un confronto fra identità indefinitamente in costruzione (Landowski, 1999: 8)

Il progetto di una semiotica del discorso come semiotica della presenza è ciò che ha portato Landowski alle *Présences de l'Autre* (1997), seconda tappa dell'elaborazione di una sociosemiotica che trova proprio in *Passions sans nom* (2003) il suo approdo teorico più ricco. È a partire dall'analisi delle determinazioni sensibili degli effetti di presenza fra soggetti che Landowski comprende la necessità di una teoria della narratività che tenga in considerazione il fatto che nelle interazioni in presenza, corpo a corpo, accade che l'estesico si sostituisca al cognitivo così che i soggetti non si scambiano oggetti di valore dotati di esistenza autonoma dal momento che nel dialogo intersomatico il senso e il valore nascono nel corso stesso dell'interazione.

Landowski ipotizza un modo di fare senso im-mediato, non mediato da oggetti di valore ma che preveda un corpo a corpo tra due soggetti.

> Se si pensa lo spazio pubblico come un universo di confronti regolato unicamente dalla razionalità, il politico riguarda solo l'intelligibile. Al contrario, è dal lato del passionale, del figurativo, del gusto (o del disgusto), dell'estetica e dell'estesia, insomma del sensibile, che bisogna cercare i fondamenti di un legame sociale capace di far "prendere" una collettività in quanto corpo organico. (Landowski, 1999: 9).

In questo modello, la narratività classica così come teorizzata da Greimas non viene rimpiazzata ma affiancata dalla teorizzazione di un regime di senso che mette a punto una narratività alternativa; o almeno, così sembra essere fino agli ultimi scritti di Landowski, in cui la razionalità im-mediata del senso non è più presentata come un'alternativa alla pari del modello della narratività fondato sulla logica giuntiva. La denuncia del modello giuntivo denunciato per la sua connivenza con i valori merceologici di scambio e quindi per ridurre il senso a un mero scambio merceologico diviene nella riflessione dell'autore motivo per una presa di posizione etica e politica, non solo semiotica:

> Contre l'alliance incongrue, et pour nous choquante, entre cette idéologie et la théorie sémiotique aussi bien dans la plupart de ses développements actuels que dans sa version classique, nous faisons même davantage que plaider : en procédant à la critique du soubassement conceptuel qui leur est commun – à savoir, une vision de l'existence réduite à la gestion économique des valeurs et de la signification dans une perspective de domination et d'appropriation du monde - , nous militons, en tant que sémioticien, pour ce qui représente à nos yeux l'exact opposé : pour une pratique écologique du sens commandée par l'exigence d'un accomplissement mutuel dans des rapports de réciprocité entre soi et l'autre – que l'altérité en jeu soit, selon le cas, celle de notre alter ego ou de tout autre élément composant notre environnement. (Landowski, 2015a : 1)

Landowski accusa così la semiotica accademica (questi i termini tradotti letteralmente) di aver arrestato la riflessione sulla significazione impedendo alla disciplina di poter dialogare con le scienze sociali, per via di questo schiacciamento sulla proposta di un modello di lettura (*lecture*), a scapito della presa del senso (*saisie*) che costituisce invece il principio alla base di una narratività rifondata sulla ratio dell'unione immediata. A proposito di questi due regimi della significazione Landowski precisa in occasione dell'intervento presso l'Università di Tolosa:

> Convenons de dire qu'envisagé comme si c'était un texte, le monde *a de la signification*, une signification accessible par des opérations de *lecture*, et que par contre, vécu dans l'immédiateté de l'expérience, il *fait sens* moyennant des procès de *saisie* qui mettent en jeu notre sensibilité face aux qualités esthésiques propres aux objets. (Landowski, 2015b :1)

In definitiva, quello di Landowski è un modello di intersoggettività che integra il sensibile non come modo alternativo del fare senso ma come ratio fra le altre, anche se per l'autore questa è la ratio sulla base della quale occorre rifondare il progetto semiotico: il modello della lettura non può che corrispondere a una pratica di decodifica che ricorda da vicino quelle regole di codifica della semiologia: "par opposition, un procés proprement sémiotique et indéfiniment ouvert préside à l'émergence du sens dans l'expérience immédiate que constitue la saisie." (Landowski, 2015b:1)

La sociosemiotica italiana, e in particolare mi riferisco a Gianfranco Marrone che ne è divenuto uno dei massimi portavoce, per quanto integri il sensibile nei suoi modelli non tiene in considerazione (o forse lo rifiuta senza dirlo?) lo shift epistemologico compiuto da Landowski negli ultimi venti anni. In cerca di una

soluzione all'intersoggettività cerca così di dotarsi di strumenti altri, andandoli a cercare fuori dalla semiotica. Così si giustifica il successo della ANT nel dibattito semiotico contemporaneo.

Un problema di delega. Umani, non umani e ibridi.

Per porre rimedio all'antropomorfismo insito modello giuntivo e per poter rendere conto della sensibilità senza apportare modifiche alla narratività greimasiana, alcuni semiotici formatisi sulla scia della sociosemiotica landowskiana – Marrone non è certo il solo, anzi la tendenza è diffusa come dimostrano le ricerche di Alvise Mattozzi, Tatsuma Padoan e Francesco Mazzucchelli– hanno cercato altrove un modello valido per rispondere alle esigenze nate in seno alla semiotica delle situazioni in presenza.

In questa ottica l'analisi dello spazio o dei modi di fare senso nello spazio, con lo spazio ospita una riflessione sulla problematica della delega, categoria presa in prestito dalle ricerche della ANT (Actor-Network-Theory):

> Lo spazio parla d'altro da sé, parla di noi che lo abbiamo pensato, progettato costruito o vissuto, cedendogli subdolamente idee e ideologie che, apparentemente, non gli competono, che sono le nostre e che gli abbiamo delegato quasi per caso, o forse per liberarcene, per farle apparire estranee a noi, più o meno naturali, in ogni caso estranee, astratte, aeree. (Marrone, 2013: 14)

Per interrogare lo spazio Marrone procede distinguendo le tre forme di soggettività che si possono rinvenire nello spazio: i soggetti enunciati nello spazio (programmi e azioni delegate a forme spaziali, es. cancelli, porte); i soggetti dati a livello di enunciazione (utilizzatori modello previsti da una tale articolazione spaziale) e infine, i soggetti empirici, ovvero quelli che effettivamente attraversano lo spazio adeguandosi agli utilizzatori modello o risemantizzando lo stesso spazio.

È evidente che quando parla di programmi delegati a forme spaziali, Marrone riprende la riflessione di Bruno Latour unendola a un'intuizione di Manar Hammad. Hammad individua delle porzioni di spazio (urbano e non) dotate di una natura attanziale e pertanto di una competenza modale: i *topoi*[77]. In virtù di questi *topoi* si può

[77] Cfr. Hammad, *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*, 2003.

concludere che il testo città non abbia niente di oggettuale e le varie dinamiche di risemantizzazione e di attraversamento non possono essere lette come azioni condotte da attori esterni allo spazio città, perché di fatto appartengono allo spazio stesso:

> 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, 2011: 35).

Per rendere conto di questa natura narrativa dello spazio urbano, o se non altro di certe sue porzioni (i topoi appunto), Marrone si rende conto che deve risolvere una problematica legata alla dicotomia umano/non umano. Come possiamo sostenere che un ponte sia dotato di una certa competenza modale? Può un ponte esser dotato di un poter fare se è stato progettato come mezzo per poter appunto permettere quella data azione? E come può farsi soggetto sensibile che patisce una certa configurazione passionale (il fatto di provocarne una presso gli altri soggetti sembra invece più accettabile)?

Marrone sceglie così di ricorrere al concetto di *delega* di Bruno Latour per cui la distinzione tra umano e non umano viene affievolita dalla presenza di *ibridi*. Sulla base del principio di delega gli operatori umani attribuiscono a operatori non umani dei programmi narrativi che porteranno avanti al posto dei soggetti facendo proprie quelle che sono azioni (e competenze) umane. Compreso il rischio che la semiotica dello spazio ricada in una forma di behaviourismo per cui lo spazio determina certi comportamenti reprimendone altri, la soluzione è quella di sostenere che non è lo spazio a provocare tali comportamenti poiché lo spazio agisce in vece dei soggetti stessi facendo propri i programmi che questi gli hanno delegato. Seconda questa lettura antropocentrica, l'ascensore non è altro che un dispositivo spaziale che fa proprio un programma narrativo umano: sale al posto nostro. O meglio, prendendo la riflessione di Latour alla lettera è più opportuno sottolineare che le macchine non sono né l'altro dall'uomo né un sostituto umano; la tecnologia e tutti gli espedienti che non rientrano esattamente nel concetto di tecnologia ma fanno parte della ben più nutrita schiera dei dispositivi spaziali (si pensi ad esempio a un dosso stradale per il rallentamento) non agiscono da soli, ma agiscono sempre e comunque con l'uomo: è l'uomo alla guida

dell'auto che rallenta per via del dosso, e non l'auto stessa. La prospettiva di Latour ruota pertanto attorno alla definizione di questi attori ibridi e alla rete di deleghe dalla quale ciascun elemento è inseparabile. La problematica è di grande interesse e affatto banale: l'ANT solleva una sfida interessante per la narratività greimasiana e un'occasione unica per ripensarla.

Si è detto sopra che anche Landowski nelle opere che seguono a *La société reflechie* avverte il bisogno di ripensare l'intersoggettività, tuttavia il percorso teorico che compie e il modello che ne segue lo porta a prendere le distanze dalla proposta latouriana[78]. Per Landowski si da intersoggettività non perché vi sia delega di azioni umane ai non umani e costituzione di soggetti ibridi (la categoria di ibrido semioticamente solleva non pochi problemi!), ma al contrario perché si può riconoscere agli oggetti (ai così detti non umani) un corpo in virtù delle loro competenze reattive.

Ma l'interesse di Landowski travalica quello di una critica all'antropocentrismo della narratività greimasiana; il suo interesse è cogliere "l'imperfezione" del senso, rispondendo così all'invito dell'ultimo Greimas. Sottolinea infatti Landowski come in un mondo programmato in cui ogni interazione fosse riconducibile a un formula programmatica o manipolatoria si rischierebbe la monotonia e l'insignificanza. Non solo, il rischio è quello di sposare una visione razionalizzante e pragmatista che non lasci spazio alla sensibilità dal momento che tutto sembra mirare alla liquidazione di una mancanza. Per Landowski la macchina può arrivare a "sentire" il proprio partner: si pensi al rapporto tra un musicista con il proprio strumento. Si può ridurre a una rete per quanto complessa di deleghe? Il fare senso di questa interazione è sempre e solo del tipo programmatico, manipolatorio o si possono creare *ratio* sensibili del senso? si può

[78] Sostenere che Landowski abbia delle perplessità sulla proposta di Latour non è del tutto corretto: Landowski critica ferocemente il modello latouriano sostenendo che la teoria degli ibridi non sia altro che un'etichetta carina apposta a una riflessione nata in seno alla semiotica greimasiana, senza apportarvi alcuna novità se non la visione di un mondo pericolosamente tecnocratico. D'altra parte si potrà comprendere facilmente quanto le due vie sia distanti: da una porta la logica dell'immediato di Landowski (la via della presa), dall'altro un modello reticolare che postula l'esistenza di ibridi per garantire la mediazione tra i soggetti. Questa nota è frutto di conversazioni e scambi epistolari con Landowski; si tratta di una riflessione che l'autore non arriva mai ad approfondire direttamente nei suoi scritti se non accennandovi in "Avoir prise, donner prise", in *Actes Semiotiques*, disponibile on line e pubblicato in linea in 12 febbraio 2009.

ridurre la complessa interazione tra un musicista e il suo violino a un caso di ibrido umano-non umano? Forse, seguendo Latour si può arrivare a rispondere sì, nel caso dell'esecuzione di un brano, ma quanto accade a livello di fruizione, ovvero quell'interazione particolare tra un uditore e la musica, è anch'essa del tipo dell'ibridazione?

Se una teoria dell'intersoggettività alla Latour sembra reggere finché interroghiamo gli eventi da una logica programmatica e performativa, mi sembra che lo stesso costrutto non tenga quando si voglia prendere in carico una forma di sensibilità, sia essa percettiva (dalla parte degli esseri umani) che reattiva (dalla parte dei non umani). L'ibrido non risolve l'urgenza di rispondere a una problematica dell'unione così come potrebbe porla la semiotica, laddove per unione non si intende una fusione umano/non umano ma un modo di fare senso che preveda un contatto contagioso che trascenda la logica giuntiva della narratività greimasiana. A mio avviso la forma d'intersoggettività definita dalla ANT non fa procedere la narratività greimasiana nella sua ricerca di un modello teorico delle forme del sensibile ma al più traduce in altri termini il modello programmatico e quello manipolatorio. Per poter considerare quei fenomeni semiotici in cui si assiste alla creazione di un corpo sociale si deve andare oltre i regimi della programmazione e della manipolazione, come avremo modo di sottolineare nel paragrafo dedicato all'efficacia simbolica, più volte presa in carica da Marrone stesso. Qual è il contributo dell'ANT alla spiegazione dei fenomeni di efficacia simbolica?

Concludendo, la scelta di ricorrere a reti di attori ibridi non ci sembra offrire una buona opzione per la semiotica greimasiana tale da ridefinire la narratività per poter rispondere di quei fenomeni di efficacia e di inter-somatismo che ad oggi non riesce a spiegare; in tal senso la ANT appare come una traduzione della stessa grammatica narrativa greimasiana. Per questo ci sembra opportuno percorrere altre vie. Il modello landowskiano non è la sola via semiotica al sensibile. Marsciani propone un simile percorso ma senza mai mettere in questione la narratività.

Uno spazio per l'imperfezione.

A fronte di quanto emerso percorrendo la riflessione di Landowski, ritengo

necessario problematizzare il rapporto città come lingua proposto da Marrone per riuscire a spostare il focus da una narratività programmatica a un'apertura verso regimi altri del far senso.

Secondo Marrone le strutture della città e le pratiche sociali dei suoi abitanti sono come i due piani correlati di un medesimo linguaggio laddove le strutture sono paragonabili al piano dell'espressione mentre le pratiche a quello del contenuto.

Marrone usa spesso questa formula, anche se in *Figure di città* - libro che esce dieci anni dopo le riflessioni sullo spazio già contenute in *Corpi Sociali*- egli sembra avvertire questa necessità di una mutualità se non altro tra i piani e sottolinea: "(…)spazio e società non hanno ruoli prestabiliti nel meccanismo semiotico. (…) la relazione di significazione può rovesciarsi, di modo che l'espressione diventa contenuto e viceversa" (Marrone, 2011: 24). La connessione tra espressione e contenuto nel testo urbano è reversibile: la società significata si fa significante per significati ulteriori, e questo, d'altra parte, è un meccanismo pertinente a ogni semiotica. Marrone cita come esempio di questa reversibilità tra piani, una folla di persone esito del restringimento di una via; si riconosceranno le strutture spaziali come piano dell'espressione e le pratiche sociali legate a questo restringimento, i modi di attraversarlo, di evitarlo come contenuto di tale espressione. Tuttavia un simile assembramento di corpi significa l'evento più o meno catastrofico e lo anticipa tanto da poter essere considerato come l'elemento espressivo della città (la struttura spaziale così ridefinita dal suo contenuto).

Malgrado Marrone ribadisca più volte questa reversibilità dei piani, mi chiedo se non sia più opportuno affermare il contrario invertendo la formula: le pratiche sociali identificano un piano d'espressione che ha per contenuto le strutture sociali, in modo tale da confutare una volta per tutte l'idea che lo spazio della semiotica sia quello analizzabile, già dato, là fuori, quello delle strutture. Ribaltando il rapporto E/C, potremmo dire che l'insieme delle pratiche veicola un certo contenuto che equivale alle interazioni possibili e praticate di quelle strutture sociali che significare, ridefinendole. Questa seconda formula a mio avviso interpreta bene il valore dell'etnosemiotica, non è la passeggiata a farsi supporto e veicolo delle significazioni possibili (le pratiche) ma gli attraversamenti stessi e le pratiche d'uso a definire la passeggiata. Se la città è una lingua allora non sarà l'inventario delle sue strutture fisiche a farsi supporto di un certo

significato: se nell'arte le forme di espressione sulla tela (nella articolazione delle categorie plastiche, eidetiche, topologiche, nella scelta di certe figure e certi temi piuttosto di altri) veicolano un certo contenuto non si può dire lo stesso dello spazio. Come sottolinea Pezzini a proposito dei moderni musei[79], non è la struttura spaziale di un certo allestimento a significarne un contenuto particolare ma è l'insieme delle pratiche possibili e di quelle impossibili a significare lo spazio dell'allestimento, nel momento stesso in cui una pratica nuova introdotta da un nuovo media, risemantizza la prossemica stessa tra quadro e visitatore.

Fig. 31 – Un selfie con l'opera. L'autoscatto con l'asta telescopica è una pratica oggi bandita dai primi mesi del 2015 nei più grandi musei del mondo (quelli in cui non è previsto un divieto di fare foto) per motivi di sicurezza (delle opere, ma anche dei visitatori); hanno già aderito molte istituzioni, Moma, Uffizi, Beaubourg e Louvre per prime.

Un'alternativa a questo tentativo di definire la città come un linguaggio in cui testi e pratiche si distinguerebbero come i due piani di un linguaggio è seguire l'invito di Fontanille: il percorso generativo dell'espressione prevede una gerarchia di piani di pertinenza laddove gli oggetti, le strutture spaziali possono essere considerati come il piano dell'espressione di strategie che sono a loro volta piano di espressione di forme di

[79] Per una lettura semiotica dei musei e degli spazi di allestimenti, cfr. Isabella Pezzini, *Semiotica dei nuovi musei*, Laterza, 2011.

vita. In questo senso il percorso generativo del piano dell'espressione torna utile per interrogare il rapporto tra strutture spaziali e pratiche sociali così come assunti all'interno di una stessa forma di vita o articolati da una strategia. La problematica tra piani così some espresso dall'adagio di Marrone secondo il quale lo spazio è come un linguaggio nel quale si distingue un piano dell'espressione e un piano del contenuto – reversibili – può essere ricondotta a un problema all'interno di uno stesso piano.

Proviamo a considerare la pratica del parkour che tra poco analizzeremo più approfonditamente. Scegliendo un'alternativa di attraversamento che non implica una riorganizzazione dello spazio ma un tipo diverso di interazione possibile nella sua straordinarietà, il traceur usa quello spazio che dovrebbe essere esso stesso rappresentazione di una certa pratica d'uso (le strade fatte per camminare, la città pensata per essere vista con una prospettiva dal basso) per operare una risemantizzazione che opera sul piano dell'espressione (delle strutture che vengono così pertinentizzate in modo diverso operando un ritaglio diverso) come sul piano del contenuto (quello che Marrone assegna alle pratiche, che valorizzano in modo diverso lo spazio in funzione del ritaglio operato a livello di espressione). Con il parkour, lo vedremo, si afferma una città alternativa dove il corpo ridefinisce i suoi limiti e le sue routine sulla base dei limiti e delle routine dello spazio stesso e delle sue strutture fisiche. A partire dal modello fontanilliano, potremmo dire che lo stile di vita espresso dal parkour si fa piano di espressione degli oggetti e delle strategie di attraversamento.

1.2.5 *In caso di efficacia.*

Marrone sostiene che la spazialità sia un caso esemplare di efficacia simbolica dal momento in cui provoca reazioni e passioni nelle soggettività coinvolte[80]. Marrone da un certo punto di vista ha ragione nel sostenere che lo spazio rappresenti un caso di efficacia: del resto, lo spazio non agisce in termini causali quanto piuttosto secondo un rapporto di significazione. Nell'interpretazione di Lévi-Strauss il canto dello sciamano (significante) ha per significato e non per effetto la riuscita di un parto difficile. Riportando questa riflessione all'interno della problematica di una semiotica dello

[80] Cfr. Marrone, 2011, p. 17.

spazio Marrone osserva che "il significato dello spazio sta nell'azione di trasformazione che esso provoca sui soggetti che entrano in contatto con esso e che, nel nostro caso, tentano di trasformarlo" (Marrone, 2011: 17).

Marrone fa confluire nella riflessione sullo spazio una problematica che era già emersa ne *I Corpi sociali* (2001)e approfondita ne *La cura Ludovico* (2005). Si tratta di una questione a mio avviso fondamentale ma che solleva una serie di criticità; è a partire dall'esigenza di definire simili problematiche di efficacia che la semiotica può arrivare a individuare una nuova via all'analisi dello spazio. Facciamo un passo indietro e ripercorriamo questo dibattito per andare a individuare gli elementi che necessitano un lavoro di disambiguazione.

Archeologia[81] ***minima.***

La letteratura semiotica è attraversata da una riflessione a più voci sulla categoria analitica di *efficacia simbolica*; un termine mutuato dalla riflessione antropologica e inserito nel metalinguaggio semiotico apparentemente senza alcuna riserva teorica, né specificazione metodologica.

Claude Lévi-Strauss nel 1949, adotta per primo il concetto per definire il funzionamento della pratica sciamanica del Canto di Mu-Igala, usato presso i Kuna di Panamá per il trattamento dei parti difficili. L'accezione originaria usata dall'antropologo descrive una comunicazione terapeutica che passa per una riorganizzazione semantica e narrativa mirata alla ricostruzione di una cartografia fantastica atta a reinserire l'evento catastrofico del parto difficile nell'orizzonte mitico condiviso dalla comunità. Simbolica è per Lévi-Strauss la relazione che il linguaggio dello sciamano crea tra simboli e cose simbolizzate; l'efficacia consisterebbe appunto in questa "proprietà induttrice" (Lévi-Strauss, 1958: 226) del canto sciamanico, tale da generare una trasformazione organica nella partoriente.

Da un punto di vista scientifico, la teoria di Lévi-Strauss è stata smentita dal dibattito antropologico che ha avuto seguito; ulteriori indagini sul campo hanno

[81] Un'archeologia à la Foucault (Foucault, 1969).

certificato che lo sciamano adotta un linguaggio iniziatico, incomprensibile alla partoriente. Il focus dell'argomentazione si è così spostato dalla dimensione cognitiva di tale processo di efficacia, a quella più propriamente somatica, a partire dalla messa a fuoco di dettagli salienti del rito, come la scansione ritmica del canto, la modulazione della voce, la convocazione sinestesica quindi nonché il particolare uso dello spazio. In *Il percorso e la voce*, Carlo Severi ridefinisce il processo di efficacia nei termini di un'illusione percettiva guidata, e abbandona l'idea levistraussiana di una costruzione discorsiva dal funzionamento simbolico. La dimensione sonora, non quella linguistica, emerge con una certa autonomia[i], tanto che " è il paziente stesso a costruire per sé la propria efficacia simbolica, a prestare la propria parte al canto enunciato dal terapeuta. […] Prima di credere, la paziente dello sciamano proietta" (Severi, 2004: 236-237).

A esser rigorosi, sarebbe interessante allargare questa piccola archeologia delle sorti di tale concetto ben oltre i confini dell'antropologia per una prospettiva interdisciplinare. La ricerca potrebbe rimandare di diritto al dibattito su *envoûtement* e magia simpatica, così come ricostruito da John Skorupski che nel 1976 s'interroga sul tipo di funzionamento simbolico sotteso alla credenza di efficacia delle immagini magiche. Di grande interesse anche la riflessione di David Freedberg: nel 1950 dedica un'opera alle dinamiche dell'*executio in effigie* in occasione del quale fornisce una rassegna di posizioni sul tipo di relazione presupposta tra immagine e corpo del condannato *in absentia*; nel 1989 esce il suo *The Power of Images*, dove nega la possibilità di una mera relazione simbolica tra effigie e persona rappresentata nei casi di *damnatio memoriae*, e teorizza quindi un'efficacia di tipo cognitivo, e in base alla quale il rapporto tra oggetto somigliante e corpo vivo ritratto innescherebbero un processo di identificazione (Freedberg, 1989: 407-412). Ma questi non sono che cenni bibliografici che meriterebbero una trattazione che va ben al di fuori della portata e dell'oggetto di questo intervento e che si spera avere occasione di affrontare altrove.

Veniamo quindi alla semiotica. Per Algirdas Julien Greimas l'efficacia si misura in termini di effetto di senso, "[…] a partire dagli elementi della sintassi narrativa e modale […], intesa come campo di interazione e di manipolazione tra soggetti" (Greimas, 2007: 96-97). Paolo Fabbri interroga da vicino l'introduzione del concetto di efficacia simbolica nel metalinguaggio semiotico in occasione di una riflessione sulle dinamiche catartiche; il suo interesse è in linea con *La svolta semiotica* da lui auspicata

nel 1998, in direzione di un'apertura della disciplina a dispositivi che prendano in carico dimensioni altre a quella cognitiva, sottolineando l'urgenza di una teoria dell'estesia[82], e auspicando una semiotica che "[…] can conceive the phenomenon of intersubjectivity and interophaty" (Fabbri, 2000: 7).

Ne *La Cura Ludovico*, Gianfranco Marrone torna a parlare di efficacia simbolica, e seguendo l'invito di Fabbri, sposta nuovamente l'accento sulla potenziale dimensione collettiva dei fenomeni di efficacia, ovvero sulla possibilità di creare

> […] una specie di sensorialità diffusa, di estesia collettiva […]. Che la sensorialità sia presente, per contagio di esperienze somatiche, nelle relazioni micro sociali sembra abbastanza evidente: i corpi possono comunicare fra loro senza passare né dalla ragione né dalla parola (Marrone, 2005, p.XXX).

Marrone tira in ballo un termine che rappresenta il punto di arrivo dell'analisi che segue; definisce l'efficacia simbolica "un sentore immediato dell'universo del senso" (Marrone, 2005, p.XXX), un contagio che passa dal corpo dei partecipanti a un'esperienza collettiva. Eric Landowski è il teorizzatore di questa logica del contagio, e nella sua riflessione, l'ipotesi di una comunicazione "im-mediata" del tipo descritto da Marrone si sposa, come avremo modo di vedere ne corso di questa analisi, con la proposta di una logica narrativa altra, quella dell'unione, che, va sottolineato, non va certo a sostituire la logica giuntiva della narratività greimasiana, ma che la affianca nel progetto di una semiotica che possa dirsi veramente generale e che renda conto di tutti i possibili regimi del senso.

Francesco Marsciani affronta il tema in occasione di un'analisi delle pratiche di antiginnastica; la sua proposta è di grande interesse, e mette al centro il corpo, come grande traduttore e interprete di senso. Non è un caso se Marsciani non parlerà mai di efficacia simbolica ma piuttosto di *efficacia somatica*, e in questo il suo contributo si dimostra senz'altro il più accorto:

> […] il problema dell'efficacia del testo, che non è altro che un problema di traduzione tra linguaggi, si colloca non tanto e non soltanto sul piano delle analogie riconoscibili, delle omologie strutturali tra sistemi che entrano in relazione tra loro, ma prima di tutto sul

[82] cfr. Fabbri, 1991

> piano degli eventi e del senso che gli eventi acquistano all'interno di logiche orientate narrativamente e discorsivamente. […] Le articolazioni della significazione si fanno prima di tutto nel corpo, nei suoi ritmi e nei suoi stati evolutivi, nelle sue trasformazioni come nei suoi assetti (Marsciani, 1999, p.155).

La via somatica al senso è qui tutta risolta all'interno del paradigma greimasiano classico, dal momento che il corpo non costruisce "immagini-segno", ma "eventi-enunciato". È scongiurata la possibilità di un'efficacia per analogia o per contatto; questa non può che avvenire per carica trasformativa degli "eventi-immagine" che agiscono trasformando il corpo in corpo competente, laddove un'immagine non è trasmessa esclusivamente da un enunciato verbale, ma da ritmi, sonorità, evocazioni semantiche, tonalità intersoggettive (Marsciani, 1999: 156).

Questa breve carrellata di definizioni ha il solo merito di portare l'attenzione sul ventaglio di accezioni attribuite al concetto di efficacia simbolica; non si può non denunciare una certa leggerezza nell'uso dell'etichetta e l'assenza di un vero ripensamento critico di una categoria presa in prestito, lo ricordiamo, dall'antropologia. Tuttavia, il successo e la proliferazione dei contributi in merito testimoniano un grande interesse da parte della comunità scientifica. Si ha quindi la sensazione che il concetto di efficacia simbolica abbia rappresentato per anni una di quelle vie di fuga, percorse collateralmente, senza mai rimettere in discussione i vecchi paradigmi, per interrogare dinamiche di passionalità intersoggettiva, condivisa e quindi collettiva.

Marrone parla di *efficacia simbolica dei luoghi*[83]servendosi di questo concetto per indicare l'azione di trasformazione che lo spazio provoca sui soggetti che vi entrano in contatto:"il significato dello spazio sta nell'azione di trasformazione che esso provoca sui soggetti che entrano in contatto con esso e che, nel nostro caso, tentano di trasformarlo" (Marrone, 2013: 17).

Trovandosi ad analizzare le pratiche giudicate "vandaliche" dal preside della Facoltà di Ingegneria dell'Università di Palermo, Marrone osserva che esistono specifici fenomeni di influenza delle strutture enunciazionali dello spazio sugli utenti empirici: talvolta l'automatismo dei comportamenti dà spazio a un fenomeno più profondo,

[83] Cfr. Marrone, 2001, p. 323.

quello che appunto rientra sotto l'ombrello dell'efficacia. "In queste circostanze – afferma Marrone – il significato dello spazio sta nell'azione efficace che esso provoca sui soggetti che entrano in contatto con esso e che, se pure tentano di modificarlo, ne risultano trasformati." (Marrone, 2001: 323). La trasformazione può agire a tutti i livelli: pragmatico, cognitivo, passionale, somatico. Tuttavia, quel che resta da chiedersi è, come funziona semioticamente questa efficacia? E ancora, quale narratività può renderne conto?

Pur condividendo l'intuizione di Marrone, mi sembra che il concetto di efficacia finisca per essere applicato a effetti di senso nello spazio svincolandolo da ogni peculiarità intersomatica e assimilandolo a un mero effetto passionale. Non che non si dia qualcosa di simile a quel fenomeno di efficacia descritto da Lévi-Strauss, tuttavia è forse giunta l'ora di mettere da parte il concetto di efficacia simbolica e cercare di tradurlo in termini semiotici, tanto più che, come si è visto, anche l'efficacia levistraussiana riferita al canto Cuna ha ben poco a che fare con il simbolico, quanto piuttosto con il somatico. A mio avviso solo la semiotica di Landowski ad oggi offre un paradigma per definire l'efficacia all'interno del progetto descrittivo della semiotica generativa; l'efficacia non è altro che un effetto contagioso, un modo di fare senso immediato secondo il regime dell'aggiustamento.

Proviamo a interrogare un particolare effetto di spazio – quello risultante da una particolare forma di espressione per andare a vedere cosa significhi esattamente funzionare per efficacia simbolica.

L'instant rituel.

Il lavoro di Agier sul carnevale[84] come forma politica di risemantizzazione dello spazio ruota attorno a due elementi: la definizione di uno spazio liminare (d'entre-deux) e la teorizzazione di quello che definisce un *istant rituel*. Prendiamo in considerazione la prima questione, quella più prettamente spaziale.

[84] Cfr. "Masques et parades : trois carnavals", in *L'invention de la ville. Banlieues, townships, invasions et favelas*, OPA, France, 1999.

Secondo Agier lo spazio di un intervento qualsiasi di risemantizzazione deve essere uno spazio comune che non sia né uno spazio privato né uno spazio completamente estraneo: "le moment de liberté et d'inventivité a besoin d'un espace public ni trop privé ni trop étranger, et qui peut se créer temporairement" (Agier, 2009: 137). Agier fa un riferimento esplicito al writing e sottolinea come la scelta dei muri abbia una certa coerenza con quanto detto dal momento che sono spazi "d'entre-deux, ni trop dedans, ni trop dehors": sorta di pelle degli edifici e struttura minima della città (si pensi alla cinta muraria nel suo tentativo di raccogliere e proteggere), dispositivo di protezione ma anche di contenimento, il muro è una membrana, separa e mette in contatto. La strada del resto è uno spazio d'entre-deux per eccellenza: media tra la grande piazza anonima e il focolare domestico, tra lo spazio privato delle case e quelli pubblici. La strada, la via è inoltre un canale che media tra ogni punto della città, è la forma stessa della rete, quel reticolo viario che percorre la città e ne restituisce un'immagine distintiva.

Ciò che rende gli spazi "d'entre-deux" tanto importanti perché vi sia immaginazione rituale e libertà di creazione è l'idea di soglia che nel rito si moltiplica, si raddoppia e si ridefinisce. Agier osserva che :

> Si on est dans des politiques urbaines dures qui disent qu'il n'y a que du public et du privé et rien entre les deux précisément parce que cet entre-deux est instable, indéfini et donc difficilement contrôlable, alors on n'a pas des seuils, on n'as pas cet espace qui correspond au seuil pour le rituel. C'est pour cela qu'il y a des occupations d'espaces à un moment donné, (…) Il y a une occupation qui dit "non, ça c'est un espace qui n'est ni privé ni public, qui est entre deux, et on l'utilise comme espace de création, de liberté, de rituel. (Agier, 2009: 138).

La scelta di uno spazio "d'entre-deux" risponde a un'esigenza del rito di creare un extra-ordinario, permettendo così di astrarsi dal quotidiano ma senza uscirne totalmente, perché il quotidiano possa essere trasformato in una fonte d'immaginazione che ha bisogno di uno spazio fuori dal quotidiano. Per Agier è proprio la ricerca di uno spazio-tempo d'entre-deux ad accomunare le varie prese di parola e forme di espressione creativa.

Ma veniamo all'*instant rituel;* Agier sottolinea che ciò che crea un legame comunitario in seno a una società di individui è opera di una mediazione simbolica per

cui un elemento terzo trasforma una folla di individui senza nome in "une communauté de l'instant rituel" prima che ognuno torni a casa propria e la comunità si sciolga:

> Au carnaval, à Salvador, on dit: "a rua è do povo", la rue est au peuple. Il y a une prise de la ville, une occupation de l'espace qui se fait à ce moment-là et ça fait peur aux autorités de la ville. Ce qui s'est passé depuis, c'est qu'elles ont contrôlé l'espace. (Agier, 1999:138)

Una simile lettura sembra supportare l'idea che la street art nel momento in cui riesce a creare un pubblico riunito attorno a un nuovo intervento, crea un *istant rituel* nel bel mezzo della routine quotidiana, di un percorso programmatico, di un attraversamento necessario. Vi è un aspetto che tuttavia sfugge alla street art. Non si può propriamente parlare di folla di individui se non nel caso di festival dedicato. Per strada, l'incontro è piuttosto individuale, solitario. La comunità si ricostruisce semmai a posteriori, in rete, il che certo provoca delle differenze importanti rispetto a un rito che si consuma in presenza.

Innanzitutto cambiano i margini. Arnold Van Gennep, etnologo che si è occupato di riti di passaggio, parla di "états liminaires"[85] per identificare i margini che si definiscono per stabilire un prima e un dopo del rito. Agier li definisce "moments où chacun ressent que son quotidien est en suspens" (Agier, 2009: 130). Lo stato liminare definisce un momento di sospensione in cui l'individuo esce fuori di sé, duplicarsi per potersi identificare con una posizione nella comunità rituale: "c'est la désidentification de chacun à son "soi" qui produit l'instant commun, partagé, de la communauté" (Agier, 2009: 130). È interessante vedere come questo *instant rituel* sia il presupposto per Agier di un "court instant de politique".

Una lettura della street art come rito sociale forse non troverebbe il favore di molti antropologi tuttavia mi sembra che un confronto con il funzionamento del rito non possa che giovare la nostra analisi interrogando il fenomeno da una prospettiva diversa. Il rapporto tra arte e rito è stato preso in cariche da discipline diverse e non è questa la

[85] Cfr. A. Van Gennep, *Les rites de passage*, Picard, Paris, 1981.

sede opportuna per ripercorrerlo; se è più difficile sostenere che un quadro, un dipinto funzioni come un rito è invece più semplice accettarlo per la performance e per gli happening. In un precedente lavoro ho interrogato l'arte performativa di Orlan per evidenziarne la struttura evidentemente rituale del suo teatro chirurgico[86] laddove la creazione di un *instant rituel* riassegnava i ruoli ai partecipanti (quelli presenti fisicamente ma anche quelli che partecipavano all'evento grazie alla diretta streaming). In un lavoro successivo[87] ho ritrovato una serie di meccanismi simili in diversi esempi di video art (in particolare l'analisi si concentrava sulle installazioni video dei padiglioni tedesco, austriaco e polacco della XVI Biennale di Venezia) arrivando a proporre che l'arte contemporanea rappresenti sostanzialmente una forma di rito moderno.

Nel caso della street art la problematica si ripropone anche se in forme ancora rinnovate; se vi è un *instant rituel* nella street art si tratta di un momento allargato, rarefatto esperito e condiviso da una comunità allargata che non condivide con l'artefatto un rapporto di continuità fisico-spaziale né temporale. Il rituale si compie in differita, per strada e in rete, nel momento stesso in cui se ne mette in circolazione un'immagine fotografica che è smaterializzazione stessa dell'artefatto. L'istante comune a cui accenna Agier non si produce se non altrove, nello spazio rizomatico della rete laddove forme di comunità nascono attorno all'immagine ritrovata, condivisa, riappropriata. Se nel rito l'individuo esperisce un raddoppiamento di sé - passaggio necessario per poter partecipare alla comunità che si crea – ci sembra che questo debrayage avvenga nel momento in cui l'opera viene riassunta per farne l'oggetto di una condivisione. L'alias virtuale non è forse un raddoppiamento del sé? Come abbiamo notato poco sopra, anche se nel passaggio dalla strada alla rete, dall'incontro fisico individuale alla messa in condivisione virtuale si è compiuta un'estetizzazione dell'artefatto, il percorso inverso può ancora avere luogo: il *deplacement* trasforma l'evento che assume così dei caratteri diversi ma la sua riappropriazione garantisce un nuovo percorso, "de l'esthétique à la communauté".

D'altra parte come sottolinea più volte Agier il rito non ha forzatamente a che

---

[86] Cfr. Viti Silvia, "Corpi aperti e passioni collettive", E/C, 2011 (consultabile online).

[87] Un estratto di questa analisi si può trovare in "Per una teoria dell'estesia. Il modello delle interazioni a rischio di Eric Landowski", Atti del convegno della Filosofia del Linguaggio, 2013.

vedere con uno sviluppo lineare ma piuttosto coincide con una forma concreta, quella di uno spazio, un momento, una situazione. L'efficacia simbolica che abbiamo ridefinito nei capitoli precedenti, è quel fenomeno che crea una condivisione di istanti tali da trasformare uno spazio in un luogo in cui una comunità prende parola e si rappresenta politicamente:

> Faire advenir des communautés de parole dans ces événements fera donc des espaces de la ville des lieux où peut commencer la politique. Non pas sous une forme transcendante et "religieuse" comme une préparation de lendemains lointains ou mythiques, mais sous une forme immanente, païenne et multiple, comme la constitution d'une réalité présente, celle du futur immédiat. C'est cette action qui "fait" la ville à venir" (Agier, 2009:131).

Se il rito è un rito di creazione come nel caso della stree art, la strada diviene spazio di politica e d'invenzione culturale, nonché di memoria.

Dripping down.

Oggigiorno l'immagine pubblicitaria ha invaso lo spazio urbano che abitiamo e attraversiamo quotidianamente. Non abbiamo a che fare semplicemente con un medium che veicola un messaggio di tipo manipolatorio, perché di fatto questo messaggio costituisce a un altro livello un luogo privilegiato del dibattito sociale. Diversamente alla fruizione passiva del messaggio pubblicitario a cui siamo esposti quando guardiamo la tv o quando sfogliamo un giornale, i poster pubblicitari per le strade supportano modalità alternative e senz'altro più interattive di fruizione. In qualità di oggetti dell'arredo urbano tra gli altri, si offrono infatti, loro malgrado, a un'interazione forzata e continua sia con lo spazio che li circonda che con i cittadini stessi.

I poster pubblicitari promuovendo una griffe, un prodotto o un partito politico non fanno altro che proporci dei modelli e degli stili di vita celebrandoli come vincenti. Spesso li troviamo ripetuti in un patchwork discorsivo che ricopre le mura di interi isolati; talvolta abbiamo a che fare con poster di dimensioni talmente grandi da erigersi come obelischi, cattedrali profane che dominano l'ambiente circostante traendone il beneficio di un potere mistico.

Di fronte a questa imposizione di idolatrie del mercato e a questo sfruttamento dello spazio pubblico, si affermano movimenti di protesta che rivendicano una presa di

coscienza da parte dei cittadini e che trasformano i poster in supporti di un messaggio polemico, alternativo. Si tratta per lo più di una rivendicazione di spazi che passa per pratiche clandestine di risemantizzazione di quella parte dell'arredo urbano che all'occasione si fa supporto di un messaggio pubblicitario e di propaganda. Cartellonistica quindi, ma anche semafori, cassonetti, pali della luce, muri e molto altro. La Street Art ha assunto a vari livelli questa rivendicazione dello spazio urbano sviluppando dei codici espressivi tanto specifici da definire dei sotto-generi riconosciuti e etichettati in quanto tali.

Le forme espressive di cui ci occupiamo sono riunite sotto la definizione di *advertising guerrilla art*. Nello specifico ci soffermeremo sui lavori di tre street artist che declinano la pratica sovversiva sotto forma di veri e propri attacchi visivi a partire dai quali potremmo parlare di forme moderne d'iconoclastia laddove la censura o l'alterazione dell'idolo, non arriva mai a eliminarne i tratti di riconoscibilità dell'idolo stesso. Al di là di una eventuale accusa di vandalismo, l'advertising guerrilla art affronta tematiche di grande attualità politica, etica e religiosa. È bene precisare però che la colata, figura tipo del subvertising travalica i confini del movimento; attraversa tutta la street art a partire dalle prime tag delle crew americane quando ci si riferiva a questa tecnica con il nome di Krink (allora un writer che confezionava a casa pennarelli e tinte, oggi uno dei più grandi produttori di vernici per la street art). La colata si produce premendo più del necessario sul supporto dell'inscrizione facendo affluire così una quantità di vernice maggiore di quella necessaria a tracciare e favorendone la colata sul supporto stesso. Negli anni le tecniche si sono evolute tanto che oggi sono in commercio pipette particolari che permettono proprio di favorire l'effetto colata senza bisogno di una particolare pressione. Negli ultimi anni si è affermata anche la moda di utilizzare estintori per favorire colate di dimensioni impressionanti e coprire così superfici molto grandi, tuttavia si tratta di una tecnica molto difficile che richiede grande manualità e controllo.

Fig. 32 – Esempi di colata, fine a se stesse su elementi dell'arredo urbano di cui ricalcano le forme del supporto o a corredo di tag.

Per Zevs, il dialogo con la cartellonistica pubblicitaria è un fil rouge che lega assieme gran parte della sua opera. Adotta diversi linguaggi, mettendo a punto una palette di tecniche per togliere potere alle immagini pubblicitarie: uccide i modelli in posa con un colpo diretto alla fronte, una spruzzata di vernice rossa, lasciata sgocciolare come sangue da una vera ferita (Fig. 33).

Fig. 33 – Uno degli affiche attaccati da Zevs con un colpo di spray rosso alla tempia .

Zevs ha raggiunto la fama mondiale con le sue liquefazioni che riducono in cascate di colore le insegne-logo di griffe famose, Chanel, Yves Saint Laurent, Coca Cola, McDonald's (Fig. 34), macchiando in maniera indelebile le vetrine e le insegne.

Fig. 34 – Logo liquefatti da Zevs, 2006.

Kidult sembra muovere da una stessa motivazione e agisce in continuità con

l'opera di Zevs, tuttavia i suoi interventi sono ancor più radicali; la vernice viene spruzzata con un estintore raggiungendo così superfici ben più grandi di quanto non riuscisse a fare Zevs armato di bombolette. La scelta di agire in modo tanto invasivo deriva dalla scelta di un messaggio ancora più polemico rispetto a quello di cui si appropria Zevs. Se Zevs si vendica contro le forme di inquinamento visivo operate dai brand attraverso affiche pubblicitari, insegne luminose e logo, Kidult vuole rivendicare la street art stessa; le grandi marche nel corso degli ultimi dieci anni si sono riappropriate del mondo del writing e della street art facendo proprio una forma di espressione che ha guadagnato un grande successo di pubblico. Kidult sfregiando le loro vetrine in maniera piuttosto violenta intende rimettere in vetrina la parte più vera della street art nonché quella più selvaggia, legata al tagging e alla riappropriazione di spazi: "only the extinguisher makes them think about the savage, illegal and subversive side of graffiti" ha dichiarato nel suo blog. Kidult resta uno dei più radicali writer e l'esponente di un movimento militante de non esita a definire il lavoro di risemantizzazione dello spazio in termini di conflitto armato. Mentre Zevs, lo vedremo, troverà un ruolo per le sue opere all'interno del sistema dell'arte, Kidult resta una figura anarchica, forse la firma di un collettivo anonimo (si parla di "kidult army" nei forum) che difende la libertà del movimento al grido di "no gallery no master", rifiutando così ogni forma di riconoscimento artistico.

Fig. 35 – L'intervento con l'estintore di Kidult sui negozi di Agnes B e Christian Louboutin, Soho, New York .

Ma la colata interviene sui manifesti non solo per polemizzare con il sistema della moda, ma anche per inaugurare un dibattito politico. Il manifesto pubblicitario, luogo di un abuso, della privatizzazione di uno spazio pubblico, diventa così l'occasione per riportare lo spazio pubblico al suo uso originario, quello della piazza nella quale si discute e si dibatte. Princess Hijab, street artist parigina come Zevs, affronta una tematica ben precisa: le sue colate veicolano una certa dimensione figurative. Lasciando scoperti solo gli occhi di modelle e modelli e optando per una tinta monocroma, piena che cela parte del corpo, si potrà afferrare il riferimento all'Hijab per altro supportato già dalla scelta del nome. La colata nera delinea una specie di cappuccio, definito in alto come un copricapo e frastagliato, aperto in basso perché colante appunto. La colata/hijab non copre interamente le nudità ed è applicata anche alle figure maschili come una maschera per tutti. Le campiture nere grazie all'effetto-colata non definiscono masse statiche ma elementi in fieri, che sembrano prolungarsi, abbassarsi, dall'alto al basso per la forza della gravità a livello plastico e come segni di censura a livello figurativo. Princess Hijab agisce per le strade e nel metro parigino negli anni in cui il dibattito sul velo in Francia è uno dei temi caldi. Difficile dire se gli attacchi di Hijab fossero pro o contro l'ammissione del velo nelle scuole e nei posti di lavoro al pubblico, tuttavia le colate sul volto degli uomini fanno optare per una posizione critica nei confronti del velo, a partire da una disparità di trattamento a seconda del genere. Il velo come negazione della personalità viene rappresentato come un dispositivo che renderebbe tutti uguali, uniformati e irriconoscibili.

Fig. 36 – Affiches hackerati da Princess Hijab; in particolare, nelle foto sopra il velo è applicato a modelli maschili.

Fig. 37 – Due manifesti di Princess Hijab tra i più noti della sua produzione.

Questi tre artisti/attivisti optano per tecniche diverse e la loro azione di subvertising si fa portatrice di obiettivi diversi veicolando temi e figure diverse. Eppure, l'opera di Zevs, Princess Hijab e Kidult (ma potremmo annoverare anche altri che adottano un simile stilema) ha un elemento in comune: la scelta di una forma di

spazializzazione particolare, la colata, che si fa carico di un messaggio polemico.

Per via della dimensione plastica di tale colata che si afferma per una viscosità della materia colante (più o meno liquida) e per via della direzionalità del movimento (da un punto verso il basso seguendo la gravità) la colata ricorda dei fenomeni di secrezione tipici di un corpo che viene aperto (il riferimento diretto è alla ferita); non è un caso se la colata in pittura viene usata proprio a questo fine, quello di rappresentare il dentro che viene fuori in seguito a un taglio, una ferita. La vernice cola da un perimetro di pratica del taglio; lo street artist che vuole produrre un effetto colata, deve premere sul supporto mentre traccia in modo da versare una quantità maggiore di vernice rispetto a quella necessaria per tracciare un segno. La vernice che cola non solo ritrae figurativamente la colata di liquidi contenuti dopo che un involucro è stato rotto, ma plasticamente riproduce l'effetto di un surplus di vernice: un troppo che cola a cui è affidata la messa in continuità del segno (discontinuità introdotta) con il fondo ma sulla base di una copertura del testo originale.

Andiamo allora ad analizzare la colata come un effetto-spazio particolare che introduce una superficie altra a cui affidare la rappresentazione di uno stile di vita.

Iconoclastia contemporanea.

Interrogando la colata dal punto di vista della dimensione plastica, a partire da categorie topologiche e eidetiche emerge chiaramente che il dripping è un atto di trasgressione, e rottura della soglia. Fin da piccoli siamo stati educati a colorare nei bordi: il dripping è sbordamento programmatico.

Il gesto è frettoloso, non controllato e la marcatura del segno è potente tanto che l'inchiostro (la vernice) cola; quasi un gesto violento per la pressione esercitata, pressione che fa perdere di definizione al tratto che deborda i limiti, sconfina, macchia indelebilmente la superficie e cela quello che stava sotto. Nel caso di Princess Hijab il nascondere della colata diviene un gesto di censura così come supportato figurativamente dal velo, l'hijab, che lascia scoperti solo gli occhi, ma che non arriva mai a coprire tutto il corpo; la colata ha però l'effetto di questa continuazione del velo, come di una saracinesca che pian piano si abbasserà.

Vi è una dimensione aspettuale veicolata dall'effetto-colata: la colata instaura una temporalità continuativa attualizzando così il gesto nel momento stesso in cui lo spettatore lo intercetta agendo così come una strategia della messa in presenza. Vedremo come questo trattamento della temporalità che crea una forma di *embrayage* temporale mettendo in continuità il tempo della rappresentazione con quello della fruizione crei un particolare effetto patemico. Come sottolinea Paolo Fabbri "l'affetto ha a che fare con il tempo"[88]; le passioni non sono infatti che effetti dell'organizzazione dell'esperienza temporale. Fabbri afferma che riconoscere alle passioni un primato della dimensione temporale significa riconoscergli un ritmo; l'angoscia è da un punto di vista temporale un effetto durativo, la curiosità viene invece associata a un tempo oscillatorio, la colata. Se sembra più facile riconoscere un ritmo proprio a certe passioni, specie se associata all'analisi musicale, sistema ritmico per eccellenza, sembra più improbabile ricercare una simile dimensione ritmica e temporale propria a un modo della rappresentazione "pittorica". Eppure, mi sembra possibile parlare di una dimensione patemica per la nostra colata. Di quale passione si tratta? Senz'altro, non di una passione facilmente nominabile quanto piuttosto di una *Passions sans nom* per dirla à la Landowski, come avremo modo di vedere tra qualche pagina,.

La colata ha un portato narrativo indipendentemente dalla narrazione supportata dal testo in cui s'inserisce. Può narrare di un passaggio di stato, quello dell'involucro supporto che da solido diventa liquido come nel caso delle liquefazioni di Zevs che scioglie i logo dei grandi brand come a eliminarne il potere magico o più semplicemente può inaugurare una nuova spazialità che si fa portatrice di altri valori. Questa nuova spazialità può farsi varco verso un mondo altro (è il caso di Conor Harrington che abbiamo avuto modo di analizzare nei capitoli precedenti) o essere la spazialità altra di un interno deflagrato (ritroviamo di nuovo Zevs con le ferite d'arma da fuoco ai modelli degli affiche pubblicitari) o la spazialità sovrapposta di un atto di riappropriazione volutamente vandalico perché imposto (e qui i tag all'estintore di Kidult). Sicuramente, è una spazialità altra che ci racconta di una struttura polemica; riprendiamo le parole di

[88] Fabbri, *La svolta semiotica*, 1998, p.41.

Paolo Fabbri: "ogni testo è un controtesto"[89]. I testi portano iscritte forme di conflitti, intrecci di passioni e azioni veicolate dalla narratività:

> bisogna dunque spostare l'accento dalla grammaticalità e dalla semanticità (intese come insieme di regole interne della rappresentazione) a una dimensione *agonistica* nella quale, più che i problemi sintattici, contino i problemi *tattici*. (Fabbri, 1998: 75)

Interrogando la struttura polemica veicolata dalla dimensione plastica in termini di uno scioglimento ma anche di un effetto macchia continuativo, è possibile mettere alla luce questa dimensione tattica della colata. Porre l'accento sulla dinamica agonistica iscritta nell'analisi di un significato significa interessarsi a dinamiche interosoggetive:

> dato che l'azione competitiva è sempre e necessariamente interdipendente, voi, nella maggior parte dei casi di conflitto, non utilizzate solo le vostre risorse contro l'altro: utilizzate semmai l'altro come parte della vostra strategia (Fabbri, 1998: 77).

È esattamente quanto accade nel subvertising laddove la stratificazione di segni (la colata sull'affiche e non la colata al posto dell'affiche) e la gerarchia che viene ridefinita dall'intervento di subvertising opera appunto una tattica in cui l'altro diviene parte integrante della strategia. I manifesti sono risemantizzati a partire dal messaggio e dall'effetto di spazio che veicolano; messaggio pubblicitario che occupa lo spazio pubblico, viene rivendicato come spazio di un messaggio proprio, il quale opera apparentemente una censura del messaggio originale; tuttavia a un'analisi più approfondita questo messaggio secondo censuratore si fa portatore di un messaggio secondo che non elimina quello originale ma che si costruisce su questo. Il velo di Princess Hijab ad esempio, non è censura delle nudità promosse dalla cartellonistica pubblicitaria, ma usa queste per aprire uno spazio di dibattito sul velo.

A questo proposito potremmo interrogarci sul dripping nei termini di un'iconoclastia. Con le parole di Freedberg "(...) si potrebbe sempre sostenere che l'iconoclastia non è mai altro che la rimozione dei simboli di un ordine odiato" (Freedberg, 2004: 571). Nei nostri casi in analisi, il bersaglio dell'attacco iconoclasta non è semplicemente rimosso ma piuttosto modificato, alterato, risemantizzato: la griffe

[89] ib. p.75

rimane sempre ben visibile, mai oscurata,così come la parte più esposta dei corpi delle donne (cosce nude); un altro esempio di questa strategia il kidnapping messo in scena da Zevs laddove il manifesto non è rimosso pena l'esclusione dell'altro polo dell'interazione, ma ritagliato: resta un buco ben visibile a presentificare l'assenza del corpo della testimonial; niente dripping qui, ma un gesto altrettanto invasivo. Ora, Freedberg nel suo libro tenta una lettura che vada oltre la componente politica e che rivendichi gli aspetti cognitivi della reazione che la costituisce (leggere il gesto politico come l'espressione di un'esigenza di liberazione che passa attraverso un atto violento di aggressione verso le persone rappresentate- rompo la statua di Saddam Hussein per aggredire Saddam. Porta avanti quindi un'analisi di casi d'iconoclastia individuale. A noi interessa invece interrogarsi sugli aspetti plastici del testo così prodotto e di come questi si facciano supporto di qualcos'altro. Al di là degli aspetti psico-cognitivi, al di là persino degli aspetti valutativi (arte o vandalismo),astrarre questa pratica da qualsiasi giudizio etico e interrogarne la dimensione plastica.

I tre artisti promuovono un dialogo, aprendo questioni e zoomando su aspetti del sociale rilanciandone il dibattito. L'azione "iconoclasta" non va qui a togliere riconoscibilità al manifesto né al brand, ma va semplicemente a iscriversi un discorso figurativo e plastico modificando il discorso precedente. Un'interazione che si delinea quasi come una risposta, e che segna se non altro una replica, una presa di parola da parte di un audience teoricamente passiva trattandosi di un medium unidirezionale. È interessante a tal proposito parlare di stratificazione.

La street art e mi verrebbe da dire la graffiti writing ancora prima (allargando così questo discorso anche al tagging e al caso specifico di Kidult) ha fatto qualcosa di diverso rispetto alle pratiche iconoclaste classiche (fig. 13): ovvero ha usato la tecnica della sostituzione e quindi della stratificazione affinché il simbolo dell'ordine da abbattere resti a monito e giustifichi il dispositivo polemico messo in scena.

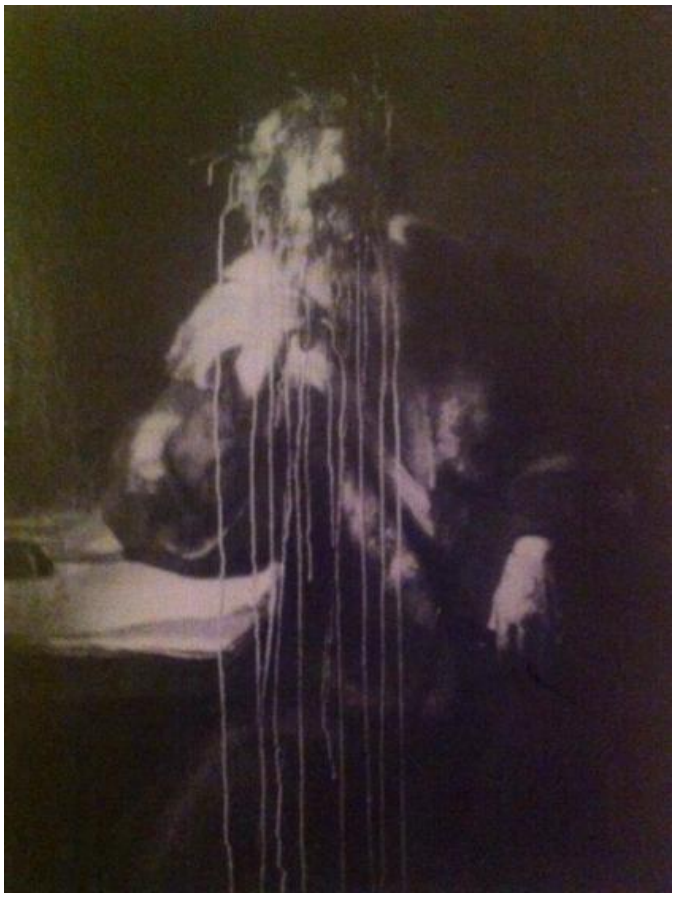


Fig. 38 – Scuola di Rembrandt, Vecchio seduto (o L'apostolo Tommaso?), 1656, danneggiato dall'acido nel 1977. L'acido è usato per fare tag indelebili su superfici come vetri e Plexiglas.

È una forma di iconoclastia che propone altre icone per annientare quelle nemiche: se si può un'iconoclastia figurativa o rappresentativa. Il dripping così usato è definibile come un elemento di una retorica figurativa. E di fatto si tratta di una strategia efficace dal momento che procede per sostituzione simbolica, senza rendersi colpevole di un atto tanto fascista da eliminare il nemico,ma così democratico da consentirgli di continuare a parlare rivendicando semplicemente un diritto di replica. S'innesca quindi un semisimbolismo che fa sì che la dimensione plastica (il frutto del gesto iconoclasta) non sia solo una marca enunciativa ma che si trasformi in marca enunciazionale essendo essa stessa il veicolo di un messaggio cronologicamente secondo, ma gerarchicamente primario.

Upside-down.

È importante sottolineare la centralità della dimensione spaziale in questi casi analizzati, laddove l'affiche è dispositivo topologico che apre una negoziazione tra soggettività che vanno definendosi in maniera polemica. Il particolare modo di fare spazio della colata e la sua temporalità, agiscono su e con lo spettatore-viaggiatore la cui fruizione è in movimento, a meno che non si arresti per osservarle o che non sia fermo sui binari in attesa del prossimo treno; in tal caso sarà il movimento della metro a tagliare la colata orizzontalmente sottraendola alla vista del viaggiatore.

Mi pare che si possa ritrovare tutta una dinamica tra statico e dinamico tipica dell'affiche pubblicitario esposto nel metro: statico per definizione, rispetto all'audiovisivo, simula la dinamicità dell'azione nel testo; come sottolinea Marc Augé, si deve poi tenere presente che l'affiche pubblicitario obbedisce a un ritmo particolare poiché "dans le métro, à l'inverse de la télévision, c'est le spectateur qui passe et l'image qui reste" (Augé, 1986:106). Augé sottolinea come l'efficacia dell'affiche pubblicitario nel métro trae forza dal fatto che lo spettatore-viaggiatore torna e ripassa davanti a uno stesso affiche più volte. Ora, nel caso dell'affiche oggetto di subvertising, tenendo conto che le operazioni di Zevs e Pincess Hijab hanno avuto preso di mira soprattutto billboard nel métro - quando ancora il métro parigino offriva delle possibilità di intervento – come alteravano la particolare dialettica statico vs dinamico dell'affiche nel metrò?

La colata, anche quando esaurisce la sua corsa verso il basso, resta come forma di una sua percorribilità ulteriore: la colata sembra rinnovarsi a partire dai segni della sua produzione. La colata è intrinsecamente dinamica: come rende bene il suffisso *–ing* del gerundio nel termine inglese "dripping", la colata cola. Si assiste quindi a un incontro tra due movimenti diversi, quello del passante, che può procedere passando vicino all'affiche alterato muovendo parallelamente a questo, o che può procedere in modo ortogonale, andando verso l'annuncio; l'annuncio può trovarsi anche sulle pareti che racchiudono una scala mobile, e pertanto, il passante può risalire verso superficie, con un moto inverso a quella della colata che va verso il basso, o trovarsi a seguire il movimento della colata stessa, scendendo. Tutti questi movimenti possibili non sono da citarsi per esaustività di analisi ma perché determinano i modi di fruizione della colata da cui dipendono effetti patemici diversi. Ciò che interessa è osservare questo inserirsi della colata in una dinamica che supporta forme diverse di affettività e di *fare senso con* il manifesto.

Augé, trovandosi a lavorare con le immagini esposte nel metrò, suggerisce anche di provare a interrogare i temi e le figure degli annunci per capire se vi sia un particolare rapporto tra annunci esposti nel métro e il loro carattere sotterraneo. In una parola, nel mondo sommerso dei cunicoli del métro, sono le stesse immagini che circolano in superficie ad essere affisse? Nel nostro caso, è utile chiedersi perché Princess Hijab non agisca mai in superficie, ma nel métro, sottoterra, tanto più che il metrò costituisce una

delle zone più difficili in cui intervenire, soprattutto quello parigino, e in particolare i suoi billboard. Augé afferma:

> L'image du métro, comme celle des hebdomadaires, est rarement regardée à plusieurs ; c'est très fréquemment un rapport singulier, voire fugitif et vaguement honteux, qui se crée avec elle, un rapport duplice, de connivence louche, que la publicité, lorsqu'elle propose des images du corps, place sous le signe de l'esthétique pour dédouaner le voyeur, alors que ces images sont immédiatement et intimement ressenties comme une provocation érotique. (Augé, 1986: 106)

A ben vedere, Augé coglie un aspetto importante della fruizione sotterranea: nel metro non si creano collettivi di fruizione, ma la visione è rarefatta individuale, appartata, come lo è l'attesa sul binario, che porta la folla a distribuirsi in modo più o meno regolare in modo da cercare punti di presa di distanza dal corpo dell'altro. Il solo capannello possibile è quello del gruppo in uscita. I veli di Princess Hijab pretendono una visione individuale perché è sull'individuo, le sue scelte e la sua libertà di manifestarsi che portano a riflettere (sia che si voglia interpretare questo velo come segno di una libertà di espressione o al contrario come una forma di censura e un'imposizione dall'alto).

Fig. 39 – Colata, Princess Hijab, Parigi, 2010.

Zevs agisce invece quasi esclusivamente in superficie: sono i billboard che costeggiano le fermate di attesa dei bus gli obiettivi preferiti dei suoi attacchi, assieme ai grandissimi billboard che campeggiano al di sopra di grandi piazze o sui muri degli edifici in corrispondenza dei grandi incroci frequentati da folle di persone. Zevs ricerca una fruizione di superficie, collettiva, partecipata; del resto, è in piazza che si giustiziano i colpevoli e il suo processo all'immagine pubblicitaria (lui stesso definisce l'atto "Visual Kidnapping") deve essere un processo pubblico a cui gli astanti prendono parte in qualità di testimoni[90]. La piazza, gli incroci con attraversamenti pedonali regolati da semafori e le fermate dell'autobus sono tutti punti in cui si sosta, volontariamente o forzatamente, sono punti di arresto. Il tipo di fruizione ricercata e strategicamente costruita da Zevs, è una visione statica, se non

[90]La necessità di un processo pubblico emerge anche dallo studio di David Freedberg sulle pratiche iconoclaste. Cfr. The *power of images. Studies in the history and theory of response*, 1989.

altro arrestata anche fosse solo per un breve istante. Al contrario Princess Hijab opta per una fruizione frettolosa, in movimento, interrotta in modo da stressare ancora di più la dinamica stessa della colata sull'affiche enfatizzata nel suo movimento inarrestabile; una cortina che presto finirà per coprire l'intero corpo dei modelli (si noti infatti, come si è già sottolineato, che i veli neri tratteggiati di Princess Hijab si arrestano quasi sempre a metà busto enfatizzando questo effetto durativo).

Fig. 40- Visual Kidnapping, Zevs, Paris, 2011. Si noti che in questo caso i modelli non sono uccisi, ma sono propriamente dei non morti (sangue che cola dagli occhi) e quindi degli zombie.

A proposito delle strategie di affichage[91], Fontanille mette in luce il ruolo dell'ancoraggio spazio-temporale e della manipolazione deittica responsabile di un certo stato patemico presso il passante. L'incontro con il manifesto, lo si è detto, è spesso un incontro ripetuto che fonda la propria efficacia a partire da una lettura che procede per prese successive, in un'ottica cumulativa. È la logica sottesa a gran parte dei manifesti pubblicitari, strategicamente pensati e dislocati al fine di ripetere un messaggio in modo tale da garantirne riconoscibilità e memorizzazione da parte del passante che si

[91]Cfr. Jacques Fontanille, "Etude de cas: l'affichage", in *Pratiques sémiotiques*, Puf, 2008, pp.179-215.

trasforma suo malgrado in spettatore e in destinatario di un messaggio. A questa forma di incontri ripetuti fa eco una strategia del tutto diversa basata sulla valorizzazione di un incontro unico: è quello che accade ad esempio in occasione di svendite speciali che durano pochi giorni e che mirano a installare quella che Fontanille chiama "une tension de l'urgence": « persuader le passant ou l'automobiliste, c'est le contraindre à se dérouter, à s'arrêter, ou à programmer un arrêt ou un autre moment pour la réalisation de la proposition » (Fontanille, 2008: 199). La subvertising art così come l'abbiamo affrontata a partire dagli interventi unici di Princess Hijab, Kidult e Zevs, anche se ripetuti nel tempo presentano sempre nuove forme e mirano a creare degli eventi shock tali da entrare in conflitto con gli altri programmi del passante e manipolarne il volere per farlo arrestare e assistere così a una rappresentazione (quella dell'affiche) che per via dell'intervento "d'artista" e della colata si è trasformato in una scena dinamica, un *événement* a cui si assiste e prende parte.

Soglie e altri riti di passaggio.

In un articolo dedicato alle pratiche ipnotiche, Giacomo Festi traccia un parallelo tra sciamano e psicanalista a partire dal dispositivo di abreazione che entrambe le figure mettono in atto per creare una schize della propria identità, in modo da rendere possibili meccanismi di proiezione e incarnazione che sono alla base stessa dell'efficacia rituale e del transfert psicanalitico (Festi, 2006, pp.77-100). Lo split della figura dell'enunciatore, sciamano, psicanalista o performer[ii] che sia, è l'innesco necessario per la costruzione di un enunciatore plurale; come sottolinea Severi:

> (…) un contesto di comunicazione è rituale[…] quando e soltanto quando si verifica una trasformazione dell'identità dei partecipanti, fondata sulla presenza simultanea di connotazioni contraddittorie" (Severi, 2004, p.199).

Non ci sono parole migliori per descrivere quanto accade con la colata, evento dalla pretesa estetica senza dubbio, ma ancor prima, rito quotidiano.

La colata innesta un'isotopia del discontinuo nel momento stesso in cui inaugura una nuova spazialità, quella di un interno celato. Questa cesura crea un effetto *trompe l'oeil* che complessifica il rapporto tra gli elementi: segna movimenti opposti (penetrabilità vs impenetrabilità); stabilisce diverse spazialità (interno vs esterno)

caratterizzate da regimi di visibilità differenti (visibile vs invisibile) e passibili di assunzioni diverse (anonimo vs collettivo). Ma soprattutto, scinde l'istanza di riferimento in una superficie viva, dinamica, e una superficie soggiacente, statica, celata dall'imminente colata.

Lo spazio aperto dall'iscrizione è uno spazio debordante, liquido che non riesce a stare negli spazi assegnati. In un articolo su *Omniprésence*, VIII performance chirurgica della performer Orlan, ho analizzato le diverse aspettualità e i diversi effetti-spazio veicolati dalle operazioni di taglio[92]: i tagli possono essere diversi a seconda del gesto enunciativo che implicano; un taglio chirurgico si distingue da uno squarcio, così come una ferita da taglio si distingue da altre forme di lacerazione; secondo Claude Zilberbeg la tensività della ferita (Zilberberg, 1988: 99) si muove tra l'orizzonte tensivo della piaga e quello della cicatrice; il taglio chirurgico della performance oggetto di quella mia analisi era affatto puntuale, né accidentale. L'effetto-ferita simulato dalla colata che si ritrova nei nostri casi d'analisi è invece un effetto catastrofico e responsabile di un processo di moralizzazione passionale; se da una parte la colata simula la ferita, dall'altra la sua sovrapposizione a un testo altro la definisce come macchia; una superficie incontinente che invade ciò che le sta sotto ricoprendolo. Il taglio è voluto, preciso ma rapido: stressa un'aspettualità puntuale dal punto di vista della produzione di questo elemento di discontinuità, ma durativa per quel che riguarda gli effetti: la colata continua a colare, tocca terra e segna indelebilmente l'affiche, il muro, l'involucro del supporto seguendone le forme e aggiustandosi come un calco. Il focus è su quella spazialità aperta e non rimarginabile dalla quale continua a sgorgare materia. La colata è un'esperienza individuale di apertura rituale dello spazio a partire da un intervento che instaura una discontinuità sull'involucro urbano; ma la colata diviene esperienza collettiva sotto i riflettori di una rimediazione che ne ripropone il dettaglio pornografico, scandaloso. Il muro è aperto, anzi no, sovrascritto (Fig. 41). La dinamica continuo vs discontinuo che abbiamo rinvenuto nella colata può essere rappresentata grazie al quadrato semiotico. La discontinuità dello spazio altro (secondo perché sovrapposto) nel momento in cui i suoi bordi non tengono diviene una non-

[92] "In caso di efficacia. Corpi aperti e passioni al di qua del quadro" in Passioni Collettive, atti del convegno Aiss, 2013.

discontinuità: non mette in continuità totale le due figure ma lascia che una penetri nell'altra abbattendo l'ordine del bordo, del confine, della soglia tuttavia questa continuità implicata dal movimento continuo della colata si afferma come un movimento di invasione proprio perché frutto di un intervento discontinuo come può essere uno squarcio o una ferita.

Per René Thom, le frecce diagonali del quadrato descrivono dei cambiamenti bruschi di stato; gli definisce "catastrofici" poiché vi si manifesta l'antagonismo tra le pregnanze dei due valori contrari. Si tratta di una riflessione che prende le mosse da un'analisi matematica delle relazioni poste sul quadrato; Tom arriva a proporre un modello dinamico che identifica il quadrato con il circuito di isteresi della catastrofe Fronce; non ci dilunghiamo qui in una sua presentazione per quanto di grande interesse, quello che ci interessa nella proposta di Thom è la dinamica conflittuale tra potenze antagoniste che ci sembra ben tradurre il movimento stesso sugli assi di una lettura narrativa della colata:

> (…) è possibile riassumere l'intera dinamica associata al quadrato semiotico dicendo che si tratta della trasposizione di una polarità fra pregnanze antagoniste, definita inizialmente a partire da uno spazio assiologico interno (…) in un'opposizione spaziale definita su uno spazio esterno (…) entro il quale tali pregnanze sono individuate come attanti antagonisti (forme salienti). (Thom, 1991: 144)

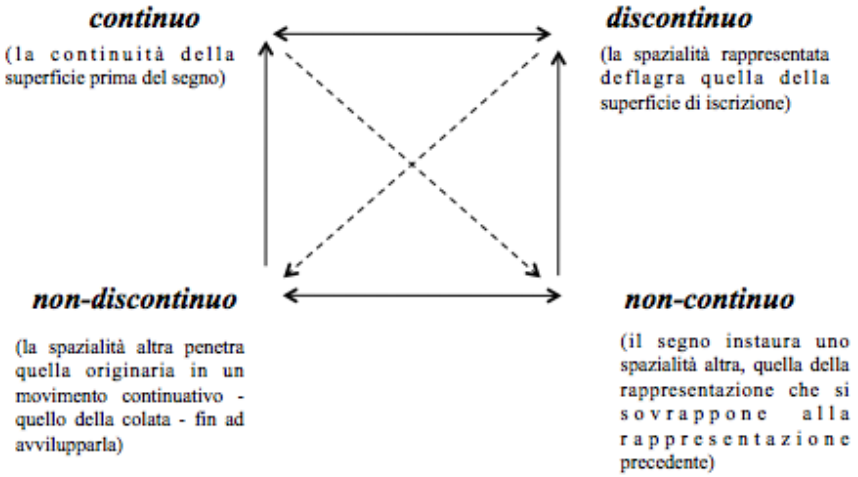


Fig. 41 - Articolazione della categoria continuo vs discontinuo sul quadrato semiotico.

Qualcosa passa nella performatività dell'evento e nella sua fruizione – che per quanto differita possa essere ripropone l'atto di enunciazione in un *neverending loop*. Questo spazio altro (più profondo o più superficiale?)crea un effetto particolare sullo spettatore per strada, che capita sulla scena del crimine. Al di qua della cornice dello schermo, lo spettatore assiste invece a uno spettacolo diverso: un *reframe* di un evento; la colata non trasborda la cornice, non sporca a terra, non cola seguendo la superficie dell'involucro-testo. La foto documento di un atto avvenuto ritrae un momento del rito ma non recupera l'effetto patemico e l'effetto-spazio originale.

L'effetto colata sul passante che vi s'imbatte crea un particolare effetto patemico traducibile in termini di aggiustamento intersomatico responsabile di un'intersoggettiva ibrida:

> Expérience esthétique et esthésique partagée, la participation à l'acte dramaturgique instaure alors une sorte de communauté vivante entre spectateurs, fondée sur une proximité ressentie unissant les corps-sujets. […] le public du théâtre […] a vocation à devenir ce que nous avons appelé ailleurs une *totalité intégrale* – tous ensemble faisant corps et se constituant en une masse organique unie dans l'expérience présente de quelque passion commune (Landowski, 2002 : 33).

Nella colata non si può parlare di massa organica unita nell'esperienza di una passione comune: la fruizione è solitaria e la passione comune mette in risonanza il corpo dello spettatore e quello dell'involucro sul quale la colata s'inscrive.

La proposta landowskiana rivendica a tal proposito l'incapacità della narratività classica di rendere conto di tutti i modi possibili dell'interazione; la logica giuntiva può spiegare solo processi di interazione del tipo della *Programmazione* e della *Manipolazione*. Aggiustamento e Assenso all'accidente rispondono invece di un'altra razionalità del senso che Landowski ritiene di dover integrare in uno schema unificato dei regimi del senso, chiamato anche modello delle interazioni a rischio (Fig. 42).

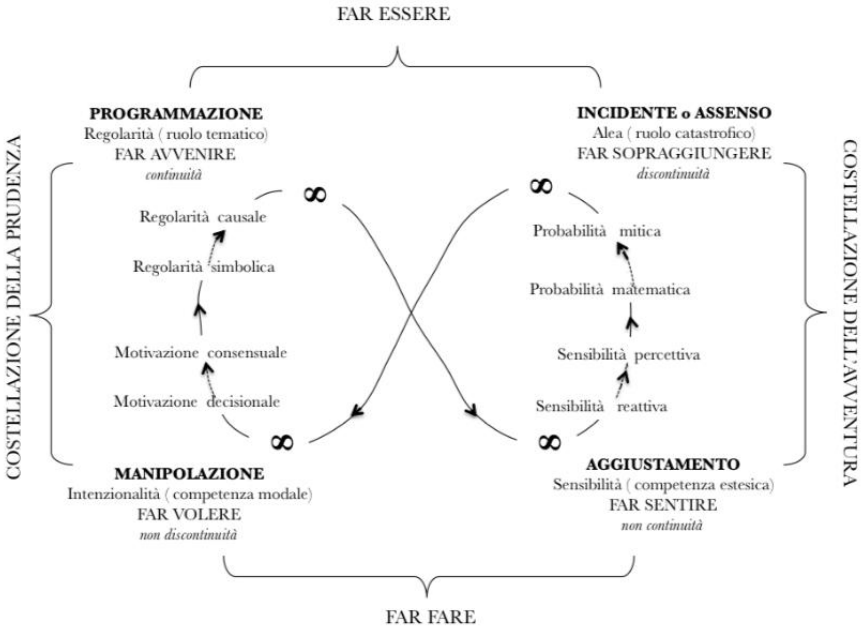


Fig. 42 - Il modello delle interazioni a rischio di Eric Landowski (2010: 85.).

Un modello perfettamente integrabile nel paradigma greimasiano in virtù degli spunti lasciati dallo stesso Greimas in *De l'imperfection*, dove però le due categorie di aggiustamento e accidente confluirebbero in maniera sincretica nel concetto di "accidente estetico"[93]. Questa "nuova" logica narrativa che Landowski introduce e che caratterizza la parte destra del suo modello, la *costellazione dell'avventura*, è una logica dell'unione poiché opera per contagio somatico diversamente da quella giuntiva fondata su mediazione e circolazione di *oggetti di valore*.

Il regime dell'aggiustamento così introdotto, accoglie una teoria dell'esperienza estesica, che, in questa trattazione autonoma perde i tratti dell'evento puntuale-accidentale (l'accidente estesico appunto) e si definisce piuttosto per un'aspettualità durativa in termini di *apprentissage*, una frequentazione dell'altro che è innanzitutto frequentazione delle qualità plastiche e ritmiche dell'altro – nel nostro caso le qualità plastiche della colata - sia questo *soma* o *physis*, corpo o materia. Il concetto di aggiustamento rende così conto dell'emergere di una passionalità diversa che non si presta al paradigma descrittivo della liquidazione di una mancanza dove passione rima

[93] Greimas, 1987, p.45.

con possesso[94]Provare qualcosa (*éprouver*) in questa seconda accezione è sinonimo di mettere alla prova, e quindi frequentare attivamente l'altro, rinegoziare il valore nel corso del suo farsi e darsi, in un termine: aggiustarsi.

Si osservi che nel caso della colata la dinamica di aggiustamento dipende in prima istanza da una logica programmatica (far avvenire), che è quella della creazione (fig. 16).

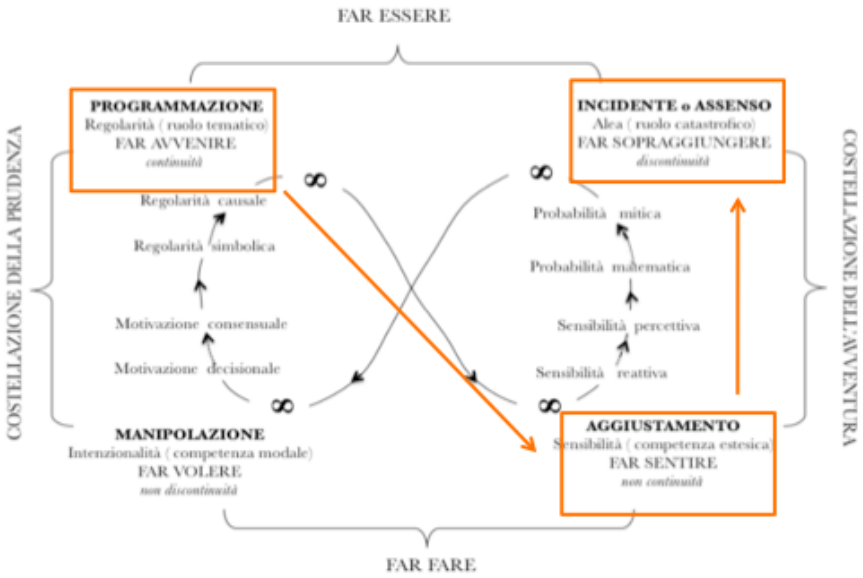


Fig. 43 - Lettura narrativa del modello delle interazioni di Landowski per rendere conto delle trasformazioni di regimi di senso implicate dalla colata .

Tale avvenimento inaugura una spazialità di aggiustamento possibile in cui l'artefatto s'aggiusta con l'involucro e lo spettatore con il prodotto di questo aggiustamento primo (far sentire);l'interazione sinestesica apre alla logica aleatoria che ha il merito di far sopraggiungere una componente accidentale che strappa l'evento dalle regolarità possibili rilanciando il senso. È l'accidentalità di questo taglio, di questa apertura controllata, programmatica che strappa lo spazio quotidiano alle sue routine d'uso e di significazione per introdurre un accidente che posa rilanciare il senso evitando l'insignificanza, o la noia. L'operazione apre la vista a una spazialità altra, seconda, sovrapposta, una spazialità che s'impone nell'al di qua dello spazio dello

[94] Cfr. Landowski, 2002, p.14.

spettatore, che lo investe e ne invade lo spazio così da avviare una dinamica d'aggiustamento somatico contagiosa. Una simile analisi della colata fatica ad arrestarsi all'idea di una passionalità costruita su una competenza modale: un sentire fondato su una competenza estesica e sull'intervento dell'aléa va delineandosi nel corso del testo-evento (la rappresentazione della colata che non è un testo finito ma nel suo colare, nel suo essere una ferita non rimarginabile costituisce un evento).

A questo proposito è bene ricordare che Landowski non manca mai di sottolineare la complessità del reale rispetto alle semplificazioni della modellizzazione; i fenomeni in analisi, così come la nostra performance, non articolano categorie logicamente opposte con tanta rigidità, piuttosto si mescolano, s'intrecciano, si supportano e rafforzano reciprocamente come dei complementari[95]. Si tocca qui una questione importante, quella della ricorsività e della reazione tra regimi, in virtù delle quali non solo un'interazione relativa a un dato regime può reggerne un'altra dello stesso tipo, ma il funzionamento di un regime può mettere in moto un regime altro[96].

L'analisi della colata ci ha permesso di affrontare la riflessione sull'efficacia simbolica da un punto di vista alternativo, quello della sociosemiotica delle interazioni di Landowski. A partire da una piccola archeologia del concetto, abbiamo visto come si sia prestato nel tempo ad assumere accezioni diverse e a farsi carico degli investimenti semantici più disparati. Mi è sembrato tuttavia che le varie definizioni riscontrabili nella letteratura semiotica, per quanto interessanti e coerenti se prese una ad una, non aiutassero a creare un orizzonte teorico condiviso e fruttuoso.

La proposta di Landowski propone una trattazione semiotica approfondita delle dinamiche di passionalità intersomatica confluite nel tempo sotto il termine ombrello di efficacia simbolica, rivendicandone l'importanza strutturale all'interno di una semiotica che voglia dirsi generale. L'audace svolta landowskiana non è certo priva di limiti, ma ha il grande vantaggio di guardare al di qua del quadro della semiotica greimasiana contribuendo con nuovi mezzi a un dibattito semiotico che rischia altrimenti di rispondere a dilemmi irrisolti con vecchie risposte.

---

[95] Landowski, 2002, p.24.

[96] Ib. 2010, p.96.

A tal proposito si osservi l'evoluzione che il modello landowskiano propone di un concetto quale quello di semisimbolico; il regime d'aggiustamento non è esente da una presa in carico del semisimbolismo greimasiano laddove la relazione tra dimensione plastica e figurative costituisce l'occasione per la dinamica di *apprentissage* alla base di ogni movimento di presa estesica; sono infatti gli stessi contrasti plastici, responsabili di "una sovrasegmentazione significante"[97], a organizzare l'esperienza estesica.

Per concludere, il modello dei quattro regimi del senso merita un posto di riguardo in un dibattito sulle passioni per diversi motivi: in virtù dell'attenzione rivolta all'interazione in presenza, corpo a corpo, teorizzando una logica narrativa alternativa, quella dell'unione; ancora, per aver integrato la riflessione sulla presa estesica nel modello di una semiotica generale; ma soprattutto per aver interrogato un tipo di passionalità diffusa, intersomatica, contagiosa, in definitiva, *sans nom*.

Moti intimi.

La stessa dinamica innescata dalla colata potrebbe essere presa in considerazione da un punto di vista diverso. A partire dalla semiotica dell'impronta di Jacques Fontanille, potremmo infatti tentare una lettura della colata come l'esito di un'interazione tra un modus operandi, ovvero un certo stile di gesto, e le proprietà del substrato materiale della superficie d'iscrizione. Come abbiamo visto nella prima parte del volume, una semiotica che tratta le cose come attanti semiotici sul modello dell'attante-corpo del soggetto riconosce a questo involucro corporale di poter essere convertito in una superficie di iscrizione. Emerge allora chiaramente come in quest'ottica la dinamica tra la vernice che cola, prodotto della pressione del marker da parte dell'enunciatore, e la forma della superficie di iscrizione della quale la vernice ricalca e esalta le proprietà (bombatura, verticalità) sia leggibile in termini di interazioni tra involucri e impronte.

A proposito dell'analisi dei corpi-calco che attraversano l'opera da Marcel Duchamp, Fontanille osserva che:

---

[97] Cfr. voce "Semi-simbolico", Greimas, Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, 2007, p.312.

> l'atto artistico, il fare estetico "concettuale" consiste nello svelare, in ogni configurazione, un'altra dimensione, una dimensione rimasta nascosta fino ad allora, e che, grazie allo spiazzamento performativo di cui prima parlavamo, viene messa in luce: in ogni figura abita il suo stesso "concetto artistico", che tuttavia si dischiude solo se un buon 'mediatore' compie l'atto adeguato. (Fontanille, 2004: 255)

Questa lettura del *readymade* duchampiano non potrebbe essere più aderente alle colate rinvenute per strada sugli *objets-trouvés* dell'arredo urbano. Il dripping fine a se stesso, quelle colate che non si fanno supporto di una figuratività seconda ma che esistono di per sé e in sé intraprendendo un rapporto quasi parassitario con l'oggetto supporto sembrano proprio avere un simile statuto concettuale. Lo si è visto sopra, inaugurano una superficie altra a partire da un calco della superficie dello stesso oggetto su cui si riversano. La colata non può fare a meno di svelare l'oggetto in qualità di corpo-involucro superficie di iscrizione e contenente di qualcosa. D'altra parte l'arredo urbano è funzione di un certo utilizzo e spesso gli è negata ogni dimensione estetica; non è un dettaglio irrilevante il fatto che le colate "pure" intervengano soprattutto sui cassonetti dell'immondizia, contenenti il cui contenuto è il prodotto vile della nostra vita quotidiana. La colata agisce in tal senso invertendo il rapporto *contenente-contenuto* affermando un'autonomia dell'involucro rispetto alla sua funzione di contenitore e supportandone una lettura estetizzante.

Sulla base della dicotomia contenuto vs contenente Fontanille elabora in *Figure del Corpo* una tipologia delle figure iconiche del corpo (Fig. 44).

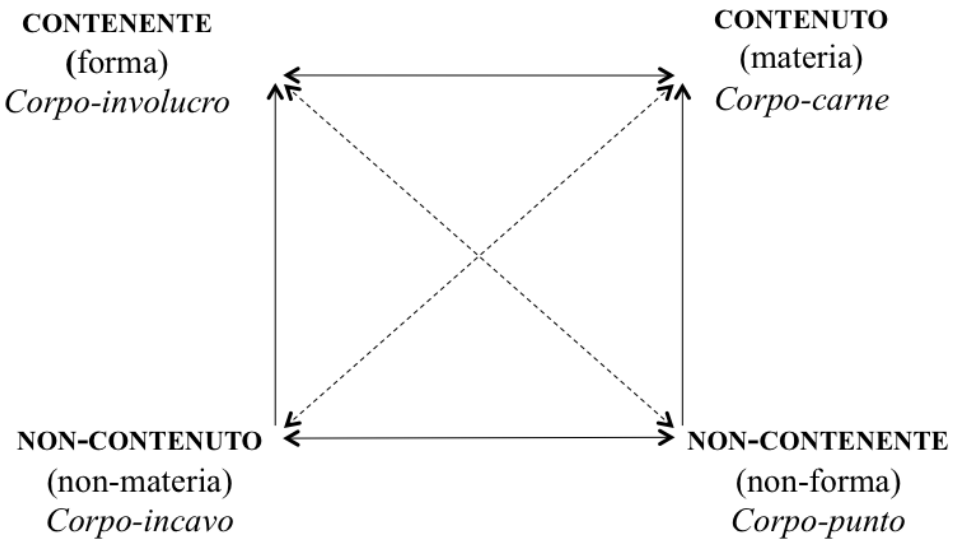


Fig. 44- Quadrato semiotico delle figure iconiche del corpo. (Fontanille, 2004: 240)

Se il corpo-involucro è quello in cui la forma trionfa, il corpo-carne è al contrario quella figura in cui è la materia a dominare; allo stesso modo il corpo-punto non è che una negazione del corpo-involucro come negazione della forma in favore di un riferimento deittico; e ancora, il corpo-incavo, negazione del corpo-carne è una figura del non-contenuto come negazione della materia, in posizione di implicazione rispetto alla forma del corpo-involucro.

Seguendo il quadrato messo a punto da Fontanille, una lettura della colata come movimento di trasformazione di un corpo-involucro (contenente) in un corpo-punto (non-contenente) nel momento in cui, per via della pressione del marker, il corpo-involucro perde progressivamente la sua forma originale per assumerne una seconda, quella della sovrascrizione che per l'appunto è una macchia, una colata di colore, e quindi una non-forma per eccellenza. L'effetto-colata procede così a muovere (e il verbo non è qui usato a caso) il corpo-punto in un corpo-carne, materia viva e vibrante perché ancora in movimento (se non altro per via di un effetto-movimento, come abbiamo detto sopra). La tipologia delle figure iconiche del corpo supporta allora una tipologia delle figure di movimento, come ben sottolinea Fontanille (Fig. 45).

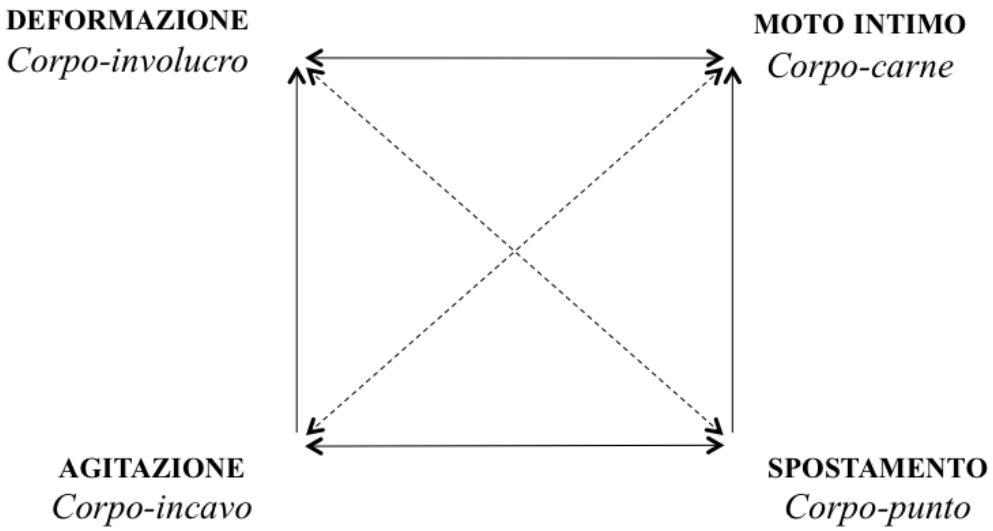


Fig. 45- Quadrato semiotico delle figure di movimento. (Fontanille, 2004: 242)

A ciascuna delle figure del corpo corrisponde una figura del movimento: al corpo-involucro si associa un movimento di deformazione perché l'involucro si fa supporto di deformazioni permettendo così forme e gradi diversi di *débrayage* definendo così di volta in volta involucri-significanti e superfici di iscrizione. È questo il processo che interviene nel momento in cui la cosa d'arredo urbano "sopporta" e supporta una deformazione e si débraya in superficie d'iscrizione. La deformazione inferta dalla colata è tale da determinare uno spostamento:

> Solo l'esistenza di una posizione di riferimento, infatti, fonda un cambiamento di posizione: la percezione del movimento applicato al corpo deittico è allora la rilevazione di uno spostamento. (Fontanille, 2004: 242).

Spostamento che, nel caso della nostra colata è cambiamento di consistenza e di densità; Fontanille identifica tali percezioni di movimento con il moto intimo attribuito al corpo-carne e sottolinea come la concordanza tra figure iconiche del corpo e figure del movimento sia una condizione della stabilità iconica dei corpi attanti. La stabilità iconica del corpo-attante viene meno per via di un gesto enunciativo che mira a destabilizzarne l'iconicità per ristrutturarla in una forma altra, o nel caso specifico della colata, prima in una non-forma e, in ultima istanza, in pura materia provocando così un ribaltamento del contenente in contenuto. Si può immaginare che questo ribaltamento

induca nel passante/spettatore un simile movimento di ridefinizione iconica dell'oggetto? Si può individuare in questa dinamica la ragione di un processo patemico di messa in continuità empatica a partire dai moti intimi del corpo-carne così svelato?

Mi sembra di poter affermare che Fontanille non affronti mai una simile tematica, se non altro non esplicitamente e non nei termini di un'efficacia intersomatica. Tuttavia tutta la dinamica tra me carne e sé corpo proprio prende le mosse proprio dal dibattito sulle logiche del sensibile e sull'affettività laddove questa non è trattata come semplice complemento dell'azione; è l'ancoraggio somatico sotteso alla semiotica dell'impronta che offre una via altra rispetto a quella teorizzata da Landowski:

> Questo dispiegamento figurativo ci dice ancora qualcosa in più; esplicita il fondamento ipoiconico (o la "motivazione" analogica) della semiosi incarnata; in effetti, giocando il suo ruolo di mediazione corporale, l'involucro subisce delle deformazioni che si pongono come gli "analoghi" delle deformazioni dei contenuti corrispondenti. In altri termini, la forma semiotica dei "significanti di configurazione" che interessano l'involucro è analoga a quella dei "contenuti" dell'involucro. (Fontanille, 2004: 227).

A ben vedere i due modelli, quello della semiotica delle interazioni a rischio di Landowski, e quello della semiotica dell'impronta di Fontanille rispondono all'esigenza di restituire alla passionalità un ruolo fondamentale; se il padre della sociosemiotica lo fa ricorrendo a una rilettura critica della teoria della narratività e alla teorizzazione di altri regimi del senso fondati sull'im-mediatezza (*apprentissage* o aggiustamento), Fontanille in linea con la riflessione sulla tensività, riformula il principio stesso di descrivibilità del progetto semiotico, postulando il primato dell'espressione e della figuratività.

Un'etica del débordement.

Ci siamo soffermati sulla dimensione prettamente affettiva della colata a partire dalla quale abbiamo problematizzato l'efficacia- mi si scusi il gioco di parole – dell'efficacia simbolica a favore di altre categorie semiotiche quali quelle introdotte da Landowski. Torniamo ora a quel primato della dimensione plastica che abbiamo osservato poco sopra;partendo qui dalla riflessione di Jean Marie Floch sul ruolo che può rivestire la dimensione plastica nella creazione di uno stile relazionale in *Identità*

visive tenteremo di portare avanti un simile lavoro di analisi interrogando la soggettività da questo interessante punto di vista.

In occasione dell'analisi del look Chanel, Jean Marie Floch interroga il rapporto tra etica ed estetica, introducendo una distinzione tra la nozione di fatto di moda e quella di fatto di stile. Se la prima è legata al polo dell'identità e quindi al concetto di carattere (Ricoeur), il fatto di stile risponderebbe al polo del mantenimento del sé, cioè al polo dell'etica e del progetto di vita. Ma Floch fa qualcosa di più audace che riprendere i termini di Ricoeur; associa il fatto di moda alla dimensione figurativa, e il fatto di stile alla dimensione plastica; si chiede: "si può immaginare che un'estetica possa essere prima, che essa sia una forma semiotica presupposta e che generi un sistema prossemico, presupponendo quindi che produrrà uno stile di vita (relazionale)?" in risposta, propone un modello a tre istanze responsabile della generazione di una "forma di vita" (stile di vita) nel modo seguente:

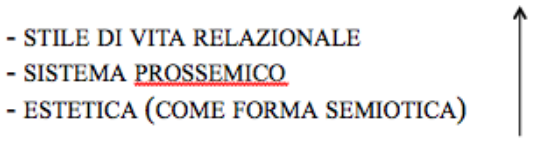


Fig. 46 - Il diagramma di Jean Marie Floch (1990:136).

Arriva quindi a concludere a proposito del total look:

> Il riconoscere le invarianti di questa silhouette, e l'esaminare questo suo arricchimento progressivo, convince del suo essere veramente un fatto di stile, e testimone di un progetto di vita, o di una visione etica, di cui il mantenimento è il valore di base. Essa rappresenta in poche parole, un progetto di vita e una forma di vita... (Floch, 1995: 157)

Se la prossemica e lo stile di vita relazionale veicolato dal total look stressava un'isotopia della non continuità sposando quella che Floch definisce un'etica del mantenimento, nel nostro caso che tipo di stile viene promosso dalla forza virale di questi attacchi visuali, prodotto originario di un singolo e poi stilema e manifesto di un progetto politico e esistenziale adottato da una più larga fascia di improvvisati street artist?

In un articolo apparso nel 2012 nel numero 115 dei Nouveaux Actes

Semiotiques, Landowski torna a interrogarsi sugli stili di vita alimentando il dibattito francese riaperto da Jacques Fontanille. Di fatto le forme di vita hanno poi assunto nella riflessione fontanilliana uno statuto centrale, costituendo uno dei piani di immanenza della fenomenologia del sensibile da lui elaborata. Alla verticalità gerarchica del modello tensivo fontanilliano si contrappone dunque l'orizzontalità tipologica dell'approccio landowskiano che ha di recente implementato il suo modello delle interazioni a rischio nei termini di un modello degli stili di vita; così, il regime dell'Accidente, nel 2010, in occasione della traduzione italiana di *Les interactions risqueés* viene ridefinito Assenso (*Assentiment*). Giunti a questo punto dell'analisi, i concetti di *assentiment* e *ajustement* sono di grande importanza.

La colata, non è altro che il prodotto di un'interazione basata su un aggiustamento tra artista e *objet trouvé* della strada: come abbiamo già avuto modo di notare, la colata è un gioco di controllo e abbandono al caso nel momento in cui non può essere definito il suo percorso in maniera programmatica; interviene inevitabilmente un alèa matematica (la forza di gravità) e per questo aggiustabile (si pensi alle scelte di diversi supporti per produrre colate diverse). La street art di per sé è un arte interazionale, l'abbiamo detto, prevedendo la possibilità di interventi sul proprio prodotto e inserendosi in un dialogo già consolidato sui muri della strada.

Vi è tutto un dialogo con l'aleatorio a cui abbiamo accennato poco sopra, quella dimensione accidentale legata alla discontinuità riconosciuta in seconda battuta alla seconda spazialità. Il tipo di soggettività definita o meglio negoziata da simili pratiche di ri-territorializzazione della soglia, del bordo, del margine è una soggettività che emerge nell'interazione aderendo a un messaggio polemico teso a sovvertire un ordine costituito per rivendicare un diritto del cittadino al pieno uso e godimento dello spazio urbano. È interessante infine osservare che questi processi di soggettivazione si definiscono, almeno nelle fasi aurorali del loro emergere, per sottrazione o meglio per negazione: negazione di un'identità unica e riconoscibile, negazione di un'attribuzione univoca a un soggetto determinato. Una soggettività pertanto distribuita, perché assumibile da più e replicata, ripetuta nel momento stesso in cui diviene firma, segno di un'adesione politica.

Infine, concludiamo con un'osservazione che ha più dell'aneddotico che del semiotico. Si pone di fatto un dilemma socio-culturale legato allo statuto di ciò che resta di queste pratiche di risemantizzazione dell'affiche pubblicitaria, problematica che non è affatto slegata dalla nostra riflessione sulla soggettività. Dal momento in cui queste forme di reazione sono riconosciute come interventi d'arte e d'autore - per quanto collettivo e anonimo questo sia - vengono sottratte dal luogo della loro produzione, ovvero lo spazio urbano, per essere esposte nel museo e come vedremo, nel negozio. Questo è il paradosso che anima gran parte del dibattito sull'arte contemporanea e più specificamente quello sulla street art. Che cosa accade quando una pratica nata in seno a un movimento di protesta contro il sistema del mercato diventa oggetto di un altro mercato, quello dell'arte? Zevs circola ormai tra gli ambienti patinati dell'arte, del design (si veda la collaborazione con la marca di automobili Mini) del fashion system, all'ombra di un fazzoletto leopardato che gli maschera il volto perché interfaccia e sede dell'identità personale. Di recente è apparso alla sua personale al MOMA di New York dove ha fatto sfilare modelle rivestite dei suoi *liquefied logo*. Il brand Chanel ha così tanto apprezzato la sua liquefazione che gli ha commissionato una collezione dedicata (fig. 18).

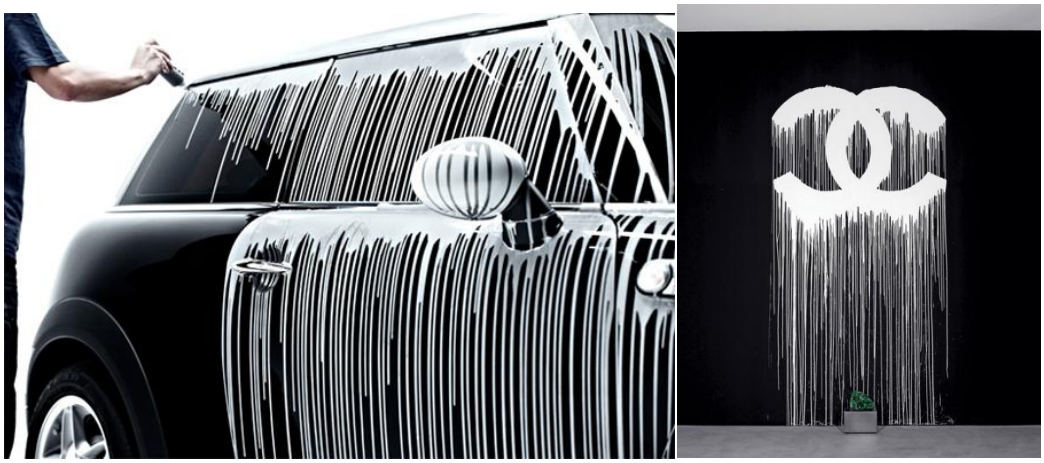


Fig. 47 - Giunto al successo Zevs ha collaborato con Mini per un'edizione speciale e con Chanel per il quale ha disegnato una serie di t-shirt. I logo liquefatti sono poi stati oggetto di un merchandising unbranded fino a diventare un mitogramma.

Si noti l'ironia della sorte, l'etica del contenimento che Floch riconosceva all'identità visiva di Chanel fa propria un'etica del débordement per potersi ridefinire a partire da una messa in discussione dei propri bordi a partire da quegli liquidi di un'estetica al margine. Così, ironicamente, lo stesso mitogramma sciolto che ha segnato

l'esordio in strada del "serial pub killer" - pseudonimo che Zevs si era guadagnato ai tempi dei suoi *visual attack* – lo ha consacrato a caso di letteratura per manuali di *unconventional marketing*.

In breve, si assiste col nostro caso di studio, al delinearsi di un percorso stereotipico: dall'emergere clandestino e solitario di una pratica polemica al delinearsi di una soggettività sociale e politica, al successo di un discorso che diviene identità visiva virale e condivisa, all'affermarsi infine - tragico epilogo- di una firma d'artista; dalla strada al piedistallo, dal cielo aperto della metropoli alle stanze alla moda della galleria, dalla soggettività polemica al soggetto consensuale: così un movimento iconoclasta diviene fabbrica di nuovi feticci e la macchina da guerra si fa apparato di stato.

La comunicazione pubblicitaria fa proprio il linguaggio della street art riappropriandosi a sua volta dello spazio di cui la stree art crede di essersi riappropriata. Lo sconfinamento operato dalla colata è così reinserito all'interno della soglia. Per René Thom "l'atto è bordo della potenza come la forma è il bordo della materia"[98]. In tal senso brand come Chanel, Agnes B, Tom Ford, Céline rispondono alla tattica della guerriglia urbana del subvertising ridefinendo il concetto stesso di débordement e lasciando che sia questa identità visiva alternativa a rinnovare la loro promessa in un gioco di riaffermazione di spazi e di margini che non ha fine; lo dimostra la diatriba emersa tra Kidult e Marc Jacobs che ha dato vita a un fenomeno di merchandising alquanto bizzarro.

L'8 maggio 2012 Kidult torna per la seconda volta ad azionare il suo estintore contro la vetrina dello store Mark Jacob a Soho, New York: una gigante scritta rosa fluorescente campeggia sul negozio, "ART". Marc Jacobs decide di reagire mettendo in commercio una maglietta con la foto del negozio vandalizzato dal writing riapporpriandosi di quell'atto come se si trattasse di un'opera su commissione. La *tagline* sulla tshirt recisa "Art by Art Jacob"; la maglietta è stata provocatoriamente venduta a 689 $. Kidult risponde all'affronto mettendo in vendita sul suo blog una t-shirt con la foto che lo ritrae nell'atto di taggare il negozio di Marc Jacob; la tag line stavolta riporta "not art by kidult" e questa seconda maglietta costa soli 6,89$ (fig. 19).

[98] La frase è citata da Fabbri nell'introduzione alla raccolta di saggi di Thom, Arte e morfologia. Saggi di semiotica, curata da Fabbri stesso (2011, p. 11).

La replica di Kidult vuole sottolineare la presa di distanza da qualsiasi forma di arte.

Fig. 48 - A sinistra la maglietta firmata da Marc Jacobs e a destra la replica di Kidult che rifiuta ogni attribuzione artistica.

La risemantizzazione dello spazio diventa riappropriazione di stile e ancor più radicalmente di forma di vita dove in ballo non vi è l'arte come riconoscimento istituzionale quanto piuttosto una forma estetica di cui si rivendica l'indissociabilità da una certa dimensione etica.

1.3 Effetto città[99]. Per una semiotica della spazializzazione

Da un punto di vista semiotico la città va considerata come un effetto di senso. La città, lo spazio non sono dati ma processi la cui complessità è l'oggetto delle osservazioni, delle interpretazioni e delle pratiche del fare città. Questa complessità è quella delle cose, dei corpi, oggetti, spazi, percorsi, organismi, macchine, prodotti, messaggi e segni che sono nello spazio e ne veicolano un certo effetto. Ognuno di questi elementi, come sottolinea Marrone[100], è un elemento derivato, il prodotto di relazioni che li precedono e gli danno vita come effetti di senso.

[99] La formula "effetto-città" è ripresa da Marrone, 2011, p.24. Ammicca anche al titolo del volume "Effetto Med. Immagini, discorsi, luoghi", a cura di Patrizia Violi e Anna Maria Lorusso; si tratta di una raccolta di saggi che mira ad analizzare la realtà semiotica legata a una specifica area geografica, quella del mediterraneo. In qualche modo, la scelta del termine "effetto" rimanda a uno stesso approccio alla spazialità.

[100] Cfr. Marrone, 2011:47.

> L'être même de la ville apparait alors non comme un donné mais comme un *processus*, humain et vivant, dont la complexité est la matière même de l'observation, des interprétations et des pratiques du "faire ville". (Agier, 2009: 11)

Difendendo un simile approccio allo studio della città, Agier propone di seguire due operazioni di ordine epistemologico: la prima tesa a far slittare il punto di vista dalla città come oggetto ontologico ai cittadini (Clifford Geertz parlando di cultura sottolinea che la città dovrebbe essere guardata "par-dessus l'épaule" dei cittadini); la seconda operazione consiste nel spostare il focus dall'oggetto al soggetto, e soprattutto spostare l'attenzione dalla questione "ce qu'est la ville" – che Agier definisce un'essenza introvabile e normativa – e concentrarsi piuttosto su "ce qui *fait ville*".

Agier sottolinea come sia importante di fronte all'obiettivo di intraprendere un'analisi etnografica della ville "s'émanciper de toute définition normative a priori de la ville pour pouvoir chercher le possibilités partout, travailler à en décrire le processus" (Agier, 2009: 10). Andiamo a vedere come.

1.3.1 ***L'approccio situationnelle***

L'antropologia *situationnelle* inaugurata da Clyde Mitchell parte da un ridimensionamento del potere descrittivo della metodologica etnografica così come di quella delle altre scienze sociali; per la scuola riunitasi attorno alla figura di Mitchell:

> On ne voit jamais la ville, on ne voit que des situations qui se passent en ville (…) C'est pour cela que, à mon sens, parler d'une anthropologie de la ville, c'est parler de tout ce qui fait la ville. Mais la ville, en tant que totalité, je ne l'appréhende jamais." (Agier, 2009: 26-27)

L'approccio situationnelle sembra costruirsi come la risposta alla società riflessa semiotica, tanto che Jean Bazin afferma "Je ne vois jamais la société, je ne vois que des situations". L'antropologia situationnelle si fonda così su un approccio costruttivo quanto quello semiotico dal momento che la situation è definita come un'operazione metodologica. "Ce ne sont pas les limites spatiales qui définissent la situation, mais celles de l'interaction" (Agier, 2009: 40).

Ma cosa s'intende per situazione? La situazione è un'operazione metodologica che consiste nell'isolare un evento o un insieme di eventi per facilitarne un'analisi coerente. Da una parte sono gli attori stessi a definire la situazione, dall'altra, la

situazione mette in azione dei limiti strutturali. Ora, consideriamo che Mitchell risponde qui alla tendenza dilagante in antropologia di fare monografie di quartiere per l'analisi dello spazio urbano. La sua proposta in realtà è vicina a quella semiotica nel momento in cui riconosce la necessità di costruire i limiti della situazione a partire dal concetto di interazione. Per Agier la dinamica è invertita – proprio come suggerisce Marrone:

> Ce sont les gens qui font la ville, des groupes sociaux qui font la ville, et non la ville qui fait société. Et c'est ce faire-ville que l'on observe dans les relations sociales, dans différentes formes de sociabilité qu'il faut arriver à mieux décrypter (…). (Agier, 2009: 26)

Questo approccio deve molto a una messa in questione della *ville* stessa come concetto dato per buono una volta per tutte senza una sua problematizzazione. L'antropologia degli spazi urbani, quella che Agier chiama "anthropologie de la ville" si trova infatti ad analizzare spazi che secondo il modello di ville occidentale non sono che dei margini degli spazi precari, da quei deserti di senso e di relazione, da quella che si potrebbe chiamare "ville nue" permette di vedere come la ville si costruisce e si definisce. Agier predilige quindi un "ethnographie de hors-lieux (marges, interstices, espaces de transit, lieux précaires, campements et camps)" il che implica necessariamente :

> une anthropologie du ban-lieu, lieu de confinement du banni, dont la mise à l'écart politique et territoriale permet toutes les dominations et exclusions, qu'elles soient économiques, culturelles ou 'raciales. Alors, l'exil immobile des habitants confinés dans les espaces de grande relégation urbaine rencontre l'exil sans issue des 'personnes en déplacement' qui ne trouvent pas le lieu d'arrivée de leur voyage, pas leur place dans un monde commun. (Agier, 2009: 12-13)

L'antropologia urbana ci invita a interrogare la città su ciò che nasce ai suoi margini; margini che non coincidono con le soglie di un modello centro vs periferia, ma che attraversano la città tutta perché sono proprio questi interstizi diffusi che fanno città. Secondo Agier lo studioso che voglia interrogare le dinamiche che nascono nello spazio urbano deve "porter les regards non plus seulement sur ce qui se perd dans les espaces de la "non-ville" mais aussi sur ce qui y nait". Quelle vie sociale, économique, culturelle, politique émerge dans les lieux les plus précaires e extraterritoriaux, et nous montre des exemples de villes en formation?" (Agier, 2009: 11)

1.3.2 *Ai margini: l' hors-de-ville dans la ville.*

La predilezione per l'*hors-de-ville* confessata da Agier non è solo questione di gusto ma anche scelta metodologica; in linea con questo approccio potremmo sottolineare che la street art rappresenta un *hors-ville dans la ville*, se non altro una messa in discussione della città che se storicamente è partita dai margini (dalla periferia) servendosi dei media tecnologici (dai vagoni del metrò ai canali internet) per riappropriarsi del centro, oggi interviene in modo capillare laddove la tensione centro vs periferia sembra sostituita da nuove pertinenze. La street art è diffusa, i tag si trovano ovunque e non vi è una predilezione specifica che tenga conto di una divisione in aree urbane; se spesso la si trova in aree lontane è per motivi di sicurezza (di chi la pratica); se la si trova ancora sui vagoni dei treni e delle metro è per nostalgia. L'advertising guerriglia art, lo abbiamo visto, opera nel centro, nelle vie dello shopping hackerando i manifesti pubblicitari di importanti brand; Kidult tagga i flagship store delle marche che hanno abusato dell'irriverenza della street art per trarne profitto. La street art non opera ai margini, non più; non è questione di crew, non solo. È ormai un fenomeno di successo, diffuso, globale, esposto nelle vetrine del centro e nelle gallerie più trendy, anche se cancellato sul muro di fronte.

Un'indagine della street art in quei luoghi dove una forma urbana è in formazione o in disfatta, nelle *banlieus*, nelle *villa miseria* o *favelas* del mondo, per interrogarne il ruolo - e chiedersi se si tratti anche in questo caso di seminare un hors de ville pur in assenza di una vera e propria ville – sarebbe senz'altro interessante ma va ben oltre i limiti di questo lavoro. Tuttavia, abbiamo avuto modo di incontrare più volte il limite, il margine in senso geografico e geopolitico: il Muro in Palestina, le favelas in cui opera Jr ne sono due esempi. È interessante osservare come in questi due casi *l'hors-de-ville* rappresenti uno spazio in cui operare per una ridefinizione della città nella sua globalità. Va però notato come gli interventi menzionati non nascano dal margine e nel margine: raramente si tratta di progetti autoctoni, affermazioni di una soggettività polemica indigena; nella maggior parte dei casi lo street artist interviene in uno spazio che non gli appartiene e prende parola per la comunità locale (con tutti i fraintendimenti e le problematiche che questa iniziativa comporta, come vedremo analizzando gli interventi sulla West Bank Barrier).

La street art è ormai un fenomeno globale che nonostante le sue riattualizzazioni e proposte locali ripropone temi e figure diffuse a livello internazionale. Se negli anni ’80 sono state le riviste specializzate a far conoscere gli stili grafici e i generi nati in Usa, la diffusione di internet ha permesso alla comunità degli street artist di accedere a un bacino pressoché infinito di suggestioni provocando una ibridazione di stili senza pari. A partire dai primi anni ’90 è andato affermandosi il fenomeno dello *street tour*, un viaggio internazionale – da compiersi anche nel corso degli anni, tappa dopo tappa - in cui lo street artist si forma incontrando gli artisti locali di altri paesi e cogliendo l’occasione di confrontarsi con la nuova città, scrivendola (quasi come fosse un contributo da dare in cambio di questa esperienza). Si ritrovano opere di Blu in vari paesi del Sudamerica, dell’Europa, degli Stati Uniti e persino dell’Africa e dell’Asia. Lo stesso vale per Banksy. Space Invaders ha fatto del tour un espediente artistico tout court dando vita alla serie di *Invasions* raccontate attraverso mappe delle città visitate e invase; l’esperimento è stato poi allargato alla community dei potenziali *invaders* traducendosi in un risiko virale per cui le invasioni divengono una pratica partecipata di riappropriazione dello spazio. Space Invaders è l’unico street artist ad essere approdato anche nello spazio, grazie all’astronauta italiana Samanta Cristoforetti che si è resa complice di questo intervento fuori dal comune.

A fronte di quanto detto, è ormai evidente che lo street artist non ridefinisce più la propria città ma collabora con gli altri colleghi nel mondo per portare avanti un progetto che, nella diversità delle forme espressive e degli stili, appare sempre più come un progetto condiviso. Vale la pena osservare l’altra faccia della medaglia, laddove lo street tour va ben oltre un ideale comunitario e un progetto artistico-politico divenendo un mezzo per aumentare la propria visibilità. In ogni caso, questa dinamica di contatto e contagio tra scuole e stili diversi mina fortemente i localismi favorendo un clima di scambio che è anche forma di ibridazione e normalizzazione a discapito delle specificità locali e del lavoro sul margine. Non solo, il fatto che la street art non sia più figlia di una certa città o di tal altra crea generazioni di street artist che si sentono autorizzati a prendere parola ovunque lo ritengano opportuno, spesso nella convinzione di portare visibilità a un problema o a una zona depressa senza tuttavia rendersi conto di prendere parola in uno spazio altrui. Quanto detto vale soprattutto nelle realtà ai margini, ancor più per favelas e villa miseria, dove la street art interviene spesso come presa di parola

da parte di soggetti esterni. È il caso di Jr: i suoi interventi di ritrattistica nelle favelas per quanto portati avanti grazie al sostegno delle comunità locali e per le comunità non sono mai prese di parola autoctone. Anche laddove lo diventano – sulla scia della sua iniziativa di allargare il progetto facendolo divenire partecipato – è Jr che detta i canoni e vincoli estetici dell'espressione, in primis fornendo la materia prima nelle quantità e dimensioni stabiliti dal suo team.

All'interno di questo scenario, un lavoro sulla creatività dal basso, sulla presa di parola polemica maturata e portata avanti dalle comunità locali, come forma di ridefinizione del margine nel margine avrebbe un grande valore per un lavoro sulla street art. Quando Agier analizza le "gumboot" – danza dei minatori sudafricani cadenzata dai suoni degli stivali da lavoro accessoriati con ferri e claquette – sottolinea come non si trattasse almeno originariamente di creazioni estetiche ma piuttosto rituali di condivisione e contestazione consumati all'interno di una stessa comunità. Nel corso degli anni questa performance comunitaria è divenuta una forma artistica vera e propria, esportabile. Agier sottolinea come: "ces performance perdent leur sens initial, mais elles peuvent aussi ne pas rester de purs produits artistiques et spectaculaires: elles peuvent faire le chemin inverse, de l'esthétique à la communauté, dès lors qu'elles sont réappropriées" (Agier, 2009: 128). Quanto affermato da Agier si applica perfettamente alla street art: le gumboot, la capoeira, il carnevale, il parkour sono tutti fenomeni che nascono senza pretese estetiche attorno a una sentita dimensione identitaria e comunitaria e che poi si affermano presso una comunità allargata come fenomeni principalmente estetici. Agier pone l'accento su come il percorso inverso sia ancora possibile, ovvero, come dalla dimensione estetica si possano generare legami identitari e comunitari. La performance estetica – l'intervento artistico nel nostro caso – può assumere nuovi significati e favorire la nascita di nuovi legami: "tous ces moments recréent du collectif en ré-unissant les humains hors de l'ordinaire (dans ce sens une situation rituelle est aussi une situation extra-ordinaire), et contre les fragmentations et les exclusions de la vie de tous les jours" (Agier, 2009: 128).

1.3.3 *L'hors-de-ville sur la ville. Los Pichadores de San Paolo.*

L'evoluzione del Pixação brasiliano sembra proprio ricalcare questo movimento dal comunitario all'estetico e poi, a ritroso, dall'estetico al comunitario. Il Pixação si afferma come forma di presa di parola polemica attraverso scritte sui muri di edifici pubblici e privati per contrastare la censura della dittatura militare (1964-1985) – non a caso pichação deriva etimologicamente dall'inglese "pitch" usato per parlare di"sostanze appiccicose" e nell'uso corrente indica pece e catrame, materiali poveri con cui si realizzavano scritte di denuncia politica. A partire dai primi anni '80 e soprattutto con la fine del regime militare questa pratica si svincola pian piano dalle tematiche dichiaratamente politiche e sviluppa una ricerca più propriamente estetica – anche se come vedremo i canoni estetici del pichação son così particolari da mettere fortemente in discussione l'idea di una ricerca che miri al bello. Il fenomeno si traduce quindi in una pratica di espressione incentrata sull'affermazione della personalità del pixador piuttosto che su questioni politiche. Come nel writing, che stava registrando il suo boom proprio in quegli anni, il pixo s'identifica quasi con il tag divenendo un'occasione di affermazione per i giovani delle favelas all'interno di una comunità allargata: la ricerca di caratteri tipografici assorbe il praticante in uno studio calligrafico che mira a guadagnare distintività e riconoscibilità, proprio come si trattasse di un brand personale. In linea con la moda di quegli anni, i caratteri dei titoli di album rock, metal e punk divengono fonti d'ispirazione da cui partire per la messa a punto di un alfabeto alternativo a quello tradizionale, alfabeto che è particolarità stessa del pixação. Si tratta di un alfabeto condiviso dall'intera comunità dei pixadores e difficilmente riconoscibile da parte di chi non pratichi il fenomeno.

Lo sviluppo del pixação come lo intendiamo oggi – ovvero come una pratica radicale e piuttosto acrobatica di writing urbano - è frutto di un innesto tra la tradizione graffitara del Brasile degli anni della dittatura e l'urgenza di una ricerca estetica legata da una parte alla ritrovata libertà di espressione, dall'altra all'esigenza di presentarsi come comunità anonima ma coesa che porta avanti un progetto politico e identitario. Il pixação paulisiano (presente anche in altre metropoli brasiliane come Belhorizonte ma di fatto l'epicentro del fenomeno è San Paolo) rappresenta quindi una sorta di messaggio codificato che, diversamente da quanto si può riscontrare nell'evoluzione del

writing nel mondo, non è interessato a comunicare al passante qualunque ma solo agli altri appartenenti alla stessa gilda. L'effetto di estraniamento sugli abitanti di San Paolo è forte: mentre riconoscono al writing e alla street art un portato di valore, non avviene lo stesso con i pixação che invadono la città massivamente e incomprensibilmente a tal punto che sono denunciati da tutti come atti di puro vandalismo senza senso alcuno. Non avendo accesso alla competenza necessaria per decriptare i messaggi, tutti quelli che non fanno parte della comunità dei pixadores si identificano con il bersaglio di quelle minacciose (vedremo perché si possa sostenere una simile lettura a livello plastico) scritte; Se non le capiscono è perché non devono sapere; se non devono sapere è perché è stato assegnato loro il ruolo di antagonista all'interno della rappresentazione del conflitto così come messa in scena dal pixação stesso.

Un'analisi del pixaçao richiede innanzitutto una riflessione sulla scrittura e sul supporto d'iscrizione, nonché sull'impiego che viene fatto di tale supporto, che come avremo modo di vedere, non segue i dettami tradizionali della scrittura occidentale o per lo meno non sempre, sia perché ricorre a altre direzionalità (non solo da sinistra a destra, ma anche dall'alto in basso, in obliquo e dal basso verso l'alto) sia per la grandezza dei caratteri che arrivano a ricoprire superfici molto grandi, tanto che il pixo è spesso pensato e "progettato" per ricoprire edifici di molteplici piani. Alessandro Zinna, nella sua riflessione sulla scrittura[101] sottolinea l'importanza di rimpiazzare il concetto di scrittura con quello di "oggetto di scrittura". Zinna invita così a passare dallo studio astratto delle scritture all'analisi concreta degli oggetti e dei discorsi scritti:

> Considerare l'oggetto e non soltanto la scrittura significa dunque estendere la ricerca all'insieme dell'oggetto scritto. Grazie all'esistenza di un supporto d'iscrizione, esso è dotato di proprietà intrinseche di resistenza, di flessibilità, di consistenza e di peso. È questa sostanza fisica che fa della scrittura un oggetto, cioè un elemento separabile, provvisto di un'estensione nello spazio e di una durata nel tempo. (Zinna, 2004: 89)

A partire da questa riflessione di Zinna si può comprendere l'importanza di interrogare un fenomeno come il pixaçao non semplicemente in quanto pratica di scrittura ma a partire dagli oggetti di scrittura che ne sono il prodotto autonomo che circola nello spazio urbano; si mette così al centro dell'analisi il supporto stesso, il gesto di

[101] Zinna, *Le interfacce degli oggetti di scrittura. Teoria del linguaggio e ipertesti,* 2004, Meltemi, Roma.

inscrizione e lo spazio in cui la scrittura si sviluppa. Il concetto di oggetto di scrittura ci consente infatti di reperire il punto di passaggio dall'intensione di un sapere all'estensione del supporto e di intendere la scrittura come "punto di contatto tra la memoria interna e intensa del soggetto verso una memoria oggettivata nello spazio esterno e estenso delle materie" (Zinna, 2004: 89). È grazie al supporto d'iscrizione che l'oggetto di scrittura prende parte come oggetto autonomo alla vita sociale di una comunità ed è in virtù di questa sua tridimensionalità e autonomia che circola come soggetto di molteplici interazioni possibili nello spazio urbano, come nel caso del pixo. L'interesse di un lavoro semiotico sul pixaçao prende quindi le mosse da questa necessità di interrogarlo non solo come pratica di produzione ma come oggetto e soggetto di interazione nello spazio. Come ben sottolinea Zinna, l'autonomia dell'oggetto di scrittura è ciò che gli permette di dare vita e partecipare a pratiche sociali diverse da quelle per cui era stato previsto:

> (…) attraverso la sua struttura materiale, l'oggetto può venire in contatto con attori di tutt'altro spazio e tutt'altro tempo, cosa questa che dà origine ai fenomeni di *erranza* degli oggetti di scrittura. Al tempo stesso, la possibilità d'interferenza attraverso la geografia e la storia delle culture fa dell'oggetto di scrittura un segno traducibile o intraducibile del *linguaggio*, delle *pratiche* e dei *valori* inscritti nel contesto di origine. (Zinna, 2004: 90)

Nel caso del Pixaçao si potrebbe parlare di erranza pur restando all'interno di una stessa società, di uno stesso momento storico e di uno stesso spazio; la particolarità del pixaçao tale da costituirlo come oggetto politico e polemico consiste proprio nell'introdurre una bipartizione di una stessa città in due gruppi diversi: quello che comprende, decripta e si immagina attivo nella riproduzione di questo "codice" e nella diffusione di questo "messaggio" e quello che vive questo messaggio e questo codice come imposizione del primo gruppo che immagina impegnato a minacciare ed attaccare il proprio stile di vita, i propri valori. A proposito delle materie che possono costituire il supporto della lingua scritta, Zinna afferma come queste siano l'espressione di una scelta, che in parte dipende dagli obiettivi della scrittura ma anche dalle abilità tecniche (risultato della così detta "tecnologizzazione del piano dell'espressione"). È evidente che il pixaçao richieda una certa abilità tecnica che è intrinsecamente connessa a un'abilità atletica, da cui l'interesse per il pixaçao non solo come pratica di iscrizione ma come pratica dello spazio e interazione fisica con esso. La scelta del supporto

d'iscrizione per Zinna offre un "supplemento di senso":

> Il valore della scelta è allora funzione del repertorio di alternative che sono disponibili in un momento particolare nella storia di una cultura. Così come si studiano gli elementi che costituiscono i paradigmi di un codice di scrittura, per poterne dedurre il valore di scelta, bisognerà studiare ugualmente la paradigmatica dei supporti, ricostruendo la sincronia di un sistema di oggetti. (Zinna, 2004: 91)

Se la scelta del muro e delle facciate dei palazzi è in linea con quanto avviene nella street art in generale, la scelta di servirsene per intero, oltre quanto sia possibile raggiungere con l'aiuto di una scala, questo è senz'altro eccentrico anche per il sistema di valori espresso dalla street art e dal writing delle origini. Oltre alla sfida personale che traduce la pratica d'iscrizione in una performance atletica che mira al raggiungimento di limiti e soglie rischiose, nel pixaçao si aggiunge una sfida alla legalità. Per quanto disegnare sul muro sia un gesto di per sé illegale, il pixaçao si spinge oltre e varca (deborda, potremmo dire) quell'ultima soglia del codice etico di strada che nessuna altra pratica artistica osa varcare. L'attacco alla proprietà privata sferrato da gran parte della street art è un attacco allo spazio pubblico così come sottratto dalle istituzioni e dalle marche: sono brand e griffe l'obiettivo principale delle scritte ironiche di Banksy; i writer attaccano vagoni di treni e metro perché considerati espansione dei loro quartieri e spazi al contempo contesi con le istituzioni che ne rivendicano la proprietà nel momento in cui impediscono ai giovani della periferia di iscrivervi le loro firme. I tag si posano volentieri su portoni e muri di privati cittadini, tuttavia si limitano a marcare ciò che è a portata di mano, le facciate su strada; il pixaçao implica invece una violazione della proprietà privata ben più invasiva nel momento stesso in cui il pixadores penetra fisicamente nella proprietà di altri privati cittadini (balconi, finestre, terrazze) per deturparne le superfici rivendicando il diritto di servirsene come fossero pagine di un quaderno affidandogli così i propri pensieri. A ben vedere il pixaçao prende le forme di una guerra civile, o meglio, una *guerriglia civile* se il termine non appare troppo eccentrico.

È inoltre interessante interrogare il tipo di rapporto che viene a crearsi tra supporto e scrittura; il Pixaçao implica una gestualità additiva, riprendendo la distinzione tra scritture additive, sottrattive e cumulative proposta da Zinna. I pixadores tracciano le lettere per mezzo di lunghi bastoni (spesso caleidoscopici) con all'estremità

fissati dei rulli impregnati di pece o vernice. La modalità di iscrizione definisce così una dimensione seconda che va a ricoprire la superficie originale del muro, ma che di fatto non la nega poiché le lettere sono tracciate facendo attenzione a seguire le "pieghe" dell'edificio come a calcarne le caratteristiche plastiche. Il Pixaçao ricoprendo gli edifici in tutta la loro grandezza e nelle loro diverse dimensioni (larghezza, altezza, profondità) afferma una gerarchia altra che si impone sulla città: un gerarchia polimorfa che afferma una multi direzionalità che vanifica la gerarchia unidirezionale e verticale dell'architettura urbana moderna. Il Pixaçao obbliga inoltre a cambiare orientamento alla pratica stessa di lettura: così come le convenzioni di scrittura non sono rispettate, saltano anche quelle di lettura del testo. Il passante che voglia provare a leggere il pixo non solo rimane estraniato dall'adozione di un alfabeto mutato, solo parzialmente riconoscibile ma sarà ancor più destabilizzato dall'orientamento delle scritte. Il pixaçao sembra così manifestare plasticamente la sua minaccia all'ordine: d'altra parte le facciate dei palazzi vengono ricoperte da cima a fondo come se i pixadores fossero animati da una sorta di horror vacui. Le lettere stilizzate, aghiformi, acute appaiono da lontano come tanti scarafaggi neri che hanno preso d'assalto gli edifici. Si può senz'altro affermare che la ricerca calligrafica sottesa alla pratica del pixaçao si distingue da quella del writing e del tagging tradizionale perché non sembra essere finalizzata alla ricerca di una grafia bella e originale quanto alla ripetizione - pur con variazioni locali e individuali – di una grafia stilizzata, instabile e minacciosa.

Ripercorrendo la riflessione di Jean Marie Floch, nel capitolo dedicato al dripping abbiamo identificato la colata con una precisa dimensione estetica ed etica, quella che abbiamo definito un'etica del débordement; anche per il pixação potremmo tentare una simile analisi: il pixação propone infatti un'estetica in piena rottura con i canoni consolidati. Innanzitutto la scelta del bianco e nero radicale, raramente trasgredito. Si consideri che originariamente il pixo appariva solo in nero per via dei materiali poveri (pece, catrame) usati per imbrattare il muro tracciando scritte grossolane che ovviamente non potevano ambire a chissà quale levatura artistica. Da un punto di vista plastico, si noterà come l'alfabeto adottato ricordi lo stile geroglifico che sottrae il linguaggio alla linearità e alla regolarità dell'alfabeto occidentale veicolando un senso di disordine e una mancanza di controllo sul tratto. Nonostante l'alfabeto permetta vari gradi di variazione del codice (fig. 20), l'alterazione avviene soprattutto

nella disarticolazione degli angoli, nella trasformazione delle linee rette in curve e delle curve in rette; alla continuità delle forme si prediligono forme spezzate. Colpisce inoltre la trasgressione di ogni forma di economia della rappresentazione che è tipica degli alfabeti latini tanto che la rappresentazione diviene quasi ideogrammatica. Le lettere sembrano così disarticolarsi e complicarsi rispetto alla forma tradizionale: di primo acchito sembra che a modifiche del piano dell'espressione non corrispondano modifiche sul piano del contenuto, ma a ben vedere il piano del contenuto del testo si fa portatore di una seconda valorizzazione mettendosi a fare segno come immagine. È quello che accade con lo studio del lettering; nel caso del pixo, non solo risulta illeggibile a molti e più complesso rispetto alla stessa parola espressa in caratteri tradizionali, ma le categorie plastiche, eidetiche e topologiche che si possono riconoscere nel piano dell'espressione si fanno portatrici di una significazione seconda che introduce una componente polemica.

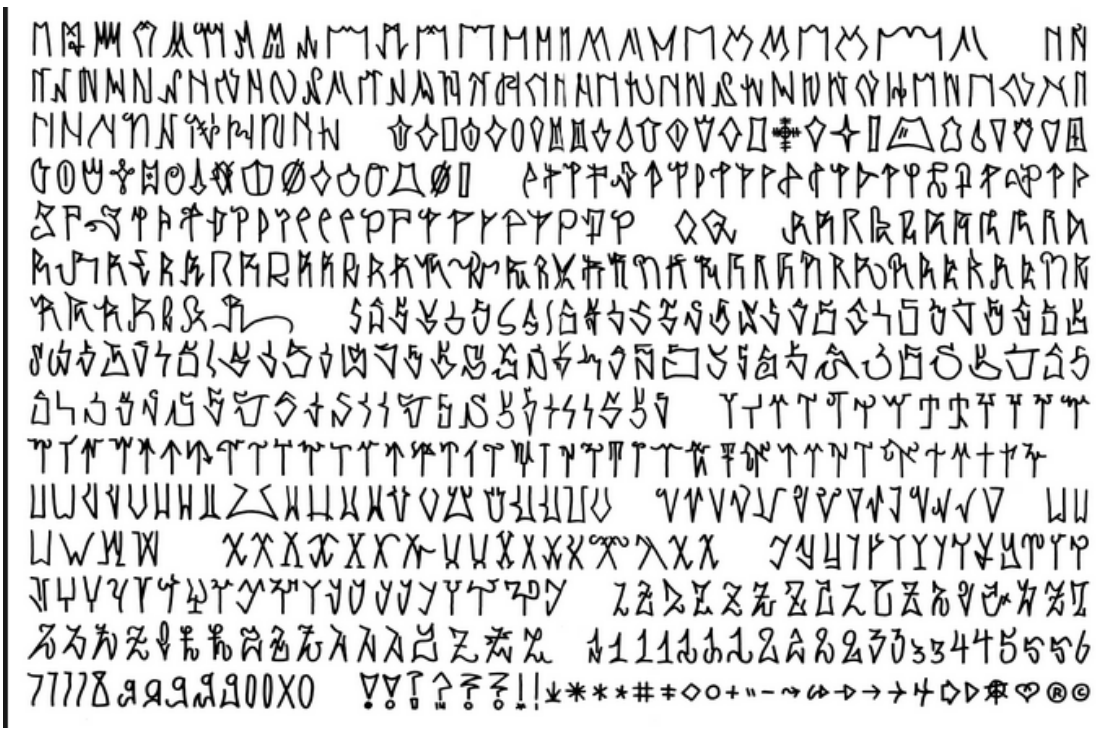


Fig. 49 - 20Un alfabeto che riporta le varianti accettate; vi è una grande elasticità rappresentativa malgrado la tipizzazione dei caratteri in un alfabeto condiviso. Di fatto ogni pixadores porta avanti delle modifiche personali al lettering per creare un'identità visiva personale. Si noterà la somiglianza con gli ideogrammi cinesi ma ancor di più con i geroglifici e i caratteri degli alfabeti runici dei barbari.

Le lettere del codice sono sgraziate, tracciate con tratto insicuro il che rimanda a una calligrafia esitante tipica di chi inizia a scrivere o non sa scrivere. Ricapitolando, da una parte il pixadores si attribuisce un saper fare iniziatico (conosce un codice, sa

scrivere e leggere le scritte sui muri) di cui è sprovvisto il grande pubblico, e la maggior parte dei cittadini brasiliani; in seconda istanza questo saper fare si articola secondo una dimensione estetica che nega il saper fare tradizionale legato alla calligrafia (la così detta "bella calligrafia") per affermare un sapere alternativo che rifiuta i canoni del primo e propone un'estetica che ribalta i valori di ordine, leggibilità e sensatezza comunemente associati al linguaggio. A tal proposito, un dato aneddotico: non sorprenderà sapere che tra i pixadores delle favelas ci sono molti analfabeti che si dichiarano incapaci di leggere l'alfabeto tradizionale e che invece sono cresciuti con questo alfabeto altro che per loro rappresenta l'unico mezzo di espressione scritta. In terzo luogo, questo saper fare si afferma per via di un potere fare che comporta un coinvolgimento attivo del corpo in uno sforzo acrobatico per raggiungere i punti più irraggiungibili della città (sfida e conquista dello spazio).

Un'analisi approfondita del rapporto tra pichador e alfabeto messo a punto nel tempo sarebbe di grande interesse tanto più che il lettering malgrado alcuni tratti pertinenti che restano invarianti nella modifica, si affina proprio con la pratica: il lettering dalle linee spezzate si adatta alle discontinuità delle superfici che incontra (es. cornicioni, terrazzi, ringhiere, buchi) e gli angoli impossibili sono legati all'uso di rulli su bastoni più o meno telescopici, utili per raggiungere gli spazi più alti e per tracciare lettere a grandi dimensioni. L'alfabeto costituisce dunque uno spazio di rinegoziazione tra una pratica e una struttura spaziale che inaugurano un corpo a corpo che supera ogni forma di programmazione o manipolazione in favore di un aggiustamento di tipo somatico. Così, è come se le strutture spaziali ci mettessero del loro in questo alfabeto pensato appositamente per adattarvisi. Si può tra l'altro osservare come il pixação ricoprendo grandi superfici senza distinguere facciata, sottotetti, cornicioni e quindi trattando la superficie come un campo continuo contribuisce a schiacciare la tridimensionalità degli edifici come se si fosse di fronte a una pagina a due dimensioni (fig. 20). Il risultato è l'opposto di quanto veicolato dalle strategie di *trompe l'oeil* o di *emboîtement* dove si cerca, al contrario, di aprire lo spazio urbano a una multidimensionalità.

Fig. 50 - A sinistra un palazzo interamente scritto nel centro di San Paolo; a destra un pixo particolarmente allungato eseguito tramite bastoni telescopici probabilmente intervenendo sia dall'alto che dal basso .

Un'altra questione di grande interesse per un'etnosemiotica è capire i margini di creatività accettati dalla comunità dei pichadores; possiamo ovviamente immaginare che ogni trasformazione sia accettabile finché le lettere non perdano la riconoscibilità, tuttavia, è evidente che in seno a un comune codice alternativo si siano diffuse particolarità stilistiche. Le immagini qui sopra ne mostrano due espressioni molto diverse: mentre nella prima foto le lettere sono ravvicinate le une alle altre e ricche di dettagli e di linee spezzate, nella seconda immagine si nota un maggiore minimalismo, forme molto allungate e una prevalenza di tratti geometrici quasi cuneiformi. La differenza delle tecniche adoperate, bomboletta spray nel primo caso, rullo e vernice nel secondo evidenziano la diversità di stili. Si noti inoltre come all'horror vacui del palazzo completamente ricoperto si opponga una struttura sulla quale il picador interviene con una sola parola (forse il suo tag) ma optando per un ingigantimento del corpo delle lettere.

L'autonomia stilistica ed estetica rivendicata dai pixadores negli anni '80 ha inaugurato un'epoca in cui la metropoli venne ricoperta di tag personali; i più importanti, Junega, Bilao, Pessoinha, Thentho, Xuim e l'inarrivabile Di (Fig. 51), sono passati alla storia per la massività della loro produzione e per il gusto dell'impossibile che hanno spinto oltre ogni limite, e si deve alle loro figure ormai mitiche un culto della personalità ancora oggi presente presso la comunità pixadora.

Fig. 51 - Il tag di Di in una foto suggestiva che lo immortala vincitore di una sfida verso il cielo; dopo la morte, Di, ucciso durante una lite a una festa, è divenuto un mito da venerare e l'insuperato eroe del pixaçao paulisiano .

A partire dagli anni '90 il Pixação torna a rivendicare una componente sostanzialmente politica – non solo un atto di sfida fine a se stesso e al riconoscimento sociale all'interno della propria comunità componente che resta fondamentale – ma un movimento di protesta vero e proprio capace di riunire attorno a sé 10.000 pixadores solo nella città di San Paolo. Si potrebbe paragonarlo a un esercito di vandali – come fa la stampa nazionale brasiliana - soprattutto per la violenza dei loro interventi notturni che avvengono nell'illegalità più totale dato che per raggiungere certe altezze i pichadores devono irrompere in proprietà private, sfondare cancelli e catenacci e magari entrare persino nelle case della gente o per lo meno sui loro balconi. Il vandalismo è il corrispettivo di questa forma di spazializzazione tanto aggressiva da definire un clima da guerriglia urbana dove il pixadores difende la propria libertà di parola contro la forza repressiva delle istituzioni e della polizia. Il rap locale canta molte storie di pixadores: pixadores caduti, pixadores in fuga dalle forze dell'ordine, pixadores che hanno smesso di scrivere perché hanno ormai una famiglia. Attraverso le canzoni il mondo dei pixadores si ritrae nei suoi riti, nei suoi valori e nello sviluppo stesso del fenomeno, ma è anche vero che le canzoni a loro volta propongono un modello di vita da seguire.

Il pixaçao, lo abbiamo detto si sviluppa soprattutto tra i giovani dei quartieri marginali, delle grandi favelas nei dintorni di San Paolo. Sono soprattutto i ragazzi ad aderire al movimento, laddove resta minima invece la presenza di ragazze tanto che

Leonora Paula vi riconosce addirittura una problematica di genere dove le donne non sono incentivate a prendere parte come a evitare che prendano parola. Il pixaçao sembra quasi rappresentare una sorta di rito d'iniziazione per gli adolescenti maschi che devono guadagnarsi il rispetto della comunità di appartenenza attraverso la visibilità delle proprie azioni (un modo di dire diffuso tra i pixadores recita più o meno così "se non ti han visto non l'hai fatto). Tuttavia, è bene precisarlo il pixaçao è una pratica fortemente criticata dai comuni cittadini, per cui se di pratica d'iniziazione si può parlare lo è solo in rapporto alla comunità dei pixadores stessi.

In questa logica comunitaria (a differenza del wiriting le crew non sono in competizione fra loro se non per rari accadimenti non legati al pixaçao ma ad altro) la comunità rappresenta uno degli elementi fondanti, per sanzionare il lavoro dei singoli ma anche come rete di contatti da coltivare. È un'usanza comune quella dei *Pixa Party*: un pixadores emette un invito ufficiale stampato su carta con su impresso il suo alfabeto, la sua tag e qualche suo intervento. I party sono così momenti di incontro della comunità ma soprattutto momenti di scambio a cui si partecipa con i propri blocchi in modo da regalare ai partecipanti un proprio tag in segno di riconoscenza e amicizia. I party avvengono generalmente in centro a San Paolo perché San Paolo è il quartier generale dei Pixadores. Oltre l'usanza dei party, il gruppo diviene di fondamentale importanza anche per l'esecuzione stessa dei pezzi, offrendo supporto materiale e fisico. Per raggiungere un muro alto è usanza comune fare da scala umana al più leggero del gruppo. Così, per edifici molto alti un'azione può essere pianificata in gruppo e ciascuno provvederà a svolgere il suo ruolo; talvolta, per le grandi scritte che si svolgono per tutta l'altezza di un edificio, ogni pixadores si arresta a un piano diverso e traccia la sua lettera all'altezza dove si è arrampicato. Coordinazione e pianificazione sono componenti imprescindibili per la riuscita di imprese importanti.

Un'altra particolarità del pixaçao è che si tratta di una pratica di riscrittura che procede spesso dall'alto: il pixador e il suo gruppo possono ad esempio raggiungere il tetto di un edificio e sporgendosi con lunghi bracci telescopici lungo il cornicione tracciare dall'alto il messaggio accordato; un'altra tecnica diffusa è quella di arrampicarsi in gruppo direttamente sulla facciata dell'edificio presidiando ciascuno un suo piano d'azione sfruttando tutto lo spazio raggiungibile dalla nicchia in cui si riesce a inserire. In entrambi i casi lo spazio viene tracciato man mano che lo si percorre (Fig.

52)

Fig. 52 - A sinistra, scala umana, alla base del lavoro di gruppo; a ognuno spetta un turno, a rotazione per lasciare a ognuno la sua presa di parola. A destra un gruppo all'opera su di un ponte; nicchie e insenature divengono elementi strategici per pianificare la propria arrampicata.

La dinamica centro/periferia sembra così ri-definita a partire da una forma di spazializzazione che valorizza quella verticale alto vs basso. Il pixaçao si definisce come un movimento che lavora costantemente alla rinegoziazione del margine *dans la ville* per affermare uno spazio *sur-la-ville*, spostandolo di piano in piano, di metro in metro non verso l'interno o l'esterno ma in verticale riappropriandosi della logica stessa dell'urbanistica paulisiana, con i suoi grattacieli che dominano la strada.

Se la dialettica centro vs periferia propone una tensione del tipo inglobante vs inglobato, si tratta di una dimensione misurabile in termini di distanza: si pensi ai vagoni della metro e ai mezzi di trasporto in generale che riportano questa opposizione a una ratio orizzontale; i primi writer sfruttavano proprio quest'asse orizzontale per usare le metro come messaggeri affidandogli il messaggio dalle periferie che nel giro di pochi minuti avrebbe penetrato il centro a gran velocità. L'assiologia orizzontale viene risemantizzata dai pixadores con la sovrapposizione di un'altra opposizione plastica quella tra alto e basso: "I will start from the bottom", "I'll wait for you down" sono i messaggi strategici che i pixadores si scambiano in fase decisionale.

Fig. 53 - A sinistra un progetto per un'importante azione da concepirsi in gruppo; si osservi come le scritte disegnino dei veri e propri anello attorno al palazzo; nella foto a destra un pixadores si protende dal cornicione di un alto palazzo per realizzare una scritta (come da progetto).

La valorizzazione della verticalità è tuttavia problematizzata dalla caoticità delle inscrizioni che non procedono solo in verticale, come si può osservare nelle foto, (Fig. 54) contraddicendo in parte la direzionalità tipica del linguaggio aprendo a varie combinazioni possibili laddove in un palazzo alto dodici piani e ricoperto di scritte si intrecciano come nelle parole crociate lettere a ogni nodo. In questo disordine, il corpo del pixadores si aggiusta allo spazio in cui opera, accucciandosi, rotolando, saltando, modificando la direzione delle scritte di conseguenza. Se la verticalità riveste una componente polemica importante così come rivendicata da un movimento che si propone dal basso, l'ubiquità, la quantità e la pervasività (in ogni direzione) divengono la vera cifra stilistica del Pixação che si afferma così come un linguaggio esoterico, incomprensibile, spigoloso, disordinato, sporco e brutto.

Fig. 54 - Due edifici completamente tappezzati da Pixaçao. Si osservi come le scritte seguano uno svolgimento orizzontale ma anche uno verticale in certi punti sovrapponendo così due letture che finiscono col confondere i messaggi leggibili (laddove siano leggibili per il passante).

Proviamo ora a confrontare il pichação con quella forma particolare di writing chiamata "tag bombing" e che consiste appunto in un bombardamento di tag su un'area selezionata. Come amano ripetere i pixadores, "não è grafite. È Pixo". In cosa consiste la differenza? Non è forse altrettanto incomprensibile il lettering adoperato dai writer? E non si assiste forse anche qui a un simile horror vacui?

Fig. 55 - Tag bombing by Twist+ Amaze, New York, 2010).

Proprio come nel Pichação nel *bombing* la ripetizione di una stessa scritta – uno pseudonimo o un breve messaggio – o di più tag (magari quelle di una stessa crew) occupano aree importanti, tuttavia le tag non trasgrediscono la linearità sinistra-destra della scrittura occidentale per poter venire incontro alle esigenze architettoniche della superficie scelta; non solo, ogni tag riproduce lo stile personale di una crew o di un certo writer senza che un linguaggio cifrato comune riporti l'azione alla stessa comunità, anche se è vero che gli elementi di una crew adottano spesso uno stile che ha

dei tratti comuni e quindi per un adepto sarà facile rinvenirci i segni di riconoscimento di un certo gruppo o di un altro. A ben vedere, vi è una differenza sostanzialmente di ordine e organizzazione dell'intervento: mentre l'attacco dei pichadores con il suo monocromatismo e il rifiuto di qualsiasi forma di controllo appare molto più caotico, il disordine del *bombing* è un effetto disordine costruito appositamente per creare un affollamento di segni che però non sembrano veicolare una narrazione polemica. Se il *bombing* mira a creare un nugolo di scritte, il pichação rivendica sempre e comunque una visibilità urlata.

Tagging e pichaçao si presentano come due forme di espressione molto prossime; quella brasiliana valorizza la componente politica pur condividendo gran parte dei tratti che contraddistinguono il tagging, inclusa la sfida a marcare il luogo più irraggiungibile. Il rapporto del pixo con gli elementi architettonici è tuttavia più totalizzante, tanto che il pixadores marca principalmente muri e pareti di edifici e quasi mai altri elementi dell'arredo pubblico o dei trasporti, il che è invece piuttosto tipico del tagging; il pixo sembra concentrarsi principalmente su edifici privati, sui palazzi dove abitano comuni cittadini. Più che un attacco alle istituzioni si configura come attacco a quanti promuovono uno stile di vita non in linea con quello della comunità pixadora. Se da una prospettiva sociosemiotica si tratta di due pratiche di grande interesse proprio per il fatto di trascendere mere questioni estetiche e di essere assunte in maniera piuttosto sentita e totalizzante da comunità che le praticano come stili di vita, la critica dell'arte le relega entrambe (ma il pichaçao ancora di più, associato a degrado, sporcizia e delinquenza) ai margini non solo dell'arte ma della forma espressiva tout court tanto da considerarle fenomeni di vandalismo. Come ben sottolinea Gianfranco Marrone, da un punto di vista narrativo :

> (…) l'azione distruttiva del vandalo non è legata a un programma di trasformazione del Soggetto che la compie, non mira cioè alla sua congiunzione con uno o più Oggetti di valore; tale azione mira invece alla trasformazione disgiuntiva di un implicito Antisoggetto dai suoi Oggetti di valore. (Marrone, 2001: 348)

L'azione vandalica è compiuta da un Soggetto che non riconosce i valori di ciò che sta distruggendo o meglio che non condivide il senso che tali cose hanno per l'Antisoggetto e che lui dovrebbe condividere. Marrone osserva quindi come il programma di disgiunzione del Soggetto vandalo sia così doppiato da una volontà di

esibizione della propria capacità di azione "per manifestare dinanzi all'attante Osservatore la propria competenza a farlo" (Marrone, 2001: 348). Sulla base di questa lettura l'azione del vandalo è una replica a un'azione precedente (per questo la spettacolarizzazione del suo comportamento). La definizione del vandalismo conterrebbe così questa successione di momenti narrativi canonici a partire dai quali si può concludere che "l'azione vandalica non si lega tanto al mancato riconoscimento del valore di ciò che si distrugge, me al mancato riconoscimento della valenza, ossia del valore di questi valori" (Marrone, 2001: 349), se non addirittura di un aperto disprezzo di tali valori. Il vandalo non agisce tanto per fare ma nel tentativo di annullare il valore dei valori, la valenza così come affermata da un Antisoggetto: Marrone osserva anche che quella del vandalo è solo una presunta ignoranza (non sapere) perché viene assunta positivamente; nel nostro caso questa assunzione consapevole può essere associata alla scelta di un alfabeto che si distingue per tratti infantili, quella scrittura tremolante e sgangherata ma soprattutto illeggibile che è un manifesto di una competenza non totalmente acquisita agli occhi di un soggetto osservatore. Come ben conclude Marrone, "è l'Osservatore esterno che non capisce il suo programma d'azione e interpreta come ignoranza ciò che è invece una sistematica operazione di annullamento del valore dei valori" (Marrone, 2001: 350).

L'incapacità o la negazione sistematica del programma di azione del vandalo da parte dell'Osservatore si ritrova in due eventi che fanno riflettere da una parte sulla questione del riconoscimento artistico di una simile pratica e dall'altra sulla negazione della sua esistenza come fenomeno sociale e politico. Alla Biennale di San Paolo del 2008 dedicata alle suggestioni del "Living in contact" i pixadores hanno fatto incursione nel Ciccillo Matarazzo Pavillion[102]; i curatori Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen avevano provocatoriamente deciso di lasciare vuoto il secondo piano del palazzo per far riflettere sull'architettura stessa e per molti questo corrisponde a un invito a nozze per la grande comunità locale di writer. 50 pixadores riuscirono così nell'impresa di "vandalizzare" il padiglione creando attorno alla biennale di San Paolo molto rumore e tanta pubblicità.

[102] Per una rassegna completa sull'episodio, cfr. Leonora Paula "Pixaçôes in the São Paulo Biennial: Dynamics intervening in discourses of globalisation", 2012; un altro lavoro interessante su pixaçao è quello di Teresa Caldeira, *A contestes public: walls, graffiti, and pixações in São Paulo*, 2009.

Non che il pixacao rivendicasse un ruolo nel palinsesto locale dell'arte, ma semplicemente voleva polemizzare con la Biennale come luogo di cultura e sapere da cui la strada e la cultura dal basso è lasciata fuori. Inutile aggiungere che ben pochi dei pixadores dell'attacco son stati arrestati.

Un simile episodio è accaduto anche alla Biennale di Berlino[103] quando una piccola crew di pixadores paulisiani fu invitata a prendere parte. I pixadores chiamati a intervenire in una chiesa completamente imbiancata per l'occasione, dichiarano di non essere soliti fare scritte "in loco", all'interno quanto piuttosto di amare farle all'aperto e solo se è illegale farlo. L'imbarazzo era quello di chi abituato a rivendicare il proprio diritto alla città a costo del rischio e dell'illegalità si trova obbligato a prendere parola in uno spazio assegnato con certi confini stabiliti. I pixadores si sentono come animali allo zoo e decidono di fare la perfomance a modo loro: si arrampicano ai quattro angoli della chiesa e la riempiono da cima a fondo delle loro scritte, a gran velocità realizzando un intervento massivo. Anche qui l'evento finisce con una chiamata alla polizia e un passaggio in gattabuia.

Il pixação è più di una forma di espressione e diversamente da quanto accade per la maggior parte delle pratiche di street art, più di un hobby o di un lavoro è uno stile di vita adottato da quanti, ai margini, rivendicano un diritto alla città. "J'écris pour me parcourir" soleva dire lo scrittore francese Henri Michaux; nel caso dei pixadores, potremmo adagiare la formula per spostare il focus dalla personalità dei pixadores a quella di un intero movimento, di un attante collettivo che si rappresenta: "on écrit pour nous parcourir". I Pixadores scrivono per percorrere, tracciare, segnare ma si può dire anche il contrario, percorrono per scrivere e lasciare una traccia della loro esistenza. Quella dei pixadores è una riappropriazione non della città, ma delle sue verticalità come spazio da cui riscrivere le regole e presentarsi al mondo, sfuggendo all'invisibilità a cui li relega una vita ai margini.

---

[103] L'episodio fa parte del documentario Pixo, regia di João Wainer e Roberto T. Oliveira, 2014. Nel documentario un piccolo gruppo di quattro pixadores viene filmato nel corso degli anni mostrando come all'apertura del movimento all'arte seguano dei fraintesi piuttosto importanti tra gli stessi membri del gruppo che li porteranno a dividersi – un po' perché crescendo lasciano il mondo del pixaçao, un po' per scelte di vita - chi purista alla continua ricerca dell'adrenalina pura offerta solo da emozioni totali e chi solleticato dal successo, decise di prendere parte a talkshow in tv e di accettare un ruolo di testimonial nelle pubblicità di celebri marche di abbigliamento sportivo (Puma, Adidas, Nike).

Lo spazio come margine.

La mia riflessione sullo spazio accoglie l'invito di quelle discipline che prima della semiotica si sono confrontate con la complessità dello spazio urbano. La semiotica, come sottolinea Marrone, non può che studiare la città negli *effetti città* che si colgono a partire da quelle forme del *fare città* che nel mentre la definiscono ne rappresentano già il significato. Alla rigidità di una formula che assegna le strutture spaziali al piano dell'espressione e le pratiche sociali al contenuto, e che ne prevede una reversibilità noi rispondiamo con la necessità di un approccio che ribalti i termini della relazione: l'*effetto città* è il prodotto locale di una semiotica che ha per piano di espressione le pratiche sociali e per contenuto le strutture spaziali così come espresse dalle pratiche stesse. Accogliendo l'invito di Agier una buona semiotica dello spazio è una semiotica che s'interroga su cosa *fa spazio* interrogando di volta in volta il modo in cui lo spazio è rinegoziato. Una buona semiotica dello spazio è tuttavia una semiotica in grado di superare le particolarità di un approccio situazionista forte della sua metodologia descrittiva che le consente di fare corpus, comparare e rinvenire pertinenze tra forme e materie diverse, a latitudini diverse. È una semiotica che rinuncia a obbiettivi totalizzanti: si dirà allora che Palermo come organismo complesso non può essere ridotta all'analisi che ne restituisce un libro, eppure le situazioni prese in carico da ogni analisi restituiscono sotto certi rispetti Palermo. Una buona semiotica dello spazio è a mio avviso una semiotica della spazializzazione che cerca di rendere conto "tout autant que l'univers minérale et littéralement pétrifié des villes – une réalité plus puissante parce que transformatrice: les formes d'initiative sociale, les détournements de sens, les prises de parole, dont l'espace des villes est le cadre, parfois" (Agier, 2009: 125).

Come osserva Pierluigi Cervelli, lo spazio urbano si dà sempre come discontinuità rispetto ad un'estensione indifferenziata, e non come insieme lineare e isoritmico. È questa discontinuità che va interrogata per indagare la persistenza del valore o la sua trasformazione a partire da un'analisi delle soglie e degli elementi di rottura: "(…) possiamo pensare lo spazio urbano come un campo di forze, di tensioni, in

cui il valore espresso a tratti scompare e si ricostruisce quando si producono degli insiemi locali" (Cervelli, 2005 :2).

Le pagine che seguiranno si sono nutrite di contributi interdisciplinari che nel tempo hanno portato l'attenzione sullo spazio come elemento imprescindibile per una riflessione sulla società contemporanea e sulle pratiche che la definiscono. Una rilettura critica del concetto di *non-lieu* di Marc Augé e delle pagine che Michel Foucault dedica alle spazialità definite "altre" contribuiranno ad alimentare la nostra riflessione per capire il rapporto che la street art articola con lo spazio e con quanti interagendo vi prendano parte.

2. NON LUOGHI E ALTRI SPAZI.

2.1 Tra i confini di Augé. Temi per un'Antidisciplina.

La seconda parte di questo volume si è chiusa con una riflessione sull'importanza del concetto di stile di vita, il che ci ha permesso di mettere a fuoco alcuni processi di costruzione dell'identità a partire dal riconoscimento dell'alterità; si tratta di una dinamica trasversale al nostro corpus d'analisi, ma di grande interesse per la disciplina semiotica in generale.

L'antropologo francese Marc Augé ha interrogato il rapporto tra identità e alterità a più riprese nel corso della sua opera, a partire dai dispositivi spaziali responsabili della loro articolazione. Quando nel 1992 esce *Non-Lieux*, in molti si rendono conto che Augé ha appena coniato una di quelle espressioni destinate a riscontare grande successo di critica non solo all'interno dell'accademia, ma anche presso un pubblico allargato tanto che il concetto di non-luogo è divenuto un termine d'uso comune, svincolato da ogni assunto teorico; merita di essere ripreso perché ha il grande merito di coniare una metafora spaziale che di fatto costituisce un modello teorico interessante ben oltre la felice formula, laddove lo spazio urbano è analizzato a partire da tre diverse istanze: identità, temporalità e spazialità.

2.1.1 ***Non luoghi.***

Per Augé i non luoghi sono figure paradossali che si definiscono non per sottrazione come si potrebbe pensare, ma per eccesso: eccesso di temporalità, eccesso di soggettività e di spazialità alle quali si deve la surmodernità. Partiamo dal tempo, si assiste a un eccesso di tempo, per accelerazione dello stesso: … La storia diviene così attualità perché costantemente ridotta a un flusso di informazione per via della moltiplicazione dei fatti mediatizzati che strappano l'evento alla sua puntualità e lo collocano in una durativtà estesa, senza prima né dopo.

L'eccesso di spazio ridefinisce il pianeta accorciandone le distanze: mezzi di trasporto e media non fanno altro che proiettarci istantaneamente da una parte all'altra del globo mettendo in discussione lo spazio come unità di misura pertinente e

moltiplicandolo in una frammentazione di spazi tutti vicini e sempre più simili. Si ritrova qui una dinamica paradossale: da una parte infatti il pianeta si è ristretto (passi nello spazio relativizzano la centralità della Terra, i mezzi di comunicazione accorciano le distanze, sui nostri schermi siamo collegati al resto del mondo), dall'altra lo spazio diviene un eccesso nella sua frammentazione in cosmologie, nella moltiplicazione degli spazi significanti on e offline. Questo eccesso di spazio è ciò che definisce il successo del termine non luoghi, la cui definizione è da intendersi per opposizione ai "lieu" come intesi dalla tradizione sociologica che Marcel Mauss definiva come "cultures localisée dans le temps et l'espace"[104]:

> Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voie rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore le camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète. Car nous vivons une époque, sous cet aspect aussi, paradoxale: au moment même où l'unité de l'espace terrestre devient pensable et où se renforcent les grands réseaux multinationaux, s'amplifie la clameur des particularismes. (Augé, 1992:48).

La terza figura dell'eccesso è quella della individualizzazione delle referenze. Augé sposta l'attenzione sul carattere singolare e individuale della produzione di senso nelle società occidentali tanto che ci si trova di fronte a una serie di "cosmologies locales"[105], ovvero tutti quei sistemi di rappresentazione da prendere in considerazione in quanto analisti perché in questi sono messe in forma le categorie dell'identità e dell'alterità. Augé cita qui les "ruses des arts de faire"[106] proposte da Michel De Certeau. Il riferimento è a tutte quelle pratiche del far senso che permettono agli individui di trasgredire dalle regole della società moderna e soprattutto di quella urbana attraverso azioni singolari di *détournement* con le quali gli individui tracciano i loro itinerari. Sono per tanto queste cosmologie individuali, ma soprattutto, dal mio punto di vista, questi tracciati che occorre interrogare per analizzare la società moderna.

---

[104] Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Puf, 1966, p. 48.

[105] Augé, 1992, p.52.

[106] La citazione integrale è "ces ruses des arts de faire qui permettent aux individus soumis aux contraintes globales de la société moderne, notamment la société urbaine, de les détourner, de les utiliser et, par une sorte de bricolage quotidien, d'y tracer leur décor et leurs itinéraires particuliers" (Augé, 1992, p. 53.

Di riflesso a queste tre figure dell'eccesso e della deflagrazione, il soggetto emerge trasformato e con lui l'opposizione individuo/collettività. Augé riscontra infatti una tendenza all'individualizzazione dei percorsi e una certa solitudine del singolo di fronte a una collettività frammentata per via dell'eliminazione di figure della mediazione in virtù di una mediatizzazione dei rapporti stessi.

Di fatto il soggetto della surmodernità è un soggetto liberato: ciascun individuo è esposto, almeno in potenza al confronto con gli altri; tuttavia, come ben sottolinea Augé, questa libera circolazione e moltiplicazione di esseri, eventi e immagini (dello spazio) "rabattent l'individu sur lui-même, le constituant en temoin plutôt qu'en acteur de la vie contemporaine" (Augé, 1994: 166).

Ma cosa sono pertanto questi non luoghi? Innanzitutto, cosa intende per luogo? Augé si riferisce a tutti quei "lieu anthropologique": luogo del senso inscritto e simbolizzato, dove vi è possibilità di percorsi, di discorsi e di linguaggi; insomma, il luogo di un'esperienza di relazione al mondo da parte di un essere situato in rapporto a un ambiente (milieu).

Lo spazio degli altri senza la presenza degli altri, ovvero lo spazio costituitosi in spettacolo. Gli spazi vuoti, aperti, continui, minimali, ordinati e asettici del non luogo (pensiamo all'aeroporto, alla galleria commerciale, alle stazioni ma anche a tutti quei non luoghi ben più diffusi e capillari nelle nostre città) sono spazi in cui trionfa l'immagine e la messa in spettacolo della vita (video, immagini pubblicitarie, musica di intrattenimento):

> c'est l'occasion d'une expérience sans véritable précédent historique d'individualité solitaire et de médiation non humaine (il suffit d'une affiche ou d'un écran) entre l'individu et la puissance publique. (Augé, 1992: 147)

Come osserva Augé i non luoghi sono luoghi in cui non ci si sente né a casa propria né a casa di chiunque altro e soprattutto sono luoghi in cui l'individualità dell'attraversamento singolare si confronta con una potenza pubblica. Sono spazi di nessuno perché possano essere spazi assumibili da tutti; anche in questo caso, lo spazio non è tuttavia neutro, ma espressione di un ordine, di una ratio che è quella promossa dalle istituzioni.

Augé sostiene che uno dei paradossi del non-luogo o è quello legato alla verifica

della identità personale, solo lascia passare per la conquista dell'anonimato:

> (…) le passager ne conquiert donc son anonymat qu'après avoir fourni la preuve de son identité, contresigné le contrat en quelque sort. (…) D'une certaine manière, l'utilisateur du non-lieu est toujours tenu de prouver son innocence. (…) on n'y accède qu'innocent. (…) Pas d'individualisation (de droit à l'anonymat) sans contrôle d'identité." (Augé, 1992: 129)

Per Augé il non luogo non crea né identità singolare né relazionale ma solo solitudine e similitudine. La street art è attraversata dal tentativo continuo di ridefinizione di identità[107] per sottrarre lo spazio all'anonimato o meglio alla illusoria neutralità del suo ordine; si potrebbe forse affermare che alla base della street art vi è proprio questa un'urgenza di riaffermare nel non-luogo capillare, diffuso (e non periferico) che abita lo spazio urbano la presenza di identità singolari e relazionali, identità polemiche che introducono una differenza pertinente infrangendo la similitudine e la continuità.

Non si deve tuttavia pensare che la negazione di un'identificazione possibile corrisponda all'assenza di simbolizzazioni, anzi il non luogo è attraversato da segni e comunicazioni. C'è tutta una tipologia di testi, parole, segnali che caratterizzano il non luogo caratterizzati da un tone of voice prescrittivo, proibitivo, informativo, esplicativo, più o meno esplicito e codificato. È in questo modo che il non-luogo fa circolare le condizioni del suo utilizzo e della circolazione negli spazi senza rendere necessaria l'interazione con gli individui. Così, anche quel poco che resta per collegarsi alla *storia* (es. sulle autostrade i cartelli che indicano le uscite per borghi e siti storico-culturali con piccole descrizioni ammiccanti) è delegato alla mediazione di testi. Augé parlerà a tal proposito di "Invasion de l'espace par le texte"[108]. Testi che introducono quella che potremmo definire una sorta di "frontiera retorica" a partire da un cambio di registro tale da generare una differenza di comportamento in quello che da cittadino diventa utente. Vincent Descombes parlava di "pays rhétorique" osservando come,

> le personnage est chez lui lorsqu'il est à son aise dans la rhétorique des gens dont il

[107] La gestione dell'identità è una tematica complessa nella street art. L'anonimato, o meglio l'adozione di uno pseudonimo, un avatar che duplicando la propria individualità preservandola dal giudizio, ha un ruolo di primaria importanza. Equivale all'affermazione di un'identità seconda – proprio come si fa in guerriglia per preservare la vera identità dei combattenti – e alla duplicazione del sistema di referenze tale da cortocircuitare il senso dello spazio urbano come osservava Baudrilllard[107].

[108] Augé, 1992, p.125.

> partage la vie (…). Un trouble de communication rhétorique manifeste le passage d'une frontière, qu'il faut bien sûr se représenter comme une zone frontière, une marche, plutôt que comme une ligne bien tracée. (Descombes, 1987: 179)

Non è certo casuale la scelta della street art di inserirsi proprio in questi testi prescrittivi alterandone il messaggio e la retorica, provocando uno shift dal funzionale al ludico che ha come obiettivo principale quello di ribaltare la logica del teso stesso, da spazio prescrittivo espressione di un ordine e di una regola d'uso a testo ludico che mette a nudo la costruzione dell'ordine. Anacleto Abraham, in arte Clet è lo street artist francese - fiorentino d'adozione - che ha fatto degli interventi sulla segnaletica la sua ricetta d'arte di strada:

> Siamo sempre più invasi dalla segnaletica; lo spazio urbano fornisce una quantità di messaggi basilari e unilaterali, certamente utili, ma per me senza personalità. Vorrei che all'unilateralità del messaggio si sostituisse il concetto di reversibilità: si aggiunge un nuovo significato alla prima, portando altri livelli di lettura (Clet, 2012)

Clet interviene così sulla segnaletica stradale senza minarne mai la leggibilità, limitandosi ad applicare degli sticker pensati appositamente per interagire con le forme stesse di ogni segnale. La bianca barra orizzontale segno di del divieto viene così risemantizzata a partire dall'uso e dal tipo di interazione che i personaggi stilizzati di Clet vi intrattengono.

Fig. 56 - Un moodboard con alcuni degli "hackeraggi" più significativi di Clet nelle città di Parigi, Londra, Firenze, Livorno, Barcellona. La selezione è dei soli sticker applicati sul segnale del divieto .

Nel bicromatismo bianco vs rosso del cartello Clet inserisce una serie di figure che trasformano una rappresentazione statica in una dinamica, una raffigurazione bidimensionale in spazio tridimensionale: il divieto non è più simbolo (qui è bene usare questo termine) di una certa prescrizione (così come rosso nel semaforo implica l'arresto della vettura e il verde è simbolo del via libera) ma elemento partecipante come attore e attante di una certa scena narrativa; lo spazio della barra bianca nella sua orizzontalità proibitiva e ostracizzante[109] diviene così figura metonimica per l'ordine e la regola, spazio difeso e vigilato dalle figure dell'ordine dello stesso blu tipico di altri cartelli stradali (il carabiniere che la bacia, un altro carabiniere che caccia un omino stilizzato da quello spazio bianco). Si noti che in una delle varianti la barra è rappresentata come una figura distesa, bianca, stilizzata come quella degli uomini in nero ma molto più grande; una figura potente, incoronata come un re; i piccoli omini

[109] Vale la pena soffermarsi sulla scelta del termine "ostracismo": (in greco antico ὀστρακισμός, traslitterato in *ostrakismós*) era un'istituzione giuridica della democrazia ateniese che puniva con un esilio temporaneo di 10 anni coloro che avrebbero potuto rappresentare un pericolo per la città. Proibire ha un'accezione ben diversa da quella di ostracizzare, tuttavia si noterà che il divieto contiene in sé le regole per un uso proprio della città; ogni uso improprio comporta un pericolo per la città e viene condannato eticamente. Un divieto non rispettato è motivo di ostracismo per il soggetto trasgressore.

neri sono schiacciati dal suo peso mentre tentano di spostarla altrove. Nello spazio bianco/rosso del segnale Clet inserisce delle figure stilizzate, nere, quasi sempre uomini, talvolta animali aiutanti (l'uccellino che defeca sulla barra) o personaggi fantastici alleati (il famelico pac man, personaggio dei giochi arcade che interviene per mangiare via la barra bianca sulla sua strada). Questi uomini ombra senza connotati si fanno portatori di un programma narrativo polemico, quello della negazione del divieto. Hacherano il segnale in modo tale da eliminarlo, cancellarlo, o semplicemente minarne l'orizzontalità che lo rende un ostacolo sul loro cammino. Talvolta le figure nere sono intrappolate dalla barra bianca che agisce come una tenaglia (il riferimento è alla limitazione della libertà di attraversamento): rappresentazioni che mirano a mostrare l'azione di questo antagonista che appare innocuo nella sua staticità inanimata del segnale ma che, una volta operato il détournement, si rivela in tutta la sua aggressività.

Clet mette in scena una rinegoziazione del divieto nello spazio assegnato alla comunicazione di tale divieto: alla staticità e autorevolezza di un ordine ormai dato per acquisito sostituisce la rappresentazione enunciazionale della sua messa in discussione, dal basso, ad opera di una massa di figure senza nome, clandestine, dotate di grande astuzia, e il riferimento va qui ai "ruses du quotidien" cui faceva riferimento De Certeau. Per De Certeau, l'abbiamo visto, la tecnocrazia, nascosta dietro un elemento analogico regola i modi di attraversamento e d'uso dello spazio (del luogo e del non luogo), ma l'uomo ordinario si sottrae in silenzio alla conformità:

> Il *invente le quotidien* grâce aux *arts de faire*, ruses subtiles, tactiques de résistance par lesquelles il détourne les objets et les codes, se réapproprie l'espace et l'usage à sa façon. Tours et traverses, manières de faire des coups, astuces de chasseurs, mobilités, mises en récit et trouvailles de mots, mille pratiques inventives prouvent, à qui sait les voir, que la foule sans qualité n'est pas obéissante et passive, mais pratique l'écart dans l'usage des produits imposés, dans une liberté buissonnière par laquelle chacun tâche de vivre au mieux l'ordre social et la violence des choses (Giard, 1990 : 16).

Clet non è certo il solo a rappresentare le tattiche anonime delle arti del fare che non sono altri che arti del vivere il quotidiano. Sono molti gli interventi di street art che si propongono come obiettivo quello di svelare e ritrarre gli attori a cui l'ordine delega la cura e la salvaguardia del non luogo in quanto spazio di tutti e di nessuno. Anche le opere di Banksy sono costellate di figure dell'ordine, dal poliziotto alla cameriera che

spazza la polvere della strada sollevando il muro come fosse un tappeto. La street art d'altra parte lavora nello e con lo spazio per svelare i meccanismi di costruzione di identità e alterità che lo regolano e sovvertirli. Questo avviene anche laddove l'altro non venga menzionato o rappresentato esplicitamente, ma è anche soltanto invocato da una rappresentazione metaforica: è il caso di Zasd che abbiamo trattato già in introduzione.

Le sue frecce solitarie, solo l'ombra nelle giornate di sole a doppiarne la presenza, inseriscono un timido quanto perentorio elemento di discontinuità rompendo così la continuità liscia di quelle scatole di cemento in cui si riconosceranno i vecchi quartieri funzionalisti di Berlino est. La freccia, arma antica, tribale, inserisce un elemento anacronistico ma potente, tanto potente da riuscire a penetrare il cemento armato, nel silenzio generale. Le frecce non crepano il muro e rimandano a un'aspettualità puntuale, all'istante in cui sono state scoccate; da quel momento in poi, la loro presenza nel muro è la presentificazione di un'assenza, o di una presenza. Il saggio indiano metropolitano ha colpito il palazzo e il palazzo non cade; come un grande animale resta illeso ma porta con sé i segni dell'accaduto. A chi appartiene la freccia, l'impotente ma al contempo potentissima freccia? A un altro o a un sé che cerca di ridefinire l'altro da sé, un altro che prende parola in segno di protesta o in segno d'accusa.

2.1.2 ***Il senso degli altri.***

A due anni dalla pubblicazione dei *Non-lieux*, Augé avverte la necessità di approfondire il rapporto tra identità e alterità e lo fa interrogando *Le sen des autres:* un'occasione per riflettere sugli sviluppi attuali dell'antropologia e ristabilire il proprio della disciplina alle prese con un altro sempre più vicino e sempre più simile all'analista.

Se con il concetto di non luogo – che abbiamo avuto modo di approfondire poc'anzi – Augé conia un termine che trova la sua fortuna ben oltre i confini della disciplina antropologica, parlare del senso degli altri è il modo per tornarvi e trarre le conseguenze metodologiche dei non luoghi all'interno dell'antropologia stessa. Occorre infatti interrogarsi su quale antropologia sia possibile portare avanti di fronte a un

oggetto di studio che negli ultimi venti anni riflette un cambiamento significativo di relazioni, in termini di categorie temporali, spaziali e soggettuali.

Una riflessione sulla così detta *anthropologie du proche* diviene così occasione per ripercorrere i fondamenti stessi della disciplina fin a tracciarne una possibile evoluzione nell'osservazione del contemporaneo. Augé problematizza fin dalle prime pagine la definizione stessa di identità e alterità sottolineandone la dimensione relativa. D'altro canto l'antropologia nel suo obiettivo finale di studiare il senso sociale condiviso da una certa comunità – e non le culture come vorrebbe l'approccio culturalista alla Clifford Geerz – ha per oggetto d'analisi "l'ensemble des rapports symbolisés, institués et vécus entre les uns et les autres à l'intérieur d'une collectivité que cet ensemble permet d'identifier comme telle" (Augé, 1994: 10).

L'interesse dell'antropologo, almeno secondo l'approccio promosso d'Augé (approccio che ci sembra in piena sintonia con quello dell'etnosemiotica di Marsciani) è quello per il senso in quanto relazione, reperibile a partire dalle relazioni simbolizzate e espresse dai rapporti che regolano le relazioni tra umani all'interno di una particolare collettività, in primis quelle inscritte nello spazio. Come per la socio semiotica, il senso ricercato dall'antropologia è sempre e prima di tutto un senso sociale da indagare secondo due diversi assi: quello dell'appartenenza o dell'identità (individuale vs collettiva), e quello della relazione o dell'alterità (stesso/altro). Così, per Augé il compito primo dell'antropologo è proprio quello di reperire il sistema di relazioni che sottende la distribuzione di identità e alterità nella società in analisi: "La première tâche de l'anthropologue est d'établir cette carte de l'identité et de l'alterité relatives"(Augé, 1994: 10).

Significativo a tal proposito sottolineare l'importanza che Augé attribuisce allo spazio come elemento fondamentale da cui partire per il reperimento del sistema di relazioni identitarie di una certa collettività. *La conquête de l'espace*[110], rappresenta in tal senso uno dei capitoli più interessanti per la nostra ricerca. Non stupirà che sia proprio in virtù di questo primato riconosciuto allo spazio che la riflessione di Augé rivesta un peso così importante in questo lavoro fin a ridefinire a nostro avviso alcuni

[110] Cfr. *Le sens des autres*, 1994, pp. 128

degli assunti promossi da quella che fino ad oggi si è affermata come semiotica dello spazio, per tornare al nostro ambito disciplinare. D'altra parte si dovrà riconoscere all'antropologia di essersi interessata allo spazio, così come alle pratiche di costruzione del senso sociale ben prima di quanto non abbia fatto la semiotica che si è posta la questione dello spazio come testo (quello nel testo era già oggetto di studio come abbiamo visto poco sopra) non prima degli anni '90 quando alcuni precursori della tematica (sicuramente Floch con la sua analisi dei percorsi nel metro parigino) hanno inaugurato il filone di ricerca divenuto oggi tanto fortunato.

Come ben sottolinea Augé:

> Si la tradition anthropologique a lié la question de l'altérité (ou de l'identité) à celle de l'espace, c'est que les procès de symbolisation mis en œuvre par les groupes sociaux devaient comprendre et maîtriser l'espace pour se comprendre et s'organiser eux-mêmes. Cette liaison ne s'exprime pas seulement au niveau politique du territoire ou du village. Elle affecte la vie domestique elle-même et il est très remarquable de trouver trace dans des sociétés éloignées les unes des autres par l'histoire ou la géographie d'une nécessité qui leur est commune : nécessité d'aménager des espaces intérieurs et des ouvertures sur l'extérieur, de symboliser le foyer et le seuil, mais nécessité simultanée de penser l'identité et la relation, le même et l'autre. (Augé, 1994: 158-159)

La "symbolisation de l'espace"[111] è per l'antropologo francese l'atto fondante di ogni collettività: "(…) c'est un fait, toutes les sociétés, pour se définir comme telles, ont symbolisé, marqué, normé l'espace qu'elles entendaient occuper – de même qu'elles ont symbolisé le temps (…)"(Augé, 1994: 157)

La simbolizzazione dello spazio è il modo in cui una società costruisce figure di identità relativa definendo così per opposizione un'alterità esterna e un'alterità interna, ovvero, è il modo per definire se stessa e l'altro, interno o esterno che sia, per definire non solo le regole d'uso dello spazio, ma anche soglie, frontiere e spazi di inclusione possibile. Si tratta di un processo che accomuna persino le popolazioni nomadi, che nei loro itinerari non si affidano mai al caso, ma perpetuano certi principi che regolano uso

[111] Ib. p. 157

e acquisizione delle tende[112].

Ci si domanderà quale possa essere l'apporto di tale riflessione sulla simbolizzazione dello spazio all'interno della nostra ricerca sulla street art, oltre all'affermazione di un'importanza generica e generale dello spazio nei processi di identificazione e costituzione di un'identità, cosa per altro che abbiamo già affermato ripercorrendo la riflessione di Eric Landowski. La definizione di non luogo interessa da vicino la nostra analisi dal momento in cui ci sembra che il tipo di lavoro semiotico sullo spazio così come supportato dal nostro corpus non debba essere una questione di ritaglio geografico, tanto più un tentativo di spostare l'attenzione sui processi di spazializzazione in quanto pratiche di identificazione da leggersi come riti di ridefinizione delle regole della spazialità condivisa da e per una collettività. In tal senso la città o la strada non ci interessano come realtà oggettive o unità antropologiche quanto piuttosto come parti di un processo di spazializzazione più ampio di cui occorre ricostruire la ratio.

La crisi dello spazio come elemento di definizione di un'identità relativa ridefinisce il rapporto con l'altro all'interno delle società contemporanee come un rapporto astratto che passa forzatamente da una messa in spettacolo dell'altro e quindi da una messa a distanza reale dalla possibilità di un dialogo e di un incontro faccia a faccia. La street art gioca con le figure dell'altro per tentare al contrario di ravvicinare e creare un'occasione di incontro o se non altro per attirare l'attenzione in modo emblematico sull'assenza di questo rapporto. In tal senso si può supportare una lettura della street art come pratica di denuncia del non luogo in quanto spazio di una doppia assenza, quella dell'altro e quella dello stesso, uno spazio in cui in definitiva è negata ogni identificazione e per questo, forse, ogni significazione. La spazializzazione simbolica operata dall'intervento artistico è di fatto un tentativo di strappare quello che viene denunciato come un non-luogo alla sua mancanza riaffermando un principio di identificazione.

Abbiamo accennato all'etica del *débordement* che percorrerebbe la street art come *style de vie*; quale simbolizzazione dello spazio per dirla all'Augé, o piuttosto

[112] Cfr. Dominique Casajus, *La tente dans la solitude, La société et les morts chez les Touaregs Kel Ferwan*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 1987 : 69.

quale processo di spazializzazione è sotteso a questa pratica del *débordement*? Lo sconfinamento è prima di tutto sottolineatura e trasgressione di un confine, di una frontiera data per acquisita nello spazio del non luogo laddove ogni identificazione sfugge. L'intervento artistico (o vandalico, dipende dai punti di vista) diviene protagonista di una trasgressione dell'ordine che è al contempo denuncia e presentificazione di una struttura polemicasoggiacente ai segni pacificati in superficie. L'affermazione di una presa di parola che è prima che gesto estetico, gesto politico.

Ma veniamo a quell'elemento di *spettacolarizzazione* che abbiamo riconosciuto alla stessa street art e che è una delle figure della surmodernità e del non-luogo. Lo spazio si restringe quando si fa immagine,e tempo e spazio vengono compressi per via di un processo di mediatizzazione: "Un élément de cette crise me paraît résider dans la substitution, caractéristique de notre modernité, des médias aux médiations." (Augé, 1994: 186). La mediatizzazione trasforma l'individuo in testimone strappandolo al suo ruolo di attore nella vita sociale. Si potrebbe applicare quanto detto alla partecipazione in rete dove ogni evento è mediato, ogni immagine o evento rimediato;la rete è lo spazio di un cortocircuito totale in cui ogni individualità si confronta con realtà mediate: "la difficile symbolisation des rapports entre hommes suscite une moltiplication et une individualisation des cosmologies, qui constituent par elle-même, aux yeux de l'anthropologue, un objet d'études démultiplié, fascinant, paradoxal et inédit". (Augé, 1994: 189)

Il rapporto che ogni pratica riconducibile alla street art intrattiene con la rete presenta di fatto questa doppia problematicità: non solo lo spazio è strappato al suo ruolo dialettico di rappresentazione di un sé e di un altro, ma esso è ricondotto a un'immagine che ne è la spettacolarizzazione e che diviene tanto più distante e avulsa dalla storia, dal soggetto e dallo spazio quanto più è condivisa. Il dilagante fenomeno della mappatura della street art è in questo senso un fenomeno di riconduzione a immagine di secondo grado non solo dello spazio ma anche del tempo e delle soggettività coinvolte. Se la street art riporta lo spazio, il muro, un supporto qualsiasi a media, canale e luogo di una presa di parola, l'approdo online di questi interventi li mediatizza.

Per concludere con le parole di Augé, la crisi di identità che si imputa alla società contemporanea non sarebbe altro che una crisi dello spazio, ovvero una crisi dell'alterità (Augé, 1994:171). Di fronte a un altro sempre più instabile e sempre più *proche*, di fronte a una distanza che tende ad annullarsi mentre lo spazio si moltiplica, di fronte a un tempo che si dà per accesso e al contempo per sottrazione l'identità si annebbia e diviene quasi impossibile stabilire i principi che la definiscono per il semplice fatto che è venuto meno l'altro polo della relazione. Così si assiste da un lato a un affievolimento della distinzione ma al contempo – e si tratta di un fenomeno complementare al precedente – a una radicalizzazione delle identità locali a tal punto che non si dà più spazio per un'alterità interna, schiacciata verso quell'alterità più radicale che definisce un altro esterno alla collettività: "Aujourdh'ui la catégorie de l'autre s'est brouillée (…). Faute de penser l'autre, on construit l'étranger" (Augé, 1994: 172).

I volti degli abitanti delle favelas fotografati da Jr e riproposti sugli edifici della banlieu in formato gigante e poi riprodotti nei centri delle metropoli europee lavorano proprio in questa direzione: creare uno spazio di rinegoziazione di identità e alterità forzando il rifiuto dell'altro a cui la surmodernità costringe quando non si opta per un totale assorbimento dello stesso. In ultima istanza, ci sembra di poter affermare che la street art è il tentativo di ridefinire uno spazio di identificazione possibile a partire dalla rappresentazione di un'alterità interna alla società in cui prende parola.

2.2 Eterotopie allo specchio. Gli Spazi altri di Foucault.

La proposta di Augé trascende i confini dell'antropologia applicata per mettere a punto una riflessione di grande valore che ha il merito di mettere al centro della riflessione sulla soggettività lo spazio (soprattutto quello urbano). Un altro contributo prezioso è quello di Michel Foucault che dedica allo spazio alcune delle sue pagine più belle all'analisi dello spazio, scritti che il volume *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie* curato da Salvo Vaccaro raccoglie offrendo spunti di analisi importanti. Lo spazio a cui pensa Foucault è funzione di quel rapporto triadico sapere/potere/sé che si riscontra in tutta la ricerca dell'autore e che è alla base del concetto stesso di *biopolitica*: uno spazio "delimitato da concatenazioni di tipo statuale, (…) autoritarie, normative, eteronome"

dalle quali dipende l'organizzazione stessa della vita "secondo una verticalizzazione del senso prodotto" (Vaccaro, Introduzione a Foucault, 2001: 15). Biopolitica è dunque verticalizzazione del senso, definizione di un movimento in cui il senso è definito dall'alto in funzione di esigenze normative e organizzative a cui si può rimediare solo sottraendo spazio alla statizzazione[113].

Augé, come abbiamo visto poco sopra, si concentra su uno spazio particolare, quello della città moderna; è li che individua degli spazi di sottrazione, spazi altri che riscrivono il modo d'interazione dei soggetti fra loro e con le unità di spazio/tempo, quelli che Augé nomina appunto dei non-luoghi. Foucault articola la sua riflessione sugli spazi altri a partire dalla dicotomia utopia/eterotopia: se la soluzione utopica anestetizza il reale, l'eterotopia sottolinea uno scarto dalla norma attraverso la rappresentazione della sovversione. Se la riflessione di Augé legata ai non luoghi parte da un'analisi di una realtà specifica, quella degli spazi di passaggio legati alla trasformazione delle aree urbane, quella di Foucault approda a delle categorie più generali: a differenza del non luogo l'eterotopia non rappresenta una categoria negativa ma designa un dispositivo differenziale mirato a instaurare e garantire il funzionamento del sociale spingendo ai suoi margini ciò che ha bisogno di tempi e spazi diversi.

Il concetto di eterotopia appare già in *Le parole e le cose* (Foucault, 1978:7-8), dove Foucault indugia sulla loro natura disperata poiché "le eterotopie inquietano, (…) minano segretamente il linguaggio, (…) devastano anzi tempo la sintassi e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta che fa 'tenere insieme' le parole e le cose" (Foucault, 1978: 7-8).

Foucault aveva avuto modo di trattarlo già in occasione di una conferenza al *Cercle d'études architecturales* di Tunisi, tenutosi il 14 marzo 1967; l'intervento diventa poi oggetto di un articolo, "Des espaces autres" pubblicato per la prima volta nel 1984 nella rivista "Architecture, Mouvement, Continuité" e oggi confluito in *Dits et écrits*, la raccolta postuma di articoli e interviste dell'autore pubblicata nel 1994. Spazi altri (titolo della traduzione italiana) è l'occasione per Foucault di sottolineare un primato dello spazio sul tempo, almeno nel mondo contemporaneo dove il mondo di cui

[113] Riportando la citazione di Gilles Deleuze "non c'è uno stato ma solo una statizzazione" (Deleuze, Foucault, 1987: 80).

si fa esperienza è descrivibile come un reticolo di punti, piuttosto che come un percorso lineare nel tempo (modello che sembra appartenere al passato). Foucault decreta così il XX secolo come epoca dello spazio. Allo spazio medievale della localizzazione nel XVII secolo si sostituisce un principio di estensione, grazie anche alla scoperta di Galilei che ricostituisce il mondo come spazio infinitamente aperto. Nel mondo moderno lo spazio si definisce per via di relazioni di dislocazione laddove ogni elemento è definibile in funzione delle relazioni di prossimità tra punti; uno spazio formalizzabile ma non ancora del tutto desacralizzato. Ed è proprio in virtù di questo mancato processo di desacralizzazione che

> (…) la nostra vita è ancora governata da un certo numero di opposizioni che non si possono toccare, che l'istituzione e la pratica non hanno ancora osato violare; opposizioni che ammettiamo come date una volta per tutte; per esempio, tra lo spazio privato e lo spazio pubblico, tra lo spazio familiare e lo spazio sociale, tra lo spazio culturale e lo spazio dell'utile, tra lo spazio del tempo libero e quello del lavoro; tutti animati ancora da una sorda sacralizzazione. (Foucault, 2001: 22)

All'interno di questo spazio sostanzialmente sacralizzato anche se teoricamente formalizzato in un insieme di relazioni, Foucault rinviene due luoghi che si contraddistinguono per una proprietà particolare, quella di essere in relazione con tutti gli altri luoghi pur contraddicendoli. Emerge così la dicotomia tra spazi utopie e eterotopie. Se le utopie sono spazi irreali, le eterotopie al contrario si definiscono come spazi sostanzialmente reali,

> (…) dei luoghi effettivi, dei luoghi che appaiono delineati nell'istituzione stessa della società, e che costituiscono una sorta di contro-luoghi, specie di utopie effettivamente realizzate nelle quali i luoghi reali, tutti gli altri luoghi reali che si trovano all'interno della cultura vengono al contempo rappresentati, contestati e sovvertiti; una sorta di luoghi che si trovano al di fuori di ogni luogo, per quanto possano essere effettivamente localizzabili. (Foucault, 2001: 24)

Foucault propone così una *eterotopologia* descrivendo il funzionamento di questi spazi altri e sintetizzandolo in sei principi che stabiliscono in ordine 1) l'universalità delle eterotopie come prodotto rinvenibile in ogni cultura, 2) la trasformazione possibile del funzionamento di una stessa eterotopia nel corso della sua storia, 3) il potere di giustapporre in un unico luogo reale, diversi spazi, diversi luoghi

che sono tra loro incompatibili, 4) una corrispondenza con una eterocromia, 5) un sistema di apertura e chiusura che le isola e le rende al contempo penetrabili, 6) lo svolgimento di una certa funzione rispetto allo spazio restante.

Alcuni di questi punti sopraelencati ricordano da vicino il funzionamento della street art che così sembra poter essere definita come lo spazio di un'eterotopia. Prendiamo a caso esempio un intervento tipo, in modo da rendere più facile questa lettura comparata.

2.3 Contro il muro. L'arte di Banksy in Palestina.

"La gente di solito tende a vedere solo un lato di un muro, quello in cui si trova, ma con la dovuta distanza, il Muro appare in tutta la sua follia."

(W. Parry, 2010: 6)

Nella prefazione al volume *Contro il muro,* William Parry riunisce e documenta gli interventi di vari artisti sulla West Bank Barrier in occasione del progetto *Santa's Ghetto* tenutosi appunto a Betlemme a dicembre 2007. Il celebre street artist Banksy[114]insieme al collettivo londinese *Pictures on Walls* decise di spostare l'appuntamento annuale con la squat art da Londra a Betlemme invitando così i più grandi street artist del mondo a intervenire con una loro azione sul Muro di separazione tra Israele e Palestina. Il muro, costruito dal governo israeliano per riuscire a includere la maggior parte dei territori occupati è alto tre volte quello di Berlino e nel suo progetto originale lungo almeno 700 km. Si tratta di un muro illegale per il diritto internazionale perché mira ad annettere il 10% della Cisgiordania alla parte controllata da Israele. Anche se non è nostro interesse qui affrontare la questione da un punto di vista politico è nostra responsabilità fornire qualche informazione che potrà rendersi utile per comprendere l'entità del Muro e del lavoro che alcuni street artist hanno avuto modo di

[114] Non ci dilunghiamo qui nella presentazione di Banksy in modo autobiografico perché le sue opere possono ben parlare al suo posto. D'altro canto di Banksy si sa ben poco: uno dei nomi più noti della street art, il suo esordio risale al 1988 quando inizia a fare i suoi pezzi con la crew DBZ (Bristol's DryBreadZ). Tra i suoi primi interventi, alcune invasioni in musei rappresentativi del mondo dell'arte come il Louvre, mirati a creare un cortocircuito tra arte di strada e le istituzioni che difendono l'Arte come mondo elitario. Lo stile di Banksy si caratterizza per la scelta di figure spesso stilizzate, di scene di vita che traggono ispirazione dal mondo dei fumetti, dei cartoni animati, della pubblicità facendo propria la retorica del culture jamming che è andata diffondendosi negli anni '80.

portare avanti negli anni. La Corte Internazionale di Giustizia ha stabilito ormai anni fa che la traiettoria del Muro nei Territori occupati delle Colonie israeliane è illegale perché di fatto non segue la Linea Verde, ovvero il confine israelo-palestinese così come riconosciuto a livello mondiale; a Israele è stato chiesto di fermare il lavoro di costruzione, demolire quanto edificato e risarcire i danni allo Stato palestinese. Vi è perfino una Risoluzione dell'Assemblea generale delle Nazioni Unite, tuttavia il Muro resiste e continua la sua costruzione riducendo di fatto la Palestina a una grande prigione a cielo aperto.

La linea tracciata dal muro di fatto preclude ai Palestinesi la libera circolazione nei territori israeliani e in quelli occupati delle colonie; come ogni cinta muraria tesa a segregare, un rigido sistema regola l'apertura, la chiusura e la permeabilità (checkpoint ma anche varchi non ufficiali che profittano del sistema fognario) di questa barriera "culturale" (in quanto costruito, edificata e voluta dalla comunità israeliana) giustificata con un progetto di salvaguardia della sicurezza nei terrori tori israeliani. A ben vedere, il muro ridefinisce la geopolitica della Cisgiordania individuando due territori l'uno separato dall'altro: a seconda della prospettiva e del punto di vista che si sposa si potrà individuare una diversa dinamica di chiusura. Da una parte la presenza di infrastruttura e le migliori condizioni economiche nonché umane costituisce Israele come un'oasi racchiusa e protetta dal muro, così che saranno i palestinesi a percepire il muro come il motivo della loro prigionia forzata; d'altro canto il muro stesso racchiude Israele a tal punto che una lettura inversa sembra possibile: Israele imprigionata dalla sua stessa strategia di protezione.

L'iniziativa di Banksy mira a dirottare l'attenzione della stampa internazionale sulla difficile situazione palestinese facendo spostare il punto di vista sull'al di qua del muro così come vissuto e percepito dalla comunità palestinese. Ogni artista metterà in vendita una propria opera con un'asta pubblica ma chi intendesse acquistare un pezzo originale avrebbe dovuto recarsi a Betlemme per vedere di persona l'occupazione e il funzionamento dei checkpoint israeliani. Il muro diviene così superficie di iscrizione per una serie di interventi che hanno l'obiettivo di sovvertire e ribaltare le interpretazioni della realtà così come vissuta quotidianamente dai palestinesi sotto occupazione. Si è parlato molto dell'iniziativa di Banksy che ha ottenuto un grande eco e successo di stampa riuscendo così nell'intento primo di gettare luce sulla situazione palestinese. Ma

ovviamente non è questo che interessa la nostra analisi.

Ci siamo interrotti poco sopra presentando il concetto di eterotopia così come proposto da Foucault.

Fig. 57 - Immagine satellitare della West Bank Barrier, 7 giugno 2003 (Electornicintifada.net); Foto: Space Imaging/NTA Space Turk .

Osservando una foto da satellite (Fig. 57) si potrebbe ben supportare una lettura della *West Bank Barrier* come dispositivo che instaura contemporaneamente uno spazio utopico, quello racchiuso, protetto, efficiente, lussureggiante dello stato israeliano, e dall'altro lato uno spazio escluso perché spazio di crisi o di devianza. Quando Foucault ipotizza l'esistenza di eterotopie di crisi pensa a tutti quei luoghi sacri, privilegiati o interdetti che la società riserva a quegli individui che si ritiene vivere in uno stato di crisi rispetto al resto della società; adolescenti, vecchi, donne nel periodo mestruale, partorienti, tutti soggetti invitati a occupare un certo spazio marginale in un certo momento della loro vita o della loro quotidianità. Foucault osserva però che questo tipo di eterotopie nella società moderna vanno ridefinendosi nei termini di eterotopie della *deviazione* laddove mantenevano lo statuto di crisi nelle società "primitive". Nel caso palestinese evidentemente si può parlare di una grande eterotopia della *deviazione* dal momento in cui il popolo palestinese è stato separato in virtù di una pericolosità che

potrebbe compromettere il buon funzionamento dell'utopia israeliana. Riprendendo la definizione di Foucault nelle eterotopie della deviazione "vengono collocati quegli individui il cui comportamento appare deviante in rapporto alla media e alle norme imposte" (Foucault, 2001: 26). È evidente che la Cisgiordania non sia equiparabile né a una clinica psichiatrica né a una casa di riposo né in senso stretto a una vera e propria prigione (tutti esempi che cita Foucault), anche se nella pratica quel che comporta per i palestinesi è una serie di norme che riducono la libertà di circolazione, la libertà di espressione nonché la gestione degli spazi e della vita quotidiana. Come sottolinea Isabella Pezzini, la nozione di eterotopia elaborata da Foucault si è prestata negli anni a un'estensione metaforica. Foucault si riferiva a quegli spazi istituiti da organismi di disciplina (il carcere, gli ospedali, le caserme, le scuole); nella sua versione estesa, eterotopia indica una "alterità spaziale, temporale, relazionale"[115], insomma un ambiente semiotico altro. L'eterotopia, prima ancora di essere spazio altro è una soglia che introduce una discontinuità: il Muro – con i meccanismi che ne regolano l'accesso ci sembra costituire una simile spazialità altra. D'altra parte il Muro – come ogni muro – non segna solo un esile confine. Nel caso della West Bank Barrier vi è tutto un sistema di checkpoint e di muri secondari, di strisce di terra di nessuno così che il muro non è una semplice linea ma un organismo complesso: basti pensare che l'apparato di sicurezza e l'infrastruttura adibita per garantirne il funzionamento richiede il controllo israeliano su un impressionante 45% della Cisgiordania palestinese dal momento che il Muro taglia la Cisgiordania per far rientrare nella parte Ovest della recinzione l'80 per cento delle colonie più importanti. L'impatto del Muro nelle routine quotidiane è forte: di fatto isola le comunità cisgiordane a livello economico, sociale e culturale dividendo i principali centri palestinesi in piccoli "bantustan"[116] e isolandole da Gerusalemme che di fatto è la capitale economica, spirituale e culturale della Cisgiordania. La sua particolarità è quella di introdurre una discontinuità spazio-temporale e relazionale anche presso le due aree geografiche così ripartite in un al di qua e un al di là. Cosa comporta quotidianamente? Proviamo a vederlo dalla parte dei palestinesi che hanno patito di più economicamente e socialmente la fortificazione della barriera:

[115] La citazione compare in Pezzini 2011, p.4, che riporta le parole di De Carlo in Purini 2006, pp. 51-54.

[116] Definizione dell'ex Primo Ministro israeliano Sharon.

> I palestinesi che hanno un appezzamento di terra devono richiedere agli israeliani un permesso di visitatore per accedere ai campi, uliveti e serre (…)un regime di permessi che ha separato l'80% dei coltivatori palestinesi dalle loro terre e dai loro mezzi di sussistenza (…) e regolamenta le poche ore in cui possono accedere ai loro campi (alcuni permessi ammettono solo un accesso settimanale o stagionale). (Parry, 2010: 11)

Come ben sottolinea Foucault è tipico delle eterotopie la gestione di un sistema di apertura e chiusura che al contempo, le isola e le rende penetrabili:

> O vi si è costretti, è il caso della caserma e della prigione, oppure occorre sottomettersi a riti e a purificazioni. Non è possibile entrarvi se non si possiede un certo permesso e se non si è compiuto un certo numero di gesti. (Foucault, 2001: 30).

Andiamo a vedere come l'intervento degli artisti che hanno preso parte al *Santa's Ghetto* del 2007 abbia contribuito a risemantizzare questo spazio di frontiera giocando appunto su questa particolarità che è proprio a ogni muro di recinzione, ovvero di instaurare un al di qua e un al di là relativi la cui definizione dipende anche da istanze storico-culturali. Ma veniamo al corpus che prendiamo qui in analisi; un lavoro monografico sul ruolo della street art a partire da un'analisi approfondita dei vari interventi che si sono affiancati o sovrascritti negli anni comporterebbe un notevole lavoro filologico e richiederebbe una presenza attiva *in loco*; del resto le opere attribuibili all'iniziativa del *Santa's Ghetto* rappresentano una minima parte degli interventi sul Muro.

> Il Muro è diventato un'enorme petizione visiva, un forum effimero, una denuncia e un ammonimento pittorico, un'esortazione alla resistenza, alla giustizia, alla libertà e alla solidarietà, e un appello alla comprensione e all'umanità (Parry, 2010: 10).

Non è certo una simile ricognizione l'obiettivo di queste pagine per quanto sarebbe preziosa e unica nel suo genere. D'altra parte, come premesso fin dall'introduzione, interesse di questa tesi non è fornire un lavoro monografico su un fenomeno circoscritto nello spazio e nel tempo, quanto spaziare geograficamente e storicamente per riscontrare forme diverse di espressione che propongono un tipo esemplare di manifestazione di un dissenso. Nel caso del Muro israelo-palestinese l'interesse è quello di sottolineare come l'intervento artistico possa configurarsi come forma di dissenso prettamente politico e come arrivi a ridefinire alcuni uso quotidiani risemantizzando di fatto il muro non in direzione di un suo abbellimento quanto in

luogo di presa di parola, anche da parte dei comuni cittadini, persino dei più piccoli.

2.3.1 *Beautification: il difficile rapporto tra street art e bello.*

Interesse di queste pagine è quello di interrogare il ruolo che una certa pratica della street art e più in generale una certa forma di presa di parola gioca in relazione a un conflitto geo-politico e culturale che trova nel Muro l'espressione materiale della sua esistenza. Tra i tanti interventi sulla *Security fence*[117], ci concentreremo su quelli messi a punto da Banksy per poi approfondire il tipo di dialogo che instaurano con le opere di altri street artist e con le varie forme di espressione di cui il Muro è dal 2002 supporto.

Sarà bene chiarire fin da subito che il progetto di Banksy prevedeva due diversi interlocutori: quello internazionale, costituito dal pubblico di massa raggiunto grazie ai diversi media, e in particolare via internet; quello locale, fatto da tutti quelli per cui il muro è l'orizzonte quotidiano della loro visione, soprattutto dalla parte palestinese (quella su cui sono intervenuti gli street artist). La differenza di pubblico a cui gli interventi si rivolgono è da subito evidente, tanto che sono seguite reazione diverse: il grande entusiasmo internazionale (affiancato solo dalle critiche di natura politica e non artistica di quanti condividano il progetto dello stato israeliano) non sempre è corrisposto a un pari entusiasmo dei locali tanto che alcuni palestinesi hanno contestato il progetto in toto associandolo a un tentativo di abbellimento del Muro. Secondo quanti hanno così interpretato l'iniziativa, il Muro deve mantenersi grezzo e monolitico per meglio denunciare la natura oppressiva della costruzione israeliana. Questa constatazione non può non far riflettere sul relativismo non solo culturale quanto "situationnel" (situazionale, e non situazionista) al cui giudizio la street art può essere affidata: laddove in Occidente e in maniera sempre più allargata in nord America e far east l'intervento sui muri è denunciato perché deturpa il patrimonio in modo vandalico, rendendo brutto ciò che era bello, la comunità palestinese che si oppone alla Santa's

[117] È una delle definizioni del Muro che assieme a "antiterroristic fence" riflette la posizione dello stato israeliano per il quale la barriera costituisce un elemento a tutela della propria sicurezza; al contrario, "aphartheid wall" è invece la versione che circola tra i sostenitori dello Stato Palestinese. In queste pagine mi rivolgerò alla muraglia di separazione con il termine Muro, così come adottato da Parry nella raccolta dedicata all'arte della resistenza in Palestina. Mi sembra che questo termine abbia il privilegio di non aggiungere nessuna connotazione politica e al contempo di rappresentare la barriera per quel che è, come elemento strutturale, architettonico percepibile da entrambe le parti che separa.

Ghetto lo fa in nome di una *beautification* temuta attribuibile all'intervento non più vandalico, ma artistico della street art. La comunità palestinese sembra comprendere così chiaramente il potenziale artistico degli interventi da avere paura che ciò comporti una maggiore sostenibilità del muro che arriverebbe addirittura ad affievolire la rabbia dei palestinesi – e del pubblico internazionale – verso gli Israeliani. Solo il muro nella sua monolitica presenza può rappresentare la barbarie perpetrata da Israele.

Lo stesso Banksy si è trovato più volte a interagire con dei palestinesi che criticavano le sue opere; un anziano signore palestinese, nel lontano 2005 lo ferma durante la realizzazione di un'opera per rimproverargli di aver reso bello il Muro. Quando Banksy lo ringrazia credendolo un complimento, il vecchio gli spiega "Noi non vogliamo che sia bello, noi odiamo questo Muro. Tornatevene a casa".

Il problema di un potenziale abbellimento del muro non era del tutto nuovo ai palestinesi: costituisce un tema caro alla comunità come ben emerge dal commento ufficiale all'opera di Banksy espresso da Nigel Parry il 2 settembre 2005 con un articolo dedicato su Electronicintifada.net, organo ufficiale dell'Intifada.

2.3.2 ***Botta e risposta.***

A ben vedere, la street art pone alcuni problemi di natura etica; nel caso del Muro così come di altri interventi sparsi per il mondo, l'iniziativa di un artista o di più artisti si iscrive in uno spazio che non gli appartiene se non come cittadino del mondo. Così, la riappropriazione dello spazio invocata dalla street art avviene spesso senza il consenso né il supporto di quanti quello spazio lo vivono realmente: è il caso di un'opera di Blu (fig. 27) che ha sollecitato reazioni piuttosto violente da parte di alcuni argentini che hanno duramente criticato una delle sue rappresentazioni del popolo argentino accecato da una grande bandiera nazionale (Monserrat, Buenos Aires, novembre 2011).

Fig. 58 - L'opera originale di Blu prima degli "Interventi" dei cittadini, novembre 2011, Buenos Aires, quartiere Monserrat.

L'opera è stata ben presto "vandalizzata" (Fig. 58): questo è il termine adottato dalla stampa internazionale, ma a mio parere non si tratta di vandalismo quanto di reazioni lecite che ogni opera muraria può e deve ospitare perché di fatto apre un dibattito pubblico e non può fare altro che accoglierlo nei modi in cui si esprime (anche se non frutto di espressioni tanto artistiche quanto quelle originarie). In tale opera il riferimento era evidentemente al mandato della presidente Cristina Fernandez de Kirchner il che ha toccato un punto caldo per la comunità argentina e qualcuno ha ben pensato di rispondergli in quello che è diventato un botta e risposta allargato che ha coinvolto anche e soprattutto la rete che ha colto nel murale di Blu un'occasione per aprire un dibattito pubblico. I social network hanno quindi giocato un ruolo di primo piano ospitando, sulla bacheca facebook di Buenos Aires Street Art una sequela di commenti, molti dei quali piuttosto violenti e solo rari feedback di supporto al lavoro di Blu testimoniando che quella era la triste realtà del paese. Analia Veronica Bonomi commented: "In reality it is perfect… it is a cruel reflection of Argentines… we see

what we want to see… or we don't want to see what they show us!!!"[118]; Javier Quiroga è invece più critico nei confronti del lavoro di Blu e afferma.

> The mural is very good but I think it has a strong political content. I don't believe that we (Argentines) are as Blu expresses. I think the opposite, we have our eyes more open than ever and there is more participation than in many other governments.

Sono quindi in molti gli argentini che argomentano, in inglese per poter essere compresi dalla comunità internazionale, il perché del loro rifiuto dell'opera di Blu che apprezzano per le sue doti artistiche ma a cui rimproverano il messaggio di questo lavoro. Sebastian Gonzalez afferma:

> Blu's art is excellent but the message is wide of the mark. Our model is participative and democratic. The Italians must learn from us before portraying us in this coarse manner. They are the ones who have just appointed the former director of an international bank (Mario Monti of Goldman Sachs) as their head of state.

Molti argentini hanno letto il lavoro di Blu non come uno spunto di riflessione ma come un giudizio, per giunta proveniente da un paese che dal punto di vista politico non ha al momento molto da insegnare agli altri: il delicato equilibrio dell'espressione artistica in strada rischia di trovare un muro di rifiuto quando il messaggio di cui si fa portatore è un messaggio che ferisce il modo di pensarsi della comunità locale, tanto da venir percepito come un furto dello spazio della comunità (un po' come è stato considerato il *Santa's Ghetto* da alcuni palestinesi). La critica può così arrivare a toccare una questione di politica internazionale, come fa notare Leandro Pimentel:

> How tired I am of the Europeans who believe themselves to be the saviors of Latin America. And after the nuggets burn in their tiny continent, they coming running here to carry on stealing. Blu, why don't you use the little flag of your own country as if it's not screwed up enough.

Diversi utenti della fan page ammettono di aver più volte pensato di cancellare l'opera

[118] Tutti i commenti che seguono sono tratti dalla bacheca facebook di BA (Buenos Aires) Street Art, un collettivo che organizza anche tour per i quartieri di Buenos Aires e che documenta, commenta e raccoglie in uno dei siti più frequentati dalla community di amanti di street art (23000 persone solo sul profilo fb), tutti gli interventi che si registrano in città. (https://www.facebook.com/buenosairesstreetart?fref=ts)

di Blu come confessa Pablo Diaz: "Every time that I return from school I see it, it annoys me… what a shitty mural!!! I don't know who or why they made it there?? I propose to go with an aerosol and paint all over it". Convivere con un'opera di simili dimensioni, incontrarla ogni giorno sul sentiero di casa o sulla strada per raggiungere il posto di lavoro può essere seccante se non si approva quello che l'opera promuove, e ancor peggio, se dice qualcosa di scomodo proprio su di noi, qualcosa che si ritiene falso. La si denuncia così, giustamente, come un furto di spazio, come un atto illecito da parte di qualcuno che non appartiene a quel posto e che per questo non può pronunciarsi a suo nome senza il consenso della comunità locale. Giusto o meno quanto accaduto a Buenos Aires, non si tratta di un caso eccezionale, quanto piuttosto di una pratica ricorrente per il fenomeno della street art: così come il tag anonimo solletica il malcontento di chi vorrebbe una città pulita, il grande murales con firma d'artista può divenire il manifesto di una comunità quanto lo spauracchio da combattere.

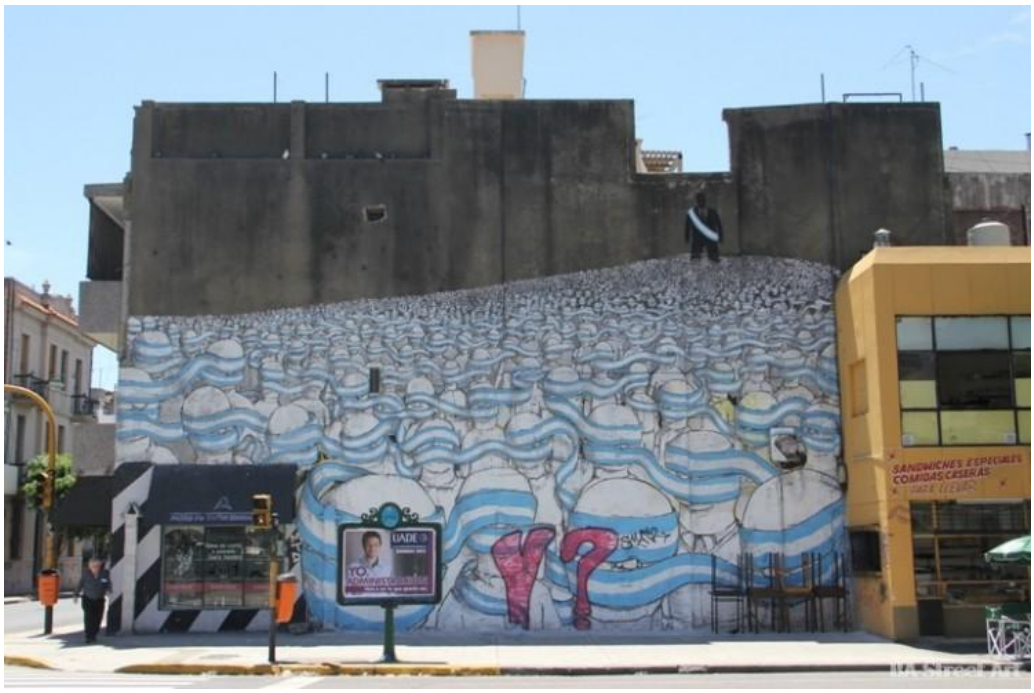


Fig. 59 - L'aggiunta "Y?" sull'opera di Blu; trad. it: "e allora?" problematizza e rilancia il dibattito sul senso dell'opera, novembre 2011.

Queste obiezioni servono a far comprendere il grado di complessità di un simile progetto: oltre la dimensione della legalità, vi è tutto un *côté* umano-sociale che impatta sull'intervento artistico e che è tipico quasi unicamente della street art. Mentre l'artista dipinge in strada l'interazione con il passante, il cittadino è inevitabile ed è anche questo

rapporto spesso complice, talvolta conflittuale a divenire parte del progetto stesso. Quando si afferma che la street art trasformi i muri e parte dell'arredo pubblico in un forum effimero, una bacheca attraverso la quale portare l'attenzione della comunità locale, ma soprattutto su quella allargata dell'utenza internet, su un problema di attualità politico-sociale.

Basti pensare alle polemiche suscitate dalle iniziative dei volontari riunitisi attorno al progetto "Bella Milano"[119] dove i muri certo non hanno un risvolto tanto politico quanto quello israelo-palestinese. Eppure telegiornali e testate giornalistiche hanno trasmesso il video di un incontro-scontro divenuto simbolo di uno scontro tra due diverse visioni estetiche e politiche. Il 15 maggio 2015 alcuni volontari si sono dati appuntamento in un giardinetto in Piazza Santissima Trinità, a Milano: senza conoscerne la storia, credendo di fare del bene agli abitanti della zona, hanno ritinteggiato il muretto di recinzione del giardino per coprirne le scritte. Si noti, il muro in questione non divide nessuno e certo non ha niente a che fare con il ruolo simbolico e politico che riveste il Muro palestinese. Si tratta infatti di un basso muro di recinzione di un giardinetto un tempo trascurato, e riabilitato nel 2001 grazie all'iniziativa degli abitanti e all'aiuto di due writer locali, Pao e Linda, autori delle opere oggi compromesse dall'intervento dei volontari. In questo scontro tra comuni cittadini che è rimbalzato sul web ed è ben presto diventato un fenomeno virale le due fazioni, separate da una staccionata, discutono: alcuni in difesa dei murales ormai semi cancellati dai rulli

[119]Sulla scia della manifestazione Nessuno tocchi Milano tenutasi il … in risposta agli attacchi di alcune frange violente che hanno sfruttato la pacifica manifestazione del movimento No Expo per attaccare banche e negozi legati a brand di multinazionali, si sono formati dei collettivi di volontari intenzionati a ripulire Milano. Prende così il via il progetto Bella Milano che decolla con l'organizzazione dei due primi Cleaning day, 16 e 17 maggio. Il progetto mostra fin da subito i suoi limiti laddove i volontari non sono chiamati a rispettare un piano di "pulizia" prefissato dall'alto tenendo conto delle particolarità dei singoli quartieri, quanto viene affidato all'entusiasmo dei singoli cittadini che promuovono l'iniziativa. Il comune di Milano racconta così l'iniziativa sul sito internet: "sono oltre 1300 i volontari che da questa mattina sono impegnati in oltre 200 luoghi di Milano e che a fine giornata avranno pulito 3 mila mq. Inumeri testimoniano l'ampio coinvolgimento registrato in tutti i quartieri della città come risposta all'appello lanciato dall'Amministrazione comunale, riprendendo lo spirito di Nessuno tocchi Milano, con l'obiettivo di prendersi cura della "Bella Milano". Il progetto per quanto promosso dal basso è emerso come esigenza solo dopo una certa strumentalizzazione da parte della stampa degli eventi occorsi durante il corteo No expo del … Interessante notare come l'iniziativa venga raccontata sulle pagine ufficiali del comune di Milano unicamente attraverso numeri senza stressare la componente più interessante, quella partecipativa e il piacere legato alla riappropriazione di alcuni luoghi considerati degradati: "Altri numeri contribuiscono a delineare le dimensioni del Cleaning day: sono stati utilizzati 4.500 litri di pittura al quarzo con 10 colori diversi, 250 rulli, 250 pertiche, 250 pennelli, 250 teli protettivi, 250 litri di diluente, 50 mila guanti di lattice, 200 mascherine, 500 tute e 50 litri di smalto per saracinesche e panchine (…)38 rastrelli, 20 teli, 100 pettorine, 40 scope, 240 guanti, 780 sacchi." (http://www.comune.milano.it/wps/portal/ist/it/news/primopiano/Tutte_notizie/lavori_pubblici/1300_cittadini_bella_milano)

dei volontari, altri, rullo alla mano, in difesa dell'ordine, contro il degrado. Sono stati gli abitanti del quartiere (tra cui qualche persona anziana, due giovani padri, una madre con la sua bambina in braccio) a denunciare l'accaduto rivolgendosi direttamente ai volontari di cui non riconoscevano l'autorità di agire secondo una loro iniziativa in quel luogo. Ai volontari vestiti con tute bianche e pettorine catarifrangenti con impresso il nome del progetto Bella Milano viene ripetutamente chiesta dai frequentatori abituali del giardinetto un'autorizzazione. Avendo agito in assenza di una specifica autorizzazione, l'opera di pulizia appare fin da subito come un'iniziativa dettata da una definizione del tutto personale dell'ordine e del degrado.

Il video dello scontro, pubblicato online anche da Repubblica[120] ha riscontrato un tale successo di pubblico stimolando la mobilitazione di molti utenti della rete tanto che Il Comune di Milano si è visto costretto a chiedere scusa agli abitanti del quartiere dichiarando di aver già contattato Pao e Linda per una nuova opera su commissione. L'episodio ha mostrato tutti i limiti del progetto "Bella Milano" laddove il concetto non solo estetico, ma politico di bellezza è emerso in tutte le sue contraddizioni, tanto che due fazioni abitanti dello stesso quartiere si sono trovate ad agire secondo un'ideale contrario in nome di uno stesso "senso civico". Il dibattito su arte e vandalismo viene schiacciato anche in questa occasione alla dicotomia ordine vs disordine, pulito vs imbrattato alimentando così ogni progetto di tolleranza zero nei confronti della street art come una cieca furia iconoclasta[121] .

[120] 16 maggio 2015 disponibile al link: http://video.repubblica.it/edizione/milano/milano-i-volontari-cancellano-l-opera-di-pao-e-linda-il-comune-chiede-scusa/201132/200184

[121] Avremo modo più avanti, nella parte terza di questo lavoro di approfondire la tematica iconoclasta che gioca un ruolo di primo piano per l'analisi del fenomeno e che merita una trattazione specifica.

Fig. 60 - Banksy, Graffiti Cleaner, Lake Street, London 2007 (cancellato ad agosto 2008).

Questo episodio non ci porta fuori tema, ci aiuta anzi a sottolineare quanto sia delicato il rapporto tra location, comunità e artista laddove lo spazio da rivendicare costituisce innanzitutto un pezzo di vissuto sensibile, un luogo di memoria e non solo un'estensione senza nome di cui appropriarsi senza prima aver intrapreso un lavoro dialettico per comprenderne le dinamiche più intime. Laddove la street art si impone attraverso interventi che non incontrano il consenso della comunità locale, lo scontro è all'ordine del giorno. Il *Santa's Ghetto* del 2007 ha trovato nonostante rare eccezioni il supporto dei palestinesi che hanno riconosciuto in Banksy tra gli altri la firma di una comunità in lotta.

Anchele opere del *Santa's Ghetto* infatti non sempre sono state benvenute. Soprattutto gli anziani si sono preoccupati per la reazione dei più piccoli, così entusiasti per le opere sul muro da trasformarlo da orizzonte grigio delle loro esistenze in un playground colorato con cui interagire e giocare. Alla street artist newyorchese Swoon è stata rimproverata questa ricerca di bellezza "in un luogo dove la bellezza non ci dovrebbe proprio stare"; Ron English (altro celebre street artist) si è reso conto di questo rischio e in un'intervista ha ammesso: "il problema nel dipingere il Muro è che finisce col diventare una grande opera d'arte invece che un aggressivo Muro-prigione

(…) non credo vi sia una quantità di colore che possa rendere bello qualcosa di così oppressivo". Il difficile rapporto con la problematica estetica non era del tutto nuovo alla comunità palestinese, come racconta Nigel Parry, responsabile della comunicazione del sito Electronic Intifada, l'organizzazione tra le tante deliranti mail che riceve ne ha ricevute molte relative a un possibile abbellimento del Muro. Una tra tutte viene riportata dal sito: il designer Nathan Edelson nel 2003 si rivolge a EI per ottenere alcune immagini del Muro per motivi di studio. In chiusura alla sua mail specificava: "the premise of my article is that one can argue about the desirability of a wall, and certainly where it runs, but if it is going to be built it should not be an aesthetic monstrosity."[122] La risposta di Parry mirava ovviamente a sottolineare l'assurdità del progetto rimproverando al designer di non ammettere nel suo manifesto alcun ruolo per la dimensione etica; il rifiuto di collaborare a un progetto di "beautification" della barriera è così forte che Parry aggiunge:

> There is no making it 'better'. Do you think a nice mottled green would help it blend in to the indigenous landscape nicely? Or perhaps some arches and battlements for a more traditional medieval flavor? (…) Hats off to Nathan Edelson, the man who came up with the wonderful solution to a century of conflict: simply paint the cage a new color and watch the prisoners dance.

La diatriba riassume bene l'accoglienza che un qualsiasi progetto artistico promosso e voluto da individui o collettività che non vivono una tanto delicata situazione possa essere misconosciuta dalla comunità locale. Quando Carlo McCormick definisce la street art come un "act of trespass"[123] nel celebre volume omonimo – *Trespass* - egli definisce l'intrusione abusiva come un'azione perpetrata nei confronti dell'*establishemen*t senza però mai considerare che l'azione non sia rivolta solo alle autorità quanto a tutti coloro che la sostengono e non la mettono in discussione. Se un'analisi storico-artistica può prescindere da questo doppio *côté* polemico, un'analisi sociologica o etnografica del fenomeno non può non tener conto; d'altra parte ogni riappropriazione dello spazio non può che essere riappropriazione per qualcuno a

---

[122] L'accaduto è riportato nel post di Nigel Parry del 2 settembre 2005, (http://www.briansewell.com/artist/b-artist/banksy/banksy-palestinian-tag.html).

[123] Carlo McCormick, Trespass. A history of uncommisioned urban art, 2010, p.16.

sfavore di qualcun altro che può denunciare questa "riappropriazione" come un'usurpazione. È evidente che la street art non mira solo a sfidare l'autorità, ma sfida innanzitutto i comuni cittadini per provocare una loro reazione e sollecitarli a mettere in discussione i motivi del loro consenso alle istituzioni. Se la street art è un'arte della protesta – come vuole sottolineare il numero monografico di Lexia dedicato allo studio della protesta come fenomeno semiotico – si deve innanzitutto considerare che la protesta non si rivolge unicamente al potere costituito ma a tutti coloro che rispettano questo potere e credono nelle sue regole: per questo motivo la street art solleva spesso reazioni violente da parte di comuni cittadini che si sentono l'obiettivo diretto di certe provocazioni perché o non ne approvano le ragiono o perché non ne condividono i modi. Nel caso del Muro palestinese, per quanto poche analisi tengano conto di questo conflitto inerente al rapporto stesso tra artista e comunità, è bene considerare questa dialettica dove l'estetica è considerata un'illusione al servizio dello stato israeliano, un artefatto appunto per sottrarre ai palestinesi e all'occhio dei media internazionali l'evidenza della segregazione. Non è un caso se le tante opere che coprono ad oggi il muro hanno rispettato questa esigenza an-estetica optando per una strategia retorica ben precisa che avremo qui modo di analizzare, con l'obiettivo di ribaltare la narrazione israeliana svelando l'altra faccia dell'utopia, svelando lo spazio altro, quello etero topico di uno stato palestinese nascosto dietro il muro.

Parry prosegue il suo racconto citando i lavori di Banksy sul Muro palestinese come un progetto lontano da quello pericoloso di una "beautification" illusoria per il semplice fatto di mettere al centro del suo lavoro la stessa location; l'ambiente nell'opera dello street artist inglese funziona come una delle componenti principali per mettere in moto la macchina metaforica:

> In Banksy work, location itself is a large part of the message, a key component of the resulting metaphor. Whether he's hanging a fake rock pictogram of early man pushing a shopping cart in the British Museum, or installing an amalgam of the Statue of Liberty and Statue of Justice clad as a prostitute at the site of his last arrest, the environment is usually part of the message.

D'altra parte il Manifesto di Banksy parafrasa il famoso racconto del colonnello Mervin Willet Gonin, uno dei soldati inglesi che liberarono il campo di concentramento

di Bergen-Belsen nel 1945. L'estratto del diario merita di essere citato perché spiega il ruolo che Banksy attribuisce all'arte (tanto che non al definisce arte, ma la compara a un qualsiasi strumento della vita quotidiana che serva a restituire colore al bianco e nero della repressione :

> It was shortly after the British Red Cross arrived, though it may have no connection, that a very large quantity of lipstick arrived. This was not at all what we men wanted, we were screaming for hundreds and thousands of other things and I don't know who asked for lipstick. I wish so much that I could discover who did it, it was the action of genius, sheer unadulterated brilliance. I believe nothing did more for these internees than the lipstick. Women lay in bed with no sheets and no nigh tie but with scarlet red lips, you saw them wandering about with nothing but a blanket over their shoulders, but with scarlet red lips. I saw a woman dead on the post mortem table and clutched in her hand was a piece of lipstick. At last someone had done something to make them individuals again, they were someone, no longer merely the number tattooed on the arm. At last they could take an interest in their appearance. That lipstick started to give them back their humanity.[124]

L'approvazione di Parry, voce ufficiale dell'Intifada, è senza mezze misure:

> Much of the art he produced on the Wall visually subverts and draws attention to its nature as a barrier by incorporating images of escape - a girl being carried away by a bunch of balloons, a little boy painting a rope ladder. Other pieces invoke a virtual reality that underlines the negation of humanity that the barrier represents - children in areas cut off from any access to the sea playing with sand buckets and spades on piles of rubble that look like sand, and corners of the wall peeled back to reveal imagined lush landscapes behind.

L'uso che Banksy fa del muro viene riconosciuto come un uso non strategico ma tattico e per questo accettabile per la stessa Intifada Riprendendo la definizione proposta da Mubi Brighenti, "mentre (..) la strategia mira a naturalizzare i muri

[124] Questo estratto è consultabile online al link:
http://www.bergenbelsen.co.uk/pages/Database/ReliefStaffAccount.asp?HeroesID=17&

spingendoli verso lo sfondo, facendoli recedere nell'invisibilità, le tattiche li ri-tematizzano costantemente, trascinandoli verso nuove ribalte sociali" (Mubi Brighenti 2008: 7). Brighenti riconduce la distinzione tra uso tattico e uso strategico a una differenza di accesso al potere: "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" (Brighenti, 2008: 7). Così potremmo fare nostra questa riflessione concludendo che l'uso dei muri (e allargando la prospettiva al di fuori di questo caso di studio, dell'arredo pubblico in generale) promosso dalla street art è del tipo della tattica ed ha l'obiettivo non di naturalizzare il muro quanto al contrario quello di accendere una luce (e un obiettivo fotografico) su di essi a partire da una tematizzazione polemica del loro ruolo.

La tattica è una modalità di interazione che non appartiene solo alla street art o alle azioni più strutturate, ma, come Brighenti sottolinea è parte della quotidianità di quanti convivono con un muro di recinzione: "La gente non vive semplicemente in ambienti circondati da muri, la gente fa costantemente cose con i muri" (Mubi Brigenti, 2008: 8). Sono tattiche le iscrizioni sui muri dei carcerati, tattiche quelle rinvenute nei campi di prigionia e nei lager di ogni parte del mondo, tattiche le scritte sul Muro tra Israele e Palestina, siano esse manifestazioni di un pensiero individuale siano pianificate e organizzate in un progetto collettivo come il *Santa's Ghetto*.

Il progetto di Banksy a Betlemme, riconosciuto come tattica di risemantizzazione dello spazio a fini politici e non come strategia della *beautification*, trova così il sostegno ufficiale di alcune voci dell'Intifada. Tuttavia, se una simile lettura è supportata dalle frange più sensibili che dimostrano di conoscere l'opera dello street artist inglese e ne prevedono il potenziale mediatico, non riesce a convincere alcuni cittadini comuni. L'opera di Banksy diviene così per alcuni di loro occasione per prendere parola a loro volta, stavolta sul Muro. Non sono pochi gli interventi dei palestinesi in risposta ad alcune opere: molti di questi interventi sono a supporto del progetto banksiano e più in generale della street art intervenuta sul Muro. Un supporto che vede il suo impatto sul Muro per via delle ripetute scritte anche in lingua araba che testimoniano di un messaggio diretto stavolta al pubblico arabo e palestinese piuttosto che a quello internazionale, ma che si concretizza anche in tutte quelle iscrizioni che più o meno consapevolmente ripetono i motivi e le figure introdotte dagli street artist

intervenuti. Ne sono un esempio delicatissimo e quasi poetico le scale stilizzate e ripetute anche dai bambini (lo si nota per l'altezza a cui vengono tracciate), in vari punti del Muro.

Fig. 61 - Alcuni disegni sul Muro tracciati dai bambini col gesso, altri incisi come veri e propri graffiti .

Eppure sono molti anche i palestinesi che intervengono polemicamente contro le opere dello street artist inglese, chi più blandamente con qualche scritta, chi "alterando" o ri-semantizzando a loro volta le opere dell'artista (ed è il caso che analizzeremo in maniera più approfondita nel paragrafo che segue) e taluni addirittura cancellando le opere non gradite. È il caso delle piccole rappresentazioni di ratti sempre firmati da Banksy e disseminati non sul Muro ma tra i sassi limitrofi.

Fig. 62 - Banksy "Rat": a destra l'opera subito dopo la sua realizzazione, a sinistra dopo la "censura" conservativa da parte di un anonimo " R.I.P. Banksy Rat".

A dimostrazione di quanto sia difficile e delicato intervenire nello spazio altrui senza conoscerne pienamente cultura e usi e prendendo parola a nome della gente del luogo si può citare un altro caso esemplare, addirittura più radicale e significativo del precedente. Banksy cade infatti in un simile equivoco culturale in occasione di un altro intervento in Palestina, la celebre rappresentazione dell'asino e del soldato israeliano meglio nota per via della sua fine che per il soggetto stesso. L'opera di Banksy "The donkey"(Fig. 63), voleva sottolineare l'assurdità dei controlli di sicurezza israeliani dove anche gli asini vengono controllati ai checkpoint. In Palestina è ritenuto molto offensivo dare dell'asino a qualcuno e questo equivoco è valso a Banksy la rimozione dell'opera; tuttavia l'intraprendente famiglia comprendendo il valore dell'opera ha pensato di venderla. I proprietari dell'edificio hanno così staccato l'opera dal Muro con cura e l'hanno venduta all'asta nel dicembre 2009 per ben 200.000 dollari (nella foto al centro si può apprezzare il delicato impacchettamento del pezzo di muro). Banksy non si è mai pronunciato in merito a tale accadimento, ma sembra aver apprezzato l'intraprendenza della famiglia approvando così il comportamento avvallando l'idea che la street art non è dell'autore che la fa ma di chi la incontra.

Fig. 63 - L'opera di Banksy "The donkey", voleva sottolineare l'assurdità dei controlli di sicurezza israeliani dove anche gli asini vengono controllati ai checkpoint. Un equivoco culturale è valso la rimozione dell'opera: in Palestina è infatti considerato offensivo dare dell'asino a qualcuno. I proprietari dell'edificio hanno staccato l'opera dal Muro con cura e l'hanno venduta all'asta nel dicembre 2009 per 200000 dollari (nella foto al centro l'impacchettamento del pezzo di muro).

I due casi citati fanno riflettere su una coincidenza ironica dal momento che le opere dello street artist inglese in madre patria sono oggetto di un ben diverso trattamento, laddove i suoi ratti vengono protetti per strada da lastre di plexiglass che impediscono ai passanti di interagirci direttamente o magari di "hackerarle".

Fig. 64 - Un intervento di Banksy in una strada a Bermondsey (Londra, 2012) messo sotto vetro come si trattasse di un'opera in un museo.

Intervenire sul muro, a commento di un'opera fatta da altri, per gioco, per spirito di partecipazione, per presa di distanza, in ogni caso per esprimere un'idea o per

criticarne un'altra implica una presa di parola che – a prescindere dal contenuto e dalle forme dell'espressione – ha il potere di trasformare gli individui da oggetti di una programmazione che riposa su un uso strategico dello spazio così dispoticamente ridistribuito e ridefinito in termini di accesso da una potenza più forte, a soggetti di parola e pertanto interlocutori che non possono più essere ridotti a meri oggetti programmatici.

Landowski arriva a una simile conclusione analizzando le diverse fasi del conflitto in Afganistan; a partire dal suo modello delle interazioni rischiose egli osserva come l'approccio di tipo programmatico minimizzi i rischi di ordine pratico, dal momento che riposa sulla certezza di possedere una forza maggiore rispetto a quella dell'avversario di cui programma il comportamento grazie a una mossa massiva (la distruzione del paese o, come nel caso israeliano, l'isolamento attraverso l'erezione di una grande muraglia). Tuttavia a questa riduzione dei rischi di ordine pratico secondo Landowski corrisponde al "massimo possibile di danni sul piano di tutti i rapporti di senso, che si tratti della morale o del diritto, delle relazioni internazionali o anche, infine del clima politico interno" tanto che conclude:

> Ciò che ogni regime offre in termini di sicurezza sul piano pragmatico dell'interazione a livello del campo di battaglia varia in senso inverso ai rischi che esso implica sul piano dell'interazione simbolica (ovvero in termini di gestione del senso)(…). (Landowski, 2010: 60)

Landowski definisce questo approccio programmatico al conflitto "di corte vedute", dal momento che nella convinzione di un'invincibilità fisica l'altro è ridotto a un mero oggetto controllabile, non senza ricadute "semiotiche" per le due parti in causa:

> Il rischio inerente all'uso della forza bruta è che questa opzione, negando all'altro la qualità di soggetto, sfigura anche colui che la sceglie, lo trasforma in un pazzo di potere, in un non soggetto. Poiché il vincitore stesso sprofonda nel non senso se il solo discorso che egli possa tenere per celebrare la sua vittoria consiste nel ripetersi di essere il più potente. (Landowsky, 2010: 61)

Il Muro è il prodotto emblematico di un'azione programmatica:si limita a bloccare l'altro (l'interlocutore di un'interazione conflittuale) al di là di una barriera fisica dettandone le regole della sua permeabilità. L'ostacolo fisico nega a quanti vivano al di là del territorio israeliano la qualità di soggetti definendoli come oggetti

programmabili. Le pratiche di presa di parola menzionate sopra (dagli interventi artistici alle semplici espressioni di dissenso) strappano il Muro al suo non-sense restituendo a quanti sono stati identificati come oggetti di una programmazione lo statuto di soggetti in grado di ribaltare simbolicamente la strategia di naturalizzazione del Muro promossa da Israele. Alla soppressione del senso legata all'erezione di una barriera che stronca ogni possibilità d'interazione, fa eco dall'altra parte del Muro una tattica di ri-semantizzazione tesa a instaurare la possibilità stessa di un rapporto di senso.

Come ben osservano Coletta, Ganno e Sonda nel saggio a sei mani *Urban Plots. Organising cities*:

> 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 (2010: 44).

La West Bank Barrier si è negli anni popolata di scritte, disegni, stencil, manifesti, incisioni ridefinendosi come spazio e occasione per la manifestazione del dissenso così costituitosi in una monolitica presenza. Il muro ha smesso di funzionare unicamente come elemento di separazione e isolamento convertendosi, come sottolinea Simona Stano, "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: (…) "I sign, therefore I am" [125]" (Stano, 2011: 184)

A quanto detto fin ora si deve aggiungere che il pubblico del messaggio del Muro non si limita, oggi, alla comunità locale che vi interagisce: raggiunge un'audience tanto allargata da potersi definire globale; l'uso dei social media e della rete come spazio di condivisione di contenuti multimediali trasforma il Muro in una bacheca digitale oltre fisica, dal momento che gli strumenti del web 2.0 funzionano da amplificatori e da spazi per la messa in continuità di spazio e tempo.

[125] Stano cita qui Dogheria, "Il muro come galleria" apparso nel *Lo squaderno* n°8 dedicato a *Usi dei muri*, 2008 pp.15-21.

2.3.3 ***Per una lettura sistematica. Semiotica polaroid e altri inconvenienti.***

Sarà bene sottolineare sin da subito che Banksy interviene sulla West Bank Barrier con vari pezzi, tanto che diviene molto difficile stabilire esattamente quanti; vi è poi un problema di "originalità", sempre che una simile parola, così come il concetto di hacker aggio a cui abbiamo accennato poco sopra, abbia un senso nella logica partecipativa e virale della street art. Il corpus che analizzeremo sarà limitato alle opere che Banksy ha eseguito sul Muro (e non nelle zone limitrofe) così come raccolte in saggi dedicati alla street art in Palestina, anche se nessuna delle monografie dedicate al muro di separazione tenta di documentare in maniera completa la storia del Muro dal punto di vista delle opere che si sono succedute. D'altra parte una trattazione esaustiva di quanto sia apparso sul Muro in tutti questi anni è un'operazione ai limiti del possibile. Ci limiteremo pertanto ai dodici interventi che Banksy ha eseguito in occasione del Santa's Ghetto: non si tratta di interventi isolati quanto piuttosto di un vero e proprio sistema che merita una lettura coerente. Niente vieta un'analisi delle singole opere, ma il proprio di una lettura semiotica è quello di individuare pertinenze e elementi differenziali capaci di restituire il senso di un simile discorso in quanto corpus e di cogliere il modo in cui si inserisce nell'intero progetto del Santa's Ghetto. A mio avviso i dodici interventi costituiscono un tutto significante e difficilmente isolabile (persino dagli interventi "limitrofi con cui entrano in dialogo), se non al costo di perdere gran parte del suo significato.

Nella già citata raccolta di saggi dedicati al tema della protesta curata da Massimo Leone, un contributo tra gli altri – *I "graffi" della protesta* - si focalizza sui processi di risemantizzazione delle barriere artificiali prendendo così in analisi due casi di studio, la Est Side Gallery di Berlino e la cinta di separazione tra Israele e Palestina[126]. Si tratta a dire il vero di due casi ben distinti tra loro, laddove la prima si costituisce propriamente come galleria, museo all'aria aperta, e la seconda non gode di alcuno statuto istituzionale se non per via della popolarità mediatica che ha raggiunto. La East Side Gallery rappresenta piuttosto un'opera di arte urbana al servizio della memoria collettiva di un paese e di una comunità finalmente riunita; è solo dopo la

[126] Ferrara, Mondino, Stano, "I graffi della protesta", in *Protesta*, Lexia, n°13-14, Aracne, Roma, 2012 (pp. 161-205)

caduta del muro nel 1989 che diversi artisti si danno appuntamento per testimoniare il passato recente e inaugurare una nuova storia per la città di Berlino e per la Germania tutta. La sezione di muro interessata è ancora oggi presente a Muhlenstrasse, e la si può cogliere nella suasegmentazione in tanti lotti differenti affidati ad artisti diversi. La street art che riempie la West Bank Barrier si distingue da questo precedente storico per due motivi; innanzitutto per una questione storico-politica, poiché il Muro di separazione eretto da Israele è un Muro ancora attivo e in continua (se non altro potenziale) espansione dato che l'obiettivo originale non è ancora stato raggiunto. Intervenire su un muro appena abbattuto per celebrarne la memoria storica e accogliere un nuovo corso costituisce un discorso ben diverso da quello di chi si esprime sul Muro come atto di protesta verso il Muro dialogando così con la sua verticalità viva che non solo separa, ma instaura uno spazio tempo altro che vuole negare nascondendolo nell'al di là del Muro che la street art invece rappresenta come un al di qua. Il secondo motivo che rende unica la presa di parola di cui è testimone il Muro di separazione tra Israele e Palestinaè l'assenza di ogni forma di strutturazione dell'intervento: gli artisti che hanno partecipato al progetto originale del Santa's Ghetto non hanno agito su un Muro illibato e precedentemente ripartito in lotti, assegnandolo a artisti autorizzati. L'appello di Banksy non cita nomi, non mette a disposizione un bando ma si distingue piuttosto per lo stile da chiamata alle armi. Così, per quanto i grandi nomi possano essersi organizzati tra loro in maniera più o meno ufficiale, il Muro ha accolto nei giorni precedenti e nei mesi anni successivi, una molteplicità di interventi, alcuni artistici altri meno, laddove la presa di parola non è sancita né da un riconoscimento attribuito dall'alto né da una segmentazione dello spazio. Se quella che ancora oggi viene chiamata "la galleria d'arte all'aria aperta più grande del mondo" si propone, come dice la stessa definizione, come un luogo sanzionato dell'Arte (una galleria appunto) se bene all'aria aperta, la West Bank Barrier non si costituisce come spazio d'arte ma come spazio di libera presa di parola e manifestazione di dissenso.

In questo clima di mancanza di strutturazione dell'intervento, opere diverse e interventi di differenze entità e natura (scritte, semplici tag, frasi in lingue diverse, stencil, affiche, murales) si intrecciano, sovrappongono, sovrascrivono costituendo una fitta quanto disordinata cortina di testi che tessono una stessa strategia retorica mirata a ribaltare il racconto utopico di Israele. Per questo occorre una grande attenzione nel

tentare di isolare un frammento di questo discorso in virtù di un'istanza di autorialità che perde il suo senso all'interno di un progetto che diviene se non propriamente collettivo, partecipato.

Vi è inoltre un altro grave rischio che l'analista corre nel momento stesso in cui isola una certa parte di questa manifestazione complessa: quello di segmentare una parte di reale tracciando una cornice ben precisa che ne isoli un frammento, un po' come accade quando una porzione di mondo viene immortalata da un obbiettivo. È l'errore in cui cade Marco Mondino quando approccia l'analisi di un'opera di Banksy prendendo una foto della stessa come porzione di mondo coerente: l'analisi di un intervento in una così complessa situazione geo-politica come quella legata al Muro di separazione si trova a coincidere con l'analisi di un testo secondo quello di una foto contenuta nella raccolta *Wall and piece* curata dallo stesso Banksy nel 2005[127].

È necessario precisare che l'immagine che Mondino riporta a corredo del suo articolo, coerente con la descrizione che ne fornisce nell'analisi costituisce in realtà un ritaglio della foto originale, uno zoom in rispetto all'originale che compare nel catalogo di Banksy. Volendo analizzare questa seconda foto nella quale compare anche il traffico di un paese che nonostante il muro va avanti, il testo si popola di un evidente conglomerato di figure che vanno a popolare l'angolo in basso a destra della foto eliminando così il raffronto *tête à tête* tra la donna che cammina e la bambina che voltandole le spalle si lascia trasportare al di là del muro. Tornando alla questione del taglio fotografico operato da Mondino, dire che si tratta di un semplice dettaglio filologico legato all'originalità dello scatto e a una sua eventuale manipolazione in post-produzione[128] non coglie il punto: questo approccio nasconde infatti una questione ben

[127] Si tratta quindi di un intervento precedente al progetto Santa's Ghetto che avviene due anni più tardi.

[128] Si tratta di un lavoro sull'immagine fotografica che ricorda da vicino l'uso della fotografia che è stato al centro di un dibattito accademico sull'analisi di alcune foto iconiche degli anni di Piombo in Italia; in particolare una foto scattata il 14 maggio 1977 a Milano durante una manifestazione di Autonomia Operaia. L'immagine è stata considerata la rappresentazione dell'incubo di un'intera generazione. Faccio riferimento alla discussione avvenuta tramite articoli tra Paolo Fabbri, Tiziana Migliore e Stefano Traini, consultabile sul sito E/C della Rivista online dell'Associazione Italiana Studi Semiotici (http://www.ec-aiss.it/). Al centro della discussione l'analisi (o meglio come Traini stesso la definisce, "la lettura") di una di queste foto fatta da Umberto Eco per l'Espresso all'indomani degli eventi. A distanza di molti anni, Migliore e Fabbri criticano la lettura di Eco alla luce di un corpus allargato di foto reperibili in rete e oggetto di una recente pubblicazione (*Storia di una foto. Milano, via De Amicis*, 14 maggio 1977, Bianchi 2011). Traini critica a sua volta l'analisi di Migliore e Fabbri perché basata su una fotografia "ritagliata",

più fondamentale per la pratica della disciplina semiotica.

Fig. 33 A sinistra, la foto analizzata da Mondino, a destra lo scatto originale così come compare nel libro di Bansky, Wall and Piece, 2006.

Nell'articolo di Mondino dedicato al lavoro dello street artist inglese sul Muro, la riflessione semiotica sulla street art passa per una serie di analisi di fotografie di scene di vita quotidiana (scelte dall'autore per raccontare la propria produzione e quindi non scelte a caso tra le tante che circolano in rete) che hanno sullo sfondo l'opera dell'artista. Così Mondino sottolinea come

> 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. (Mondino, 2012: 191)

Mondino procede nell'analisi della fotografia senza mai dichiarare che quella che sta portando avanti è appunto l'analisi puntuale di un testo altro, una fotografia: il passante diviene così parte di un'opera tout court e la sua densità figurativa viene valutata a confronto con quella della figura nera della bambina tracciata da Banksy. Non solo,

---

che sembra non tener conto di altri elementi, appunto, fuori cornice, e tenta di reinserire il testo all'interno di un corpus allargato che documenta tutta l'azione di quel giorno. (cfr. Traini, 14th May 1977, Lexia, n°13-13, "Protesta", 2006, pp.117-135)

l'interazione tra le due figure è colta a partire dai giochi di sguardi:

> se lo sguardo della bambina è rivolto verso il cielo e la fine del muro, quello della donna è orientato lungo la barriera, enfatizzando il senso di continuità (…) (la parte sinistra della foto potrebbe estendersi ulteriormente, ma la visione che ne ricaveremmo sarebbe sempre la stessa: un blocco di muro continuo). (Mondino, 2010: 192).

Questa analisi offre un punto di vista interessante su quel complesso dibattito tra testi e pratiche che ha animato la semiotica contemporanea: di fatto la pratica viene spesso ricondotta a un testo che rappresenta, racconta o ritrae la pratica stessa. Così, un passante diviene parte integrante di quel testo secondo che ne costituisce una foto che si arriva a ipostatizzarne la presenza a tal punto da cogliere il senso di questo discorso (testualizzato ma la cui testualizzazione seconda non è mai presa in considerazione esplicitamente) nella opposizione di sguardi colta dall'obiettivo: di fatto dal nostro punto di vista, nessuno sguardo viene colto. La figura della bambina nella rappresentazione di Banksy è delineata non come una figura in carne e ossa né come una silhoutte ma piuttosto come un'ombra: un'ombra che abbandona il corpo e prende il volo. La figura realizzata grazie a uno stencil ricopre infatti una superficie piana con un monocromo nero. Indipendentemente da chi si trovasse a passare sotto il Muro, anche se nessuno si trovasse nei pressi dell'opera, vi è un'ombra che prende il volo per recarsi oltre la cinta di separazione. Vi si riconosce l'ombra di una bambina: più che la rappresentazione di un tentativo surreale quanto poetico di superamento della barriera si potrebbe ipotizzare che Banksy stia alludendo alle nuove generazioni di palestinesi; Israele può tentare di segregarli oltre il muro, ma la loro ombra un giorno supererà il Muro per ricadere in Israele, anzi ha già preso il volo perché se si può costringere un corpo, non si può farlo con quanto di extracorporale esso abbia. L'ombra diviene così extracorporale e leggera quanto un pensiero, e vola alta.

Questa lettura è d'altra parte supportata da altri due interventi dello street artist di Bristol; si tratta di opere che delineano una simile strategia dell'annientamento del Muro come reale ostacolo. Il rettangolo ritagliabile funge come un portale che traghetta chi entra nel perimetro tratteggiato al di là del muro. Potenzialmente. Allo stesso modo la scala, anche se solo dipinta, apre una via praticabile per superare il muro. A ben vedere, questi interventi non mirano soltanto a creare un effetto-speranza presso i palestinesi che vivono il muro quotidianamente, specie presso i bambini che ripetono la

figura della ragazzina col palloncino, delle superfici ritagliabili e soprattutto delle scale ed è impressionante quante rappresentazioni di questo tipo si trovino ad altezza di bambino sul muro, scarabocchiate; non mirano neanche soltanto a ironizzare sul Muro e a sottolinearne l'assurdità presso il pubblico internazionale che incontra le immagini della West Bank Barrier in rete. Questi tre interventi parlano allo Stato di Israele raccontando l'impossibilità strutturale di separare, contenere un popolo al di là del proprio perimetro. Questa mini-serie di interventi non rappresenta l'al di là – idilliaco - del muro né racconta le difficoltà dell'al di qua.

Fig. 65 - Altri due interventi di Banksy che sfruttano la stessa strategia retorica del pezzo con la bambina che prende il volo grazie ai palloncini.

Una lettura sistematica dei tre motivi rende possibile comprendere in che direzione Banksy orienta la risemantizzazione del Muro come limite valicabile, penetrabile, eliminabile. I tre interventi nella loro semplicità danno vita a spazi in cui la strategia di contenimento cortocircuita: invece di spezzare la continuità del muro (come faranno gli squarci/trompe-l'oeil che analizzeremo di seguito) ne mostrano la vulnerabilità strutturale. Il Muro può essere ritagliato come fosse fatto di carta, superato in verticale grazie a una lunga scala, oltrepassabile anche solo con la fantasia. L'opzione di una cinta muraria di separazione è il prodotto di una strategia programmatica del contenimento che tratta i palestinesi come oggetti senza alcuna competenza modale o estesica (il voler fare e il poter fare dei palestinesi è negato oltre il muro). Con la rappresentazione della ragazzina che prende il volo Banksy restituisce un'ombra al popolo palestinese che riacquista così anche un corpo e soprattutto un poter fare (quello che ci si aspetta venga fornito dalla comunità internazionale – non scordiamoci infatti che il target primario di queste opere è proprio l'audience globale). Il Muro è negato nella sua monumentalità, nella sua staticità.

Andiamo adesso a vedere come interagiscono tra loro, con il Muro e le altre opere e soprattutto con l'ambiente circostante gli altri interventi di Banksy. Mondino ne include alcune nell'articolo menzionato e anche in questo caso opera a partire da foto esemplari degli interventi senza cercare di metterli in relazione tra loro. Così a proposito della rappresentazione di due bambini con secchiello che giocano al di sotto di un grande squarcio nel muro che si apre sull'immagine fotografica di un paradiso tropicale osserva:

> L'immagine è divisa in due 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'espediente del trompe l'oeil. (Mondino, 2012: 194).

Arriva persino a considerare un passante ritratto nella foto come uno spettatore-enunciatario inscritto nel testo attribuendogli il ruolo di *commentator*, secondo la definizione di Leon Battista Alberti (1451). Come spiegava Omar Calabrese, il *commentator* è un personaggio iscritto nelle regole aristoteliche di unità spaziale, temporale e d'azione. Il passante della foto nel momento in cui si sofferma a guardare l'opera non diventa *commentator*, ma svolge un tale ruolo solo nella foto inserita da Banksy nel libro monografico *Wall and piece*. Mi preme sottolineare l'interesse per il tentativo di Mondino di inserire l'analisi di un'opera di street art nel "contesto" o co-testo urbano a cui appartiene e con il quale instaura un dialogo; tuttavia la sua proposta riduce l'opera a una particolare situazione di fruizione, eletta di volta in volta a momento esemplare. Il lavoro di analisi di Mondino ha valore solo se la domanda di ricerca da cui si muove è legata mira a svelare la concezione della street art portata avanti da Banksy. In tal senso, diviene pertinente un'analisi puntuale delle foto-documento scattate dall'autore o comunque scelte dall'artista per rappresentare la sua opera presso i posteri; sarà quindi rilevante notare la particolarità della costruzione enunciativa che si riscontra negli scatti selezionati; tenere conto della presenza di un passante che funge se non sempre da spettatore, se non altro, stavolta sì ha senso dirlo, da *commentator* dell'opera. Alla base vi è un problema di cornici: se un'opera tradizionale esposta in uno spazio istituzionalizzato (galleria, museo, corridoio scolastico) ha dei "limiti" di fruizione veicolati dalla strategia espositiva adottata (per

quanto raffinata o naif possa essere), il risultato di un intervento più o meno artistico su un muro o su un elemento dell'arredo pubblico sottende una strategia di spazializzazione, di presentificazione, di messa in mostra e valorizzazione non istituzionalizzato e per questo non altrettanto regolato. La ricerca di una cornice dell'opera è un'eredità epistemologica: diamo la cornice del testo per scontata quando invece non è che il prodotto di una lunga prassi di testualizzazione ormai dimenticato. Come sottolinea Victor Stoichita:

> La cornice separa l'immagine da tutto ciò che è non-immagine. Definisce quanto da essa inquadrato come mondo significante, rispetto al fuori-cornice, che è il mondo del semplice vissuto Dobbiamo tuttavia porci la seguente domanda: a quale dei due mondi appartiene la cornice? La risposta non può che essere bivalente: a entrambi e a nessuno. (Stoichita, 1998: 41)

La cornice – rappresentata o implicita che sia – è il luogo di un'operazione simbolica di messa in valore e stabilisce una frontiera estetica. L'annosa questione semiotica di una distinzione tra testi e pratiche ha portato alcuni studiosi a individuare un proprio dei testi: a differenza delle pratiche secondo questa miope lettura, i testi si distinguerebbero per una chiusura sancita dai limiti stessi delle forme della sua testualizzazione. Come si può circoscrivere un'opera in strada? Laddove non siano presenti segni mutuati dai modi classici di valorizzazione di un'opera (transenne, superfici in plexiglas, cornici) o laddove non vengano rappresentati ironicamente questi stessi segni di cesura, dove finisce e dove inizia l'opera? Come tagliare il suo complesso rapporto con l'ambiente che la circonda?

Allargando la cornice grazie a uno zoom out, Mondino si renderebbe conto che la foto scelta da Banksy non è che una delle infinite foto possibili, laddove la rete che separa una parte alta e una parte bassa dell'opera resta tale solo da un determinato punto di vista e di fruizione. La rete può venire meno se la foto fosse scattata da vicino o se l'opera fosse fotografata da un tetto: si può infatti sottolineare che "la cornice entra, insieme alla prospettiva, in un sistema in grado di garantire l'unità percettiva dell'opera" (Stoichita, 1998: 66), e aggiungerei, la sua unicità. Cosa significa allora analizzare un murales, un affiche senza per forza far coincidere il testo con quello che si (ri)produce scattando una foto con il proprio telefonino?

Il testo non può che coincidere con quello enunciato di volta in volta da chi

l'osserva. Non è un unicum della street art, tantomeno delle così dette pratiche. A bene vedere, un libro non finisce nei limiti della sua copertina, ma può ben aprirsi alle citazioni postate in rete nei tanti *meme* diffusi sulle bacheche dei social, può tradursi in un film, può esser parte della pratica di lettura che ne fa un tale lettore piuttosto che un altro. Nessun testo ha di per sé una cornice. Anche la cornice non rappresenta altro che un dispositivo di valorizzazione tra gli altri. Per questo la semiotica del testo in quanto sempre e comunque semiotica della pratica del testo non può ridursi a – mi si conceda la licenza - una *semiotica polaroid*. Se è vero che si deve tenere conto degli elementi che interagiscono con l'opera nell'ambiente in cui questa si presentifica è pur vero che non ci si potrà limitare a considerarne le interazioni così come vengono cristallizzate in un'istantanea; il vero interesse dell'approccio etnosemiotico teorizzato e applicato da Francesco Marsciani nei suoi *Tracciati*[129]consiste proprio nello spostamento di focus dall'analisi del testo all'analisi della pratica del testo. L'analisi di uno spazio urbano non si limita al rinvenimento di isotopie plastiche e figurative ma diviene l'occasione per un'indagine dei flussi, dei movimenti, dei modi in cui diversi soggetti in momenti diversi del giorno, della notte, della settimana, dell'anno fruiscono e si rapportano a quel determinato ambiente modificandolo e alterandole i connotati a loro volta. Lo vedremo nel capitolo che segue dedicato agli attraversamenti urbani: nel saggio *"Monterotondo. La passeggiata Buozzi"*, oggetto d'analisi diviene la pratica dello spazio, nello specifico di quel tratto di strada in parte pedonale in parte no attorno alla quale si riuniscono soggetti diversi e pratiche differenti di uno stesso spazio. Marsciani interroga la passeggiata e non la strada in quanto tale, astratta dall'uso e dalle pratiche di risemantizazzione di chi vivendola la costruisce come un testo complesso in cui confluiscono pratiche di testualizzazione diversa. Il vero contributo distintivo di un'etnosemiotica all'etnografia urbana consiste nella grande tradizione di analisi del testo e nella metodologia semiotica, oggi al servizio dell'analisi delle pratiche della testualizzazione.

A fronte di quanto detto, la vera mancanza della lettura proposta da Mondino è da rinvenire nell'assenza di un approccio comparato ai diversi interventi di Banksy così come a un'indagine della pratica di testualizzazione innescata dal progetto del Santa's

[129] *Cfr. Tracciati di Etnosemiotica*, Franco Angeli, Milano, 2007.

Ghetto. Presi di volta in volta come unicum e mai colti nella sistematicità della strategia retorica proposta e nell'interazione con le opere con cui sono entrati in dialogo (ricercato dall'artista o da quanti sono intervenuti a posteriori) i singoli interventi non restituiscono la portata socio-politica del progetto.

2.3.4 ***Una finestra per la Palestina.***

Livingroom è uno dei pezzi più controversi dell'intero progetto Santa's Ghetto: ha infatti aperto un dibattito pubblico che si è realizzato sul Muro stesso a più riprese.Non è certo la sola delle opere ad aver stimolato l'interventodei palestinesi sul Muro: molti bambini hanno ripetuto le figure più semplici e stilizzate moltiplicando l'opera di Banksy e di altri artisti in punti diversi del muro (è il caso del motivo della scala a pioli, vedi fig.). Si registra poi l'intervento di altri artisti o comuni cittadini con una certa familiarità con la street art che hanno "hackerato" (come si suol dire) i pezzi originali per modificarne, se non ribaltarne il senso.

È quanto è accaduto a *Livingroom* che, come vedremo, con il passare dei giorni è stato oggetto di quelli che la stampa e i volumi dedicati al progetto (è bene precisare che nessuno di questi è stato esplicitamente autorizzato da Banksy) definiscono "svilimenti" e a che ben vedere sono solo reazioni a cui il lavoro di Banksy sembra sottomettersi ben volentieri.

Fig. 66 - Banksy, Livingroom, West Bank Barrier, Palestina, 2007.

Con*Livingroom*sono sei i pezzi eseguiti da Banksy sul Muro di separazione tra Israele e Palestina che prevedono un collage fotografico con effetto trompe l'oeil: strategie di apertura del muro al suo al di là dal quale scorgere uno spazio idilliaco e incontaminato (una vista montana, una spiaggia paradisiaca, un cielo terso, un bosco fantastico). Vale la pena soffermarci su *Livingroom* in virtù del dibattito che ha animato sul Muro e della sua complessità raccoglie le particolarità delle altre opere in quello che si configura come un intervento esemplare dell'intero progetto del *Santa's Ghetto*. Nell'opera si scorge la rappresentazione di un salotto con finestra che si apre sul panorama esterno. La finestra, è bene notarlo fin da subito, è chiusa e non vi è particolare valorizzazione dell'elemento/soglia (come ad esempio avrebbe potuto emergere con uno sforzo prospettico) tanto che, pur considerando la stilizzazione delle linee scelta nell'opera, si potrebbe quasi riconoscervi un quadro piuttosto che una vera finestra.

Detto questo, vedremo che gli interventi firmati da Banksy considerati nell'analisi hanno tutti a che fare con degli elementi strutturali (finestre, squarci, porte, tende) che introducono un particolare dispositivo visivo. Riprendendo la riflessione di Stoichita sul ruolo delle cornici nella storia della pittura, possiamo sottolineare come

“Nicchie, finestre e porte sono frammenti di realtà che si distinguono per la loro capacità di delimitare un campo visivo. Sono tutte, nel medesimo tempo, negazione della parete e affermazione di uno spazio “altro” (Stoichita, 1998:64).

La finestra-quadro, come spazialità rappresentata, introduce uno iato nella superficie piana della parete che nel caso di *LivingRoom* viene a coincidere con il Muro di separazione. Se il quadro agisce negando la parete, la finestra la fora, la apre a uno spazio altro, quello del paesaggio montano della foto. Stoichita dedica gran parte della sua ricerca sull’Invenzione del quadro ad analizzare il funzionamento dei vari dispositivi che fungono a loro volta da cornice all’interno della rappresentazione; egli osserva come il rettangolo della finestra rappresentata serva a trasformare il fuori (elemento di natura) in paesaggio (natura culturalizzata). La rappresentazione di uno spazio di cultura interno dal quale orientare lo sguardo verso l’esterno costituisce un elemento ricorrente nei quadri del Rinascimento così come sdoganato dalla invenzione del paesaggio inaugurata dalla pittura fiamminga nella prima metà del XV secolo. La finestra e la sua cornice si definiscono così come luoghi di cultura che aprono a uno spazio altro, esterno e segnato dall’elemento naturale.

La finestra di Banksysembra operare al contrario: se Stoichita studia il motivo della finestra in rapporto alla nascita del paesaggio, con *Livingroom* sembra si possa innestare il processo contrario. Il motivo della finestra apre a uno spazio al di qua, quello dello spazio interno, domestico di un salotto qualunque. Questa complessa dinamica interno vs esterno è supportata dalla presenza del Muro, che non viene negato come sfondo della rappresentazione, se non nello spazio ricoperto dall’affiche fotografico; solo la rappresentazione della finestra, la ricollocazione di un ambiente esterno, di un paesaggio al di là del Muro rende pensabile l’al di qua come un luogo accogliente, uno spazio vivibile, una living-room. Il Muro della cinta di separazione diversamente dai muri di edifici e case non prevede la dialettica tra interno e esterno se non nella sua versione più radicale di un dentro/fuori che è quella sostenuta dai muri degli spazi di detenzione dove lo spazio esterno è il luogo dell’interdetto. A ben vedere la finestra sull’al di là del Muro che apre a uno paesaggio naturale incontaminato è negata dall’evidenza di un elemento culturale (il Muro) che risemantizza per il solo fatto di esistere la distinzione tra interno e esterno. Il paesaggio visibile dalla finestra non è il paesaggio dell’al di là del vetro ma quello di un non-al-di-qua rivendicato.

Si consideri inoltre la particolare disposizione delle poltrone: sono orientate verso la parte palestinese e, in quanto vuote, sembrano veicolare una *call to action*, un invito a sedersi dando così le spalle alla finestra. A ben vedere l'intervento di Banksy è l'occasione per spostare il focus dalla realtà al di là del Muro, dalla visione stessa del muro al suo al di qua. L'opera ha evidentemente diverse audience. Da una parte si rivolge ai palestinesi intervenendo su quello che è ormai uno dei loro orizzonti quotidiani (il Muro): invitandoli a sedersi sulle poltrone, a voltare le spalle al muro li invita a guardare il proprio paesaggio e non quello fuori dalla finestra (qualsiasi esso sia) e a trovare in quello la loro forza. Vi è poi un'audience internazionale quella del pubblico globale raggiunto dai media e dalle immagini che gireranno sulle bacheche social. A questo secondo pubblico, il principale dell'iniziativa[130], si propone di misurarsi con l'esperienzaquotidiana dei palestinesi guardando l'al di qua del muro.

Un'analisi attenta dell'opera non mancherà di soffermarsi sull'interessante scarto che emerge tra registri diversi: da una parte l'iperrealismo della foto patinata, dai colori alterati nella loro saturazione per ottenere una maggiore luminosità; dall'altra il bianco e nero e la stilizzazione dell'arredo di questo salotto dalle linee morbide (non c'è spazio per la tensione), tipico di una rappresentazione da fumetto. L'opposizione tematica supportata non è tra uno spazio reale e uno immaginario, quanto piuttosto tra due spazi fantastici ognuno a suo modo. Quello idilliaco dell'al di là del Muro e quello ridotto a ironico cliché dell'al di qua: difficile sostenere con certezza se si tratti di una precisa denuncia della retorica politica israeliana, tuttavia è certo che entrambi gli spazi sono rappresentati come spazi di sospensione, di presa di distanza dal reale.

Una tensione – quella tra al di qua e al di là in termini plastici e tra due stili di rappresentazione diversi in termini figurativi e tematici - che si ritrova negli altri interventi presi in considerazione, anche se di volta in volta viene alterata per veicolare un messaggio diverso.

[130] In particolare il Santa's Ghetto vuole far conoscere la situazione della Palestina ai cittadini americani perché il governo americano è considerato il principale contribuente economico che sostiene le iniziative di Israele. Molte opere si rivolgono esplicitamente agli USA come quelle di Ron English.

Fig. 67 - Questo intervento sul Muro di Banksy ha invece riscosso uno scarso successo tanto che in rete non lo si trova neanche nei tanti siti dedicati alle evoluzioni del Muro e delle opere che si sono susseguite. Ne conserva invece un documento fotografico la già citata raccolta Contro il Muro di William Parry (2010) che lo inserisce tra gli interventi dello street artist di Bristol avvenute in occasione del Santa's Ghetto ma che secondo le mie ricerche è stato eseguito in un periodo successivo a Livingroom (su Livingroom il serprente blu appare dopo qualche mese, quando la carta è ormai consumata).

In un altro punto del Muro Banksy disegna una porta aperta su un bosco fantastico (fig. 36): al di là della porta si riconosce Bambi, il cerbiatto protagonista del film d'animazione prodotto da Walt Disney nel 1942. Si notano alcune peculiarità: nonostante la porta sia disegnata con lo stello stile da fumetto, il varco non apre più a un paesaggio naturale realistica ma stavolta si tratta di un ambiente di fantasia animato da personaggi altrettanto immaginari. Banksy opta qui per la scelta del bianco e nero sia per il manifesto oltre la porta che per la porta stessa; questa monocromia è spezzata unicamente da una linea che segna il muro nella sua estensione, in orizzontale; si tratta dell'opera di un anonimo che ha segnato tutto il muro con una lunga pennellata azzurro cielo. William Perry lo definisce "un serpente che impiega un'intera vita ad attraversare il Muro longitudinalmente" (Parry, 2006 :11). Si tratta di un intervento preesistente a quello di Banksy tanto che lo street artist inglese per evitare di danneggiarlo, crea un dialogo tra i due lavori (si noti lo scoiattolo appeso alla banda azzurra che di fatto costituisce l'unico spazio di colore nell'intera rappresentazione). La scelta della bicromia bianco e nero così come di uno stile coerente (il mondo abitato da Bambi così

come quello in cui si trova la porta costituiscono degli spazi immaginari disegnati) mette l'al di qua e l'al di là in continuità: una continuità plastica e cromatica. Tuttavia la porta rappresentata ha un funzionamento narrativo peculiare rispetto alla finestra: come ben sottolinea Stoichita "La porta non attiene al visivo. Dalla porta si entra e si esce. Dalla finestra si guarda. (…) A definirla (la porta) è lo sguardo rivolto verso l'interno" (Stoichita, 1998: 54-55).

La porta come la finestra è uno spazio di varco ma mentre la finestra si limita a mostrare uno spazio di visibilità, la porta si apre su uno spazio di percorribilità delineando così un limite ben più radicale tra un interno e esterno e allo stesso tempo proponendone un superamento più efficace. Bambi, circondato dai suoi amici, resta al di là della porta e con la testa inclinata sembra guardare in direzione di uno degli scoiattoli che hanno invaso l'al di qua appendendosi al "serpente". La scelta del soggetto (Bambi nel boschetto incantato) non è innocente, d'altra parte la storia Disney ha alla base la classica guerra fra bene (gli animali della foresta che cercano di difendere il proprio territorio) e male (i cacciatori che molestano il loro quieto vivere per decimare il gruppo e strappargli la foresta). Questa porta che si apre su un interno (si noti la prospettiva così come delineata da Banksy per segnare la soglia della porta e lo spazio che si apre al di là), è una porta dalla quale non si accede a un altro mondo – idilliaco, pacificato – ma una porta che mette in continuità due spazi valorizzati disforicamente (uso dei bianco e nero vs policromia riscontrata nell'opera analizzata precedentemente): una stessa minaccia grava sugli animali del bosco della storia Disney e sui territori al di qua del muro.

A fronte delle peculiarità dei messaggi veicolati le due opere (*Livingroom* e la porta sul bosco Disney) condividono una stessa strategia retorica: l'intervento di Banksy risemantizza il muro esterno della barriera di separazione trasformandola in un muro interno, un muro domestico. Porte e finestre come quelle rappresentate non sono elementi strutturali comuni alle cinte di separazione: questo *shift* dal geopolitico al quotidiano, dal pubblico al privato, dall'esterno all'interno incentiva uno spostamento del focus presso le diverse audience del progetto. Un tentativo di spostare lo sguardo sulle conseguenze del Muro sulla vita quotidiana dei palestinesi per i quali il Muro è un orizzonte esistenziale ancor prima che politico.

Queste due opere sono supportate da una serie di altre simili che portano avanti la stessa strategia retorica della messa in tensione di due spazialità secondo la dicotomia continuo vs discontinuo. Ne sono un esempio le opere in figura 37: nella prima un uomo apre il muro come si fa con un drappo svelando di nuovo un al di là idilliaco (trattasi sempre di un affiche fotografico); nella seconda il Muro stesso si sfoglia da solo, come la pagina di un libro rivelando un sottobosco che fa pensare a un ambiente incontaminato. Le due opere sono perfettamente in linea con la strategia rinvenuta nelle altre già analizzate tuttavia stavolta il Muro non è più trattato come un muro d'interno ma restituito al mondo come dispositivo culturale di separazione tra due spazi. Si noti inoltre che non c'è più un elemento strutturale che inaugura una nuova spazialità oltre la barriera ma è la barriera stessa che viene minimizzata nella sua monumentalità e nel suo spessore. Il Muro si scopre più morbido e flessibile di quanto si potesse pensare: una quinta, un foglio, un lembo di tessuto.

Fig. 68 - Due altri interventi di Banksy sul Muro di cui non si riesce a trovare l'anno di esecuzione ma data la continuità stilistica con gli altri casi analizzati, vengono da molti inseriti nella costellazione di interventi legati al Santa's Ghetto.

La West Bank Barrier ospita altri interventi di Banksy: molti di questi sono analizzabili come facenti parte di una stessa costellazione, pochi altri avvenuti molto prima rispetto al progetto del Santa's Ghetto e negli anni successivi presentano unicità che non possono essere ricondotte a questo corpus. Restano tuttavia altre tre opere che merita considerare all'interno della serie di interventi qui considerati. Due opere rappresentano bambini alle prese con giochi da spiaggia: armati di secchiello e paletta si accingono a fare qualcosa nei pressi del Muro laddove un grande squarcio apre un al di là idilliaco (una spiaggia tropicale e un grande cielo terso). I bambini si collocano al di qua di questo squarcio anche se niente vieta loro di scavalcare e fuggire nel nuovo spazio. Come in *Livingroom* si ripete la dicotomia stilistica e cromatica: a un al di qua

in bianco e nero, stilizzato (i bambini sono delineati con la tecnica dello stencil e solo quale linea nera su campitura bianca ne tratteggia il corpo) si oppongono le tinte brillanti dello spazio al di là della barriera, anche qui un affiche fotografico. Diversamente dalle due opere analizzate fin qui, i bambini di questi due altri interventi stringono tra le mani un oggetto che pur trovandosi al di qua è colorato di giallo. Il secchiello è così valorizzato come una sorta di oggetto magico, strumento di una trasformazione utopica. Impiegato dai bambini nella vita reale per costruire castelli in spiaggia, in queste due opere sembra aver dotato i due bambini di un poter fare magico. Si noti però che il secchiello colorato sembra appartenere al mondo onirico oltre lo squarcio così il suo potere non è altro che un potere immaginario quanto la spiaggia idilliaca da cui proviene: Banksy sembra suggerire che i bambini palestinesi non giochino a erigere muri o costruire castelli quanto piuttosto ad abbattere il Muro. Le due figure, sorprese come se fossero state colpite in flagrante (la flagranza del loro gioco) hanno il busto girato di tre quarti, lo sguardo diretto verso un potenziale spettatore lontano. Alla luce di questa lettura che ci sembra possa essere supportata dalla particolarità del dispositivo di rottura del Muro – uno squarcio, possiamo affermare che queste due opere costituiscono il *trait d'union* tra la serie dei *trompe l'oeil* e quella degli espedienti onirici di superamento del muro (in particolare i tre interventi analizzati sopra, quello della bambina che prende il volo portata in alto dai palloncini, quello del bambino che dipinge una scala, quello dell'area ritagliabile sul Muro). Il tema del superamento del Muro assieme a quello di un suo potenziale abbattimento risulta così modalizzato nei termini di un voler fare che si scontra con il non poter fare imposto dal Muro. La poetica del superamento si fa amara e accoglie la tematizzazione disforica dell'impossibilità e della negazione attraverso la riaffermazione del muro stesso.

Fig. 69 - Due altri interventi di Banksy sul Muro di cui non si riesce a trovare l'anno di esecuzione ma data la continuità stilistica con gli altri casi analizzati, vengono da molti inseriti nella costellazione di interventi legati al Santa's Ghetto.

Tutti gli interventi analizzati sono accomunati da un'identica modalità di spazializzazione. Come sottolinea Stoichita:

> Nicchie, finestre e porte sono frammenti di realtà che si distinguono per la loro capacità di delimitare un campo visivo. Sono tutte, nel medesimo tempo, negazione della parete e affermazione di uno spazio "altro". La rappresentazione pittorica della nicchia, della finestra o della porta implica un meccanismo meta-artistico che avvia un dialogo tra frattura esistenziale e frattura immaginaria. (Stoichita, 1998: 64)

Ed è proprio questo dialogo tra uno iato esistenziale e uno scarto immaginario alla base delle opere analizzate laddove lo spazio dell'al di là immaginario (effetto di un *trompe l'oeil*) introdotto dal dispositivo pittorico modalizza di volta in volta lo spazio al di qua contribuendo a risemantizzare il Muro per restituire a quanti attraversano l'al di qua della barriera la qualità di soggetti rifiutando l'azione programmatica del Muro che mira a ridurli a meri oggetti di un'azione di contenimento. Si potrebbe affermare che,

> lo spazio "messo in scena" (…) contribuisce, con una sorta di effetto di ritorno, a informare di sé lo spazio esperito, contribuendo a orientare e dar senso alle pratiche quotidiane di chi, attraversandolo, lo vive (Marrone, 2011: 58)

La rappresentazione dello spazio fornisce così istruzioni di lettura dello spazio reale contribuendo a costruirlo come testo presso i soggetti sociali che lo praticano quotidianamente.

Gli interventi di Banksy sottendono anche un identico dispositivo temporale:

quando l'affiche di carta verrà meno per l'azione delle intemperie e del tempo, il Muro sarà svelato di nuovo in tutta la sua monumentalità. L'intervento di Banksy non può essere analizzato se si prescinde da questa dimensione aspettuale che ne costituisce una delle dimensioni fondamentali. La street art, lo abbiamo detto, si definisce in funzione della sua stessa effimerità. Tra tutte le tecniche, il collage è quello che ha la vita potenzialmente più breve perché maggiormente soggetto all'erosione per via dell'azione degli agenti naturali e delle intemperie che sciolgono ben presto il manifesto. È il normale ciclo vitale di un manifesto che Banksy conosce bene: i vari *trompe-l'oeil* che si aprono su scenari di natura incontaminata erano destinati a far emergere ben presto la triste verità del cemento che nascondevano. Detto altrimenti la tecnica scelta da Banksy per la sua serie di azioni sul Muro instaura un *débrayage* spaziale a tempo determinato. Una volta che il manifesto fotografico fosse stato strappato, si fosse sciolto per via della pioggia e dell'azione del vento, al suo posto sarebbe tornata forte e chiara l'evidenza del muro di recinzione che da supporto diveniva oggetto stesso della rappresentazione.

A proposito degli spazi altri, Foucault sottolinea che le eterotopie implicano spesso delle eterocromie:

> (…) le eterotopie sono connesse molto spesso alla suddivisione del tempo, ciò significa che aprono a quelle che si potrebbero definire, per pura simmetria, delle eterocronie; l'eterotopia si mette a funzionare a pieno quando gli uomini si trovano in una sorta di rottura assoluta con il loro tempo tradizionale. (Foucault, 2001:28)

Avremo modo di approfondire tra qualche pagina la riflessione di Foucault, cercando di trarre qualche conclusione valida per il rapporto particolare che ci sembra esistere tra street art e spazialità eterotopica; per adesso limitiamoci al caso in analisi. L'eterocronia instaurata dall'erezione del Muro impone ai palestinesi una frammentazione del tempo e una pianificazione di ogni momento della vita quotidiana che è scandita dal rapporto conflittuale con il muro stesso e con il sistema di regole che ne descrivono i vincoli di permeabilità. La quotidianità è scandita dai checkpoint per i molti che si trovano a lavora al di là del muro, per quanti si mettono in fila fin dall'alba e poi la sera, al rientro, per poter raggiungere i propri campi, l'ospedale, un qualsiasi ufficio. Se l'intervento sul muro di Banksy mira a rappresentare la dialettica dicotomica di questo funzionamento eterotopico ed eterocronico dei territori al di qua

del muro, il suo trattamento del tempo, implicato dalla scelta della tecnica dell'*affichage* abbinata all'uso di vernice spray e stencil mira a pienamente l'eternità del muro perché costante orizzonte spaziale e temporale.

Quando dopo qualche mese dall'intervento di Banksy, la finestra non si apre più sul lago di montagna, il salotto torna essere quello di un qualsiasi palestinese che dalle proprie finestre non può che scorgere il Muro. Evidentemente qualcuno ha avvertito l'esigenza di sottolineare ulteriormente lo stato delle cose disegnando, al posto del vuoto lasciato dal manifesto ormai dissoltosi per via degli agenti atmosferici, un altro muro per l'appunto.

Fig. 70 - L'intervento sull'opera di Banksy ad opera di un anonimo che disegna un muro al posto della finestra e una piramide come proiezione sul cui vertice transita un taxi. La scritta "I love tourists" (tagliata nella foto) accompagna l'opera.

In molti articoli, compreso quello di Mondino il muro disegnato sull'opera di Bansky viene ritenuto un intervento vandalico voluto da quanti non apprezzavano il Livingroom banksyano. Se ricostruiamo l'evoluzione dell'opera e di questo pezzo di muro grazie ai numerosi blog[131] che si occupano di documentarne la storia a partire

[131] Tra i vari blog e forum di discussione riuniti attorno alla figura di Banksy ve n'è uno particolarmente utile per ricostruire l'evoluzione del muro dal Santa's Ghetto a oggi: bethlehemghetto.blogspot.com.

dalle sovrapposizioni di interventi, firme e voci ci si renderà conto che nessuno vandalizza il salotto di Banksy: il muro di mattoncini colorati compare solo dopo che il poster fotografico si è completamente sfaldato come se l'intervento divenisse necessario una volta svelato il muro dietro la finestra.

Anche questo intervento di risemantizzazione dell'opera di Banksy merita di essere analizzato nell'ecosistema di interventi che va a definirsi nell'area interessata da *Livingroom* (fig. 39). Si può notare che vicino al muro ridisegnato nei limiti della finestra compare un'altra costruzione, anch'essa composta da tanti mattoni colorati; vi si riconosce una struttura piramidale che ricorda quelle egizie. Alla sommità di questa, un taxi che procede a testa in giù usando per carreggiata il limite estremo del muro (le auto sono ricavate dai buchi rotondi alla sommità dei lastroni di cemento). Se s'inverte il punto di vista sottosopra, possiamo scorgere che la piramide sembra sorreggersi su un solo vertice, sul tetto del taxi. La struttura piramidale così invertita assume i connotati figurativi di un diamante composto da tanti piccoli mattoni. La scritta "I love tourists" affianca i due lati della piramide introducendo ironicamente la questione della speculazione sul Muro legata ai vari street art tour che han preso piede lungo la barriera di separazione risemantizzando di fatto la barriera come un grande museo a cielo aperto, il che molto probabilmente non era nelle intenzioni del progetto di Banksy ma rappresenta una delle conseguenze della mobilitazione artistica sul Muro. I palestinesi resisi conto delle potenzialità degli interventi eseguiti da nomi riconosciuti della street art hanno cercato di trarne vantaggio in vari modi; alcuni hanno rivenduto le opere nella loro proprietà, altri hanno spostato i tavoli del proprio caffè in prossimità di una delle opere, in molti si sono mobilitati per organizzare le visite dei turisti (stampando persino dei piccoli libri di cartoline da vendere durante il giro guidato).

In termini plastici, si può notare come il nuovo muro contribuisca a uniformare il registro tra le due spazialità messe in tensione, recuperando lo stile giocoso, morbido dell'al di qua della finestra disegnato da Banksy. La scelta di uniformare stilisticamente i due spazi appiattisce di fatto il qui e l'altrove a un'unica realtà alterata, "fumettizzata", caleidoscopica, forse addirittura ridotta a cliché.

Alla foto iperreale si sostituisce così un muro in stile *comic*, reso ancor più

irreale dalla scelta dei cromatismi: un reticolo di celle colorate su una campitura monocroma, dello stesso azzurro del "serpente" che attraversandola la riconduce alle varie espressioni che incontra lungo il Muro funzionando da raccordo tra le tanti voci che emergono. Si consideri inoltre che l'azzurro è il colore del cielo, quella stretta striscia di cielo che si intravede sopra la barriera.

In questo ecosistema di interventi, il Muro riaffiorato dietro la finestra del salotto di Banksy è stato prontamente ridipinto, non per sottrarre verità al muro e molto probabilmente non perché non sia stato compreso il senso dell'intervento originale di Banksy, ma per criticare il modo di fruizione che si è diffuso tra i turisti per i quali il Muro è degno di un tour solo quando è "abbellito" dall'intervento degli street artist. Questo Muro ridipinto, infatti, è il vero diamante del business del turismo tanto che al posto dei varchi originali, degli squarci immaginati si è eretta una piramide monumentale.

Fin adora non abbiamo considerato l'ultima opera che si inserisce nel corpus di interventi considerati: rispetto alle altre vanta una particolarità tutta sua e una maggiore cripticità. Si tratta dell'unico vero trompe-l'oeil che Banksy dipinge sul Muro (fig. 40): non incolla due manifesti fotografici ma provvede a eseguire con tecnica pittorica quelle che appaiono come due nicchie e che a uno sguardo più attento potrebbero configurarsi come finestre/feritoie.

Fig. 71 - Il cavallo imprigionato è parte integrante della serie di interventi di Banksy in occasione del Santa's Ghetto 2007.

I due riquadri stabiliscono una continuità stilistica tra lo spazio al di là della cornice e quello al di qua: non vi è una diversità di trattamento per la cornice rispetto a quello riservato a quanto occupa lo spazio incorniciato. La scelta di registro adottata è quella della verosimiglianza: a differenza delle foto iperreali delle altre opere si riconosce qui la tipicità di una tecnica pittorica classica tanto che i due riquadri potrebbero essere scambiati per due quadri se non fosse per il muso del cavallo in aggetto e per l'allineamento delle due feritoie che descrivono uno spazio al di là. Questo spazio altro sembra ricavato nello spessore del muro dal momento che non si creano varchi ma solo anguste finestre d'affaccio nell'al di qua.

Anche il soggetto non è tanto eloquente quanto gli altri: un cavallo bianco, tanto alto da apparire dislocato, allungato, ci guarda dal loculo a cui è costretto. Le feritoie si aprono in corrispondenza di due diversi punti: la testa, in quanto estremità superiore, e la parte bassa delle gambe, dal ginocchio allo zoccolo in quanto estremità inferiore. Il cavallo bianco è un cavallo imbrigliato, la cui libertà di movimento è negata dal sistema stesso di feritoie che non ne consente la fuoriuscita. Il senso di costrizione veicolato è rafforzato dal rapporto tra la stazza del cavallo e la ridotta dimensione dei due riquadri, impraticabili come spazi di fuga, pensabili solo come prese d'arie. L'unica attività permessa al cavallo – simbolo di libertà – è quella di restare a guardare nell'unica direzione permessa. Difficile dire se la condizione del cavallo è quella in cui si trova il popolo palestinese o se forse non sia quella in cui si è auto-recluso il popolo israeliano. Il Muro da barriera di contenimento dei palestinesi si traduce di fatto in una strategia del contenimento per gli stessi israeliani che sono al sicuro solo quando sono dentro ai confini del proprio rifugio. La lettura sembra restare aperta a entrambe le interpretazioni laddove i due spazi sono complementari: se il Muro ha trasformato la Palestina in una grande prigione a cielo aperto, allora è anche vero che il Muro ha trasformato Israele in uno spazio angusto e claustrofobico a causa dei continui controlli. La libertà è stata sacrificata da entrambe le parti che in modo diverso sono prigioniere di strategie geopolitiche che solo tattiche di risemantizzazione creativa quale quelle messe in opera da Banksy possono denunciare presso il grande pubblico.

Concludendo, ci sembra che il progetto del Santa'a Ghetto lavori in due direzioni: da una parte contribuisce a risemantizzare la West Bank Barrier da muro di separazione, confine geopolitico costruito da una fazione e imposto all'altra, a spazio di manifestazione di una soggettività polemica. D'altra parte il Muro in quanto barriera fisica funziona come un dispositivo di regolazione del visibile: eretto a fini di sicurezza, non solo nega (o regola a seconda dei punti di vista) ai palestinesi la libera circolazione nei territori israeliani ma nega anche la visione di quanto si trovi al di là. Allo stesso modo il Muro rende la situazione palestinese invisibile, agli stessi israeliani e soprattutto all'audience internazionale: Banksy vuole appunto aumentare la visibilità non del Muro in sé ma della situazione dei territori al di qua della barriera, ovvero dei territori palestinesi, convinto che l'intervento artistico avrebbe agito da catalizzatore per media e turisti. La serie di interventi di Banksy, e in particolare quelli che dialogano con le tecniche di rappresentazione del paesaggio della pittura rinascimentale, simulano lo sfondamento del Muro creando un effetto *trompe-l'oeil* che usa la nuova spazialità idilliaca quanto irreale inaugurata dal dispositivo strutturale (nicchia, porta, finestra, squarcio) per orientare lo sguardo dello spettatore sull'al di qua del "quadro" (ovvero, del dispositivo stesso). Svelata la spazialità al di là, forato il Muro, non resta che guardare l'al di qua e interrogare il rapporto che si stabilisce tra i due spazi. Banksy spezza la continuità monolitica della barriera procedendo a una sistematica moltiplicazione delle soglie non per negare il Muro quanto per risemantizzare lo spazio al di qua e negare la logica dicotomica dentro vs fuori. I territori palestinesi si ridefiniscono così a partire dalle azioni di Banksy non come territori oltre il Muro, esterni, estromessi ma come spazi a partire dai quali situare una nuova soglia. Così il Muro viene a coincidere con le pareti di una casa, l'al di là del Muro (il territorio israeliano) con la naturale visione che si può cogliere da una finestra (ciò che i territori palestinesi erano prima di venire ridefiniti dall'erezione della barriera che separa il popolo palestinese da affetti, servizi, proprietà, terreni un tempo non disgiunti da loro. Il muro viene attaccato nella dispoticità della sua strategia di contenimento e espropriazione a cui risponde una strategia inversa – quella messa in campo dalla street art - che relativizza il concetto stesso di al-di-qua come il prodotto di una costruzione culturale e geopolitica. In breve, non esiste un al di qua (un al di qua diverso e da segregare) se non quello voluto e prodotto dall'erezione del Muro, dispositivo che nega

la propria penetrabilità scopica più di quanto non faccia con la regolazione degli accessi. Le tante brecce inferte dagli interventi di Banksy si aprono su uno spazio immaginario, incontaminato quando deserto o minacciato: quando col passare del tempo gli affiche si sfalderanno, verrà meno l'illusione e finalmente le finestre si apriranno sull'evidenza del Muro che malgrado la sua opacità funziona proprio come una superficie specchiante.

2.3.5 ***Lo stadio dello specchio.***

Potremmo dire che il Muro – quello della West Bank Barrier in particolare ma ogni muro di recinzione o contenimento più in generale – funzioni come un'eterotopia di confine. Foucault parla soltanto di eterotopie di crisi o di deviazione; mi sembra necessario introdurre questo nuovo concetto perché gli elementi strutturali che funzionano da barriere come le cinte murarie e i muri di separazione non si limitano a definire delle linee di stabilità per lo spazio che contengono o per quello che respingono; operano piuttosto nelle due direzioni contribuendo a definire i due spazi come eterotopie rispetto alla soglia sancita. Il Muro resta così il solo punto stabile in funzione del quale si definiscono le alterità.

L'intervento della street art, così come diretto dall'azione del Santa's Ghetto, mira a trasformare l'al di qua della barriera in luogo di una presa di parola collettiva. Il Muro non viene naturalizzato né negato in toto ma anzi affermato nella sua monumentalità e nei suoi effetti su di un versante specifico. Alla street art si deve riconoscere il potere di convocare in uno stesso luogo anche quegli spazi che gli sono incompatibili: la strategia del *trompe-l'oeil*, lo abbiamo visto, opera specificamente in questa direzione convocando l'al di là del muro nell'al di qua. Foucault considera questa proprietà di creare spazi illusori una caratteristica tipica degli spazi eterotopici; cita tra i vari esempi il teatro, il cinema e tutte le arti per la loro capacità di creare spazi illusori, ma menziona anche i giardini e i tappeti come spazi che mirano a riprodurre la totalità del mondo[132].

[132] "Il giardino è un tappeto in cui il mondo intero ha appena realizzato la sua perfezione simbolica, e il tappeto è una sorta di giardino mobile che attraversa lo spazio" (Foucault, 2001, p.28).

Questi spazi eterotopici sono strettamente connessi a una certa suddivisione del tempo tanto che spesso instaurano un rapporto di simmetria con quella che Foucault definisce una *eterocronia*: "l'eterotopia si mette a funzionare a pieno quando gli uomini si trovano in una sorta di rottura assoluta con il loro tempo tradizionale" (Foucault, 2001: 28). Di fatto la street art introducendo uno spazio altro offre anche l'occasione per una rottura del tempo tradizionale, operando un momento di sospensione, più o meno durativo, spesso puntuale. Si è detto più volte e vale la pena ripeterlo in questo contesto, che dal punto di vista dell'incontro con l'opera – non nel museo galleria né sul web che prevede un contesto di fruizione del tutto diverso rispetto a quello originario – è la sorpresa di un incontro inatteso.

Generalizzando potremmo dire che la street art inserisce un elemento di discontinuità (temporale e spaziale) così da spezzare ogni forma di routine d'uso dello spazio; si pensi ad esempio all'effetto di questo incontro su di un tragitto programmatico (quanto auspicato dal Situazionismo) laddove l'incontro casuale con una spazialità e una temporalità altra (quella dell'opera fuori cornice) è occasione di una rottura.

Abbiamo così ipotizzato che la street art definisse là dove interviene uno spazio di eterotopia poiché come sottolinea Vaccaro è proprio dell'eterotopia riflettere "una condizione di dimidiazione in cui lo scarto dalla norma è assoggettato, sussunto a una funzione che preserva la rappresentazione della sovversione in uno spazio pur sempre illusorio di ogni spazio reale" (Foucault, 2001: 15). L'eterotopia designata dalla street art è senz'altro una manifestazione gridata che conserva le marche di un atto sovversivo, se non altro polemico. Tuttavia, a partire dalla disamina di casi citati da Foucault, ci sembra che la street art di per sé non sia ascrivibile né alle eterotopie di crisi né a quelle di deviazione (es. prigioni, cliniche, case di riposo, motel). Il punto problematico è che la street art non sembra costituire uno spazio vero e proprio, o per lo meno non uno spazio inclusivo e esclusivo come quello designato dal cinema, dalla clinica o dal teatro. L'opera che si produce e si fruisce in strada, sui muri o su qualsiasi elemento dell'arredo pubblico descrive uno spazio accessibile a chiunque e da qualunque punto di vista in virtù del suo stesso sistema di apertura, o meglio in ragione della conversione che opera nell'uso del muro da frontiera funzionale (adoperato per racchiudere, proteggere o segregare) a spazio ludico ma anche esistenziale di rappresentazione. L'assenza di

precise regole che organizzino l'accesso allo spazio inaugurato dall'intervento artistico in strada e l'assenza di precise convenzioni che regolino la valorizzazione degli interventi(come tutti quei micro-dispositivi presenti nei musei tesi a regolare l'interazione con l'opera quali transenne, vetri, teche) fa dubitare sulla natura eterotopica della street art. La negazione di ogni sistema di reclusione definisce lo spazio della street art come uno spazio non chiuso dove l'impossibile diventa possibile, dove l'ostacolo diviene superabile (cfr. capitolo3.3dedicato alla pratica del parkour[133]).

A ben vedere quindi la street art è solo apparentemente un'eterotopia: introduce sì una spazialità e un tempo altri, ma lo fa criticando il sistema di confinamento tipico dell'eterotopia. La street art non definisce uno spazio di eccezione separato da quello esterno ma mira al *débordement*, allo sconfinamento alla messa in continuità dello spazio altro introdotto con quello in cui va a inserirsi. La street art interviene su muri e superfici dell'arredo urbano contribuendo così ridefinirne le proprietà plastiche, le figure, i temi e le narrazioni veicolate; si riappropria dello spazio pubblico per sottrarlo alla strumentalizzazione di discorsi privati e trasformarlo in supporto di un discorso pubblico. Ci si chiederà se gli elementi caratteristici dell'eterotopia sono negati, si può forse dire che la street art agisce come un'utopia?

Stando alla descrizione che ne dà Foucault, ma anche al senso comune condiviso:

> Le utopie sono spazi privi di un luogo reale. Sono luoghi che intrattengono con lo spazio reale della società un rapporto d'analogia diretta o rovesciata. Si tratta della società stessa perfezionata, oppure del contrario della società stessa ma, in ogni caso, queste utopie costituiscono degli spazi fondamentalmente ed essenzialmente irreali. (Foucault, 2001: 23)

Di fatto lo spazio occupato o riappropriato dalla street art non può esser considerato irreale in virtù della sua stessa esistenza nel cuore del nostro tessuto urbano; ma è anche vero che la nuova spazialità introdotta dall'intervento artistico convoca spesso degli altrove irreali (ne sono un esempio i *trompe-l'oeil* di Banksy sul Muro)

[133] Il parkour di fatto costituisce una performing art che non tutti considerano nella street art ma che noi inseriamo nel corpus per testare i limiti stessi della definizione a partire dal concetto di *Arts du quotidien* di De Certeau

instaurando un rapporto d'analogia con lo spazio reale o rovesciandolo. Questa dimensione ambigua della street art, a cavallo tra illusione e realtà, tra luogo e non luogo ne definisce la sua peculiarità. Foucault prevede una possibilità mediana tra utopia ed eterotopia: una dimensione particolare come quella che caratterizza lo specchio.

> Lo specchio, dopo tutto, è un'utopia, poiché è un luogo senza luogo. Nello specchio, mi vedo là dove non sono, in uno spazio irreale che si apre virtualmente dietro la superficie, io sono là, là dove non sono, una specie d'ombra che mi rimanda la mia stessa visibilità, che mi permette di guardarmi laddove sono assente: utopia dello specchio. Ma si tratta anche di un'eterotopia, nella misura in cui lo specchio esiste realmente, e dove si sviluppa, nel luogo che occupo, una sorta di effetto di ritorno. (Foucault, 2001: 24)

Quando mi guardo allo specchio mi vedo, mi riconosco in un punto in cui non mi trovo; tuttavia lo specchio esiste davvero in virtù di quell'effetto di ritorno che mi fa percepire per un istante che non sono laddove credevo di essere; un débrayage totale, si direbbe in semiotica che mi fa scorgere me come altro. E la dinamica è tanto più paradossale dal momento che è il mio stesso sguardo su di me – quello sguardo che mi torna indietro dallo specchio - a istituirmi come altro. L'identificazione e rappresentazione (movimenti che abbiamo visto nel capitolo precedente grazie anche al lavoro di analisi degli affiche fotografici di Jr e a una rilettura puntuale della riflessione di Landowski sulla *Présence de l'autre*) cortocircuitano nella dinamica di riflessione creando un effetto circolare per cui

> è a partire dallo specchio che mi scopro assente nel posto in cui sono, poiché è là che mi vedo. A partire da questo sguardo che in qualche modo si posa su di me, dal fondo di questo spazio virtuale che si trova dall'altra parte del vetro, io ritorno verso di me e ricomincio a portare il mio sguardo verso di me, a ricostituirmi là dove sono. (Foucault, 2001: 24)

Questo andirivieni dello sguardo, questa dialettica irrisolta tra spazio reale e spazio fantasmatico della rifrazione definisce lo specchio come una *topia* ibrida, un misto di eterotopia e utopia tanto che Foucault conclude:

> (…) lo specchio funziona in questo senso come un'eterotopia poiché rende questo posto che occupo, nel momento in cui mi guardo nel vetro, che è a sua volta assolutamente

> reale, connesso con tutto lo spazio che l'attornia ed è al contempo assolutamente irreale poiché è obbligato, per essere percepito, a passare attraverso quel punto virtuale che si trova là in fondo. (Foucault, 2001: 24)

Mi sembra che un simile effetto di riflessione sia riscontrabile nelle opere che si incontrano per strada, specie nei grandi murales o nei manifesti che si riconosco sui muri. È il meccanismo che regola il funzionamento dell'affiche pubblicitario che instaura una dinamica simile a quella speculare: laddove lo spazio della rappresentazione mi rimanda una realtà utopica perché patinata, una realtà perfezionata in cui non posso identificarmi ma riesco a riconoscermi, uno spazio in cui posso proiettarmi. Nel caso dei ritratti di JR, diversamente dal caso dello specchio vero e proprio, non riconosco me stesso ma incontro uno sguardo e questo sguardo guardandomi di ritorno mi instaura come reale. In questo spazio di mezzo, etero-utopico, aperto dall'affiche si celebra un incontro che apre a una dimensione né reale né irreale in cui posso facilmente riconoscervi una figura dello specchio.

Se i volti di Jr (o meglio, gli sguardi) sembrano calarsi perfettamente in questa lettura della street art come spazio etero-utopico dello specchio, tanto da poter dare a pensare di essere stati scelti ad hoc, possiamo generalizzare questa considerazione e postulare che caratteristica della street art sia proprio quella di aprire una simile spazialità etero-utopica capace di mettere in tensione due spazialità per un effetto di riflessione dell'una nell'altra?

Un tag su di un portone può essere letto come termine medio, ibrido di un'etero-utopia? Riprendiamo la definizione che ne da Foucault:

> tutti questi luoghi (…) hanno la curiosa proprietà di essere in relazione con tutti gli altri luoghi, ma con una modalità che consente loro di sospendere, neutralizzare e invertire l'insieme dei rapporti che sono da essi stessi delineati, riflessi e rispecchiati. (Foucault, 2001: 23)

Ci sembra che la street art apra uno spazio di discorso che sospende, neutralizza e inverte l'insieme di rapporti così come delineati da tutti gli altri spazi: uno spazio di espressione che contraddice tutti gli altri luoghi e che agli altri luoghi è inesorabilmente legato.

Per concludere, se il Muro che separa Israele e territori palestinesi, così come

ogni muro,m rappresenta un’eterotopia di confine, la linea di demarcazione tra due diverse eterotopie, la street art vi interviene non per mettere in comunicazione i due spazi nel disperato tentativo di sfondare la soglia quanto per trasformare la soglia stessa invalicabile convocandovi uno spazio utopico che si fa occasione di riflessione.

3. ATTRAVERSAMENTI.

3.1 Nel metro parigino.

A metà degli anni ’80 Jean Marie Floch scende nel metro parigino per interrogare i percorsi degli utenti. Inviato speciale a servizio della Ratp che lamenta di non conoscere i suoi viaggiatori Floch ne interrogherà gli attraversamenti al fine di poter ottimizzare il contatto commerciale con i propri clienti. “Come vive dunque un viaggiatore il suo percorso?”

Presumibilmente nello stesso periodo, sugli stessi vagoni viaggiava l’antropologo Marc Augé che inaugurava così un nuovo capitolo, quello dell’antropologia urbana. La sua analisi, non commissionata, prende spunto da un’esperienza quotidiana con cui l’antropologo vuole misurarsi come analista: “Le voies du Métro comme celles du Seigneur sont impénétrables : on ne cesse de les parcourir mais toute cette agitation ne prend sens qu’à terme, dans la sagesse provisoirement désabusée d’un regard rétrospectif” (Augé, 1986: 18).

Due punti di vista diversi, due diverse metodologie, uno stesso spazio, tante micro-narrazioni diverse. Le due esperienze e le osservazioni che le accompagnano offrono un contributo importante non solo per una lettura semiotica degli attraversamenti, ma per una semiotica della spazializzazione.

3.1.1 *Chaque société à son métro.*

L’interesse di Augé è quello di far comprendere come non sia necessario andare tanto lontano, presso altre comunità per rinvenire l’Altro: nei vagoni del métro si fa esperienza di un’alterità lontana, quello dello straniero ma anche di alterità immediate, come quella di una generazione diversa, di stili di vita diversi.

Per l’antropologo “parler du métro, c’est donc parler d’abord de lecture et de cartographie” (Augé, 1986: 18). Negli attraversi del Métro si distinguono piani diversi di lettura legati alla vita amorosa, a quella professionale o a quella familiare; l’interesse di Agier è quello di rinvenire i rapporti tra spazio sotterraneo della metro, mappa delle linee e delle fermate e attraversamenti personali. L’approdo è una sorta di cartografia

sensibile in cui rinvenire i diversi periodi della vita legati ai percorsi più battuti nelle varie fasi della vita di un parigino tanto da ricostruire una geografia segreta: "le plan du métro, c'est aussi la carte du Tendre ou la main ouverte qu'il faut savoir plier et scruter pour se frayer un passage de la ligne de vie à la ligne de coeur" (Augé, 1986: 19). Augé riconosce che la sua lettura apre a un paradosso e gli offre l'occasione di riflettere sulla metodologia etnografica; l'antropologo è stato a lungo condannato a quella che Augé definisce una forma di schizofrenia. L'antropologo doveva al contempo mantenere la distanza e praticare l'osservazione partecipante dimostrando così capacità ubique: "l'expérience du métro (…) m'invite à substituer à ce qu'on pourrait appeler le paradoxe de l'Autre (avec un grand A parce qu'il s'agit de l'Autre culturel) le paradoxe des deux autres" (Augé, 1986: 21). L'esperienza della metro fa infatti comprendere a Augé, in maniera definitiva, che "l'autre commence auprés de moi"; attraversare Parigi sul métro non è poi così diverso da condurre un terreno in Bozuana. La scesa nel métro parigino è per Augé un espediente per scrivere una bella pagina di teoria analitica.

Rileggendo Marcel Mauss per definire il concetto di fatto sociale totale Augé sottolinea come Claude Lévi-Strauss abbia contribuito a fornirne un'accezione utile per l'antropologo – e a mio avviso anche per il semiotico che si interessa al sociale; seguendo l'invito di Lévi-Strauss occorre reintrodurre nell'analisi la dimensione soggettiva individuale poiché gli individui non prendono coscienza di sé che prendendo coscienza degli altri; non si dà coscienza individuale senza coscienza sociale né coscienza sociale senza individualizzazione:

> Pour comprendre convenablement un fait social, il faut l'appréhender totalement, c'est à dire du de hors comme une chose dont fait ce pendant partie intégrante l'appréhension subjective (consciente et inconsciente) que nous en prendrions si, inéluctablement hommes, nous vivions le fait comme indigène au lieu de l'observer comme ethnographe. (Lévi-Strauss, 1950: XXVIII)

L'interpretazione singolare che può dare ciascuno dei partecipanti coinvolti fa parte del fatto sociale totale; l'etnografo procede allora per oggettivazioni successive di una parte di se stesso; Lévi-Strauss lo definisce "processus illimité d'objectivation du sujet".

La metro è uno spazio, una serie di percorsi e di attività vissute da ciascuno individualmente, soggettivamente: "seuls les parcours singuliers lui donnent une réalité" (Augé, 1986: 54); tuttavia è altrettanto vero che la metro è eminentemente sociale e conferisce a ognuno un minimo d'identità collettiva a partire dalla quale si può definire una comunità.

Un ethnologue dans le métro è un piccolo saggio divenuto un cult per quanti si interessino di antropologia "du proche" e in particolare, di quella che indaga gli spazi urbani. Quello che una ricerca semiotica sull'interazione nello spazio può trarne è un modello di analisi valido laddove il lavoro sullo spazio è un lavoro su un fatto sociale che va analizzato nella sua totalità.

La lezione di Augé è che non può esserci totalità prescindendo da una dimensione soggettiva individuale "puisqu'une conscience sociale non individualiste ne serait qu'une abstraction ou un mythe" (Augé, 1986: 69) e quindi da quella stessa dell'analista che partecipa di un fatto sociale come indigeno piuttosto che osservandolo come un etnografo. Se lo si vive come un indigeno ci si rende infatti conto che il viaggio in metro è un'esperienza della solitudine ma sigillata da una formula contrattuale (si paga un biglietto, si ha un tempo di circolazione preciso a seconda del contratto che si è stabilito – carta *Orange*, abbonamento, biglietto singolo; si ha diritto ad accedere ad alcune aree della città, ad es. si può pagare un prezzo maggiore per raggiungere alcune zone più lontane).

Augé mette in guardia su quanto affermato da Lévi-Strauss: nessun fatto sociale potrà essere preso totalmente, nel senso che come non si può afferrare il malesiano medio, non si può restituire l'analisi del parigino medio a partire dall'analisi di una fatto sociale; tuttavia, come l'esperienza del métro dimostra, si può interrogare

> (…) l'ensemble des sollicitations des images et des suggestions auxquelles tous les usagers doivent réagir, même pour les refuser ou faire semblant de les ignorer. Car, quelle que soit l'originalité des réponses ou des réactions, elle se mesure en définitive au caractère stéréotypé de cet ensemble, qui dessine bien, lui, une espèce de moyenne, une image idéale du consommateur (…) et dont on ne saurait trop dire s'il façonne la réalité ou s'il la reflète. (Augé, 1986: 88)

Concludendo, l'analisi del métro parigino e dei suoi attraversamenti, come testo

semiotico o come fatto sociale che merita lo sguardo dell'antropologo sembra dare dignità per la prima volta a metà degli anni '80 allo spazio urbano e agli attraversamenti di ogni giorno come realtà degna di essere interrogata dalle scienze sociali. "Chaque société a son métro, impose à chaque individu des itinéraires où il éprouve singulièrement le sens de sa relation aux autres", come sottolinea Augé, uscendo finalmente di metafora, in chiusura del suo saggio. Ogni metro ha le sue linee e i suoi binari; anche se non si scappa alla rete, si possono cogliere le corrispondenze diverse a cui danno accesso i suoi snodi e concedersi "quelques beaux détours".

Una sociosemiotica che interroga lo spazio non può non interessarsi agli itinerari e ai percorsi che una certa società ammette, prescrive o vieta; ma soprattutto non può prescindere da quelli attraversamenti che gli indigeni creano in tutta risposta, come tattica dissidente (ludica o politica che sia). Un'analisi degli attraversamenti dello spazio, siano essi consensuali o alternativi, è più che auspicabile per interrogare il modo di fare spazio in seno a ogni comunità. La pratica dello spazio è la sola via di presenza al mondo.

3.1.2 *Il percorso come testo.*

Si è già detto che Jean Marie nel métro ci va per conto della Ratp (la société di trasporti francese che gestisce il sistema delle metro): la sua lettura di questo spazio animato dai tanti attraversamenti che lo definiscono come fatto sociale, per dirla ancora alla Lévi-Strauss, è senz'altro meno poetica e meno filosofica di quella che ne restituisce Augé, tuttavia di grande utilità per una semiotica che voglia occuparsi di spazio. Torno a sottolineare che l'articolo di Floch – il già citato "Siete esploratori o sonnambuli?" confluito in *Sémiotique, marketing et communication* (1990) – dedicato a questa ricerca che prende avvio nel 1986 costituisce forse il primo caso d'analisi semiotico che si pone il problema dello spazio in termini di "fare spazio", o meglio, spazializzare. Emerge fin da subito nell'articolo l'esigenza del semiotico di procedere a un ritaglio pertinente del fatto totale. A Floch interessano gli attraversamenti, il modo in cui lo spazio si fa testo così come pertinentizzato dai diversi percorsi:

> Non è stato raccolto il discorso dei viaggiatori sul loro percorso; si sono piuttosto registrati i loro fatti e gesti durante gli spostamenti (…). Detto altrimenti, si è cercato di

> ottenere preventivamente e in modo del tutto indipendente, il discorso del percorso – il discorso costituito dal percorso stesso – prima di raccogliere il discorso sul percorso. (Floch, 1990: 60)

Al fatto sociale totale cui s'interessa l'antropologo, Floch risponde con il percorso, "il percorso come testo", circoscritto da limiti e regole. Per analizzare il percorso Floch suggerisce di procedere segmentando i percorsi osservabili in unità o macro-sequenze gestuali e prossemiche in modo tale da stabilire come certi sintagmi risegmentino i luoghi o ne ridefiniscano gli spazi. Floch suggerisce anche di notare gli orientamenti: i percorsi non sono (non sempre) fini a se stessi, ma sono leggibili come dei continuum finalizzati (all'uscita, all'acquisto di un giornale, all'incontro degli amici, a prendere una coincidenza). L'orientamento del percorso è un elemento di massima importanza per un'analisi degli attraversamenti perché definisce un percorso narrativo minimale: abbiamo visto come l'assenza di orientamento facesse fallire miseramente l'impresa di Perec di "épuiser" Place Saint-Sulpice. D'altra parte come sottolinea Floch "è proprio la natura orientata del percorso che ne determina il ritmo" (Floch, 1990: 62).

L'obiettivo è analizzare le modalità degli spostamenti, ovvero le diverse modalità d'iscrizione corporea del viaggiatore nello spazio, l'orientamento, il rapporto che stabilisce con gli ambienti e con gli altri soggetti. Di fronte alla moltitudine di micro-racconti e possibili percorsi manifestati, il semiotico dovrà cogliere la struttura invariante a un livello più profondo, ovvero "l'invarianza nella variazione", recuperando l'espressione di Roman Jakobson[134]. La forma dell'invarianza per i percorsi nel métro parigino si articola per Floch a partire dalla categoria fondamentale discontinuo vs continuo. È questa la relazione sottesa ai diversi micro-racconti e che rende conto, nella diversità di relazioni che organizza, delle diverse strategie della spazializzazione. Gli strateghi del discontinuo calcolano, misurano ogni passo; quelli del non-discontinuo trasgrediscono, sgusciano, zigzagano; non-continuità significa invece sospendere, interrompere, attendere l'inatteso; valorizzare la continuità è quella operata da quanti elaborano traiettorie mirate a integrare ogni frattura in una costruzione di senso seconda. Floch dà un nome ai quattro tipi di viaggiatore: esploratori che gli artefici della discontinuità, professionisti per i fautori della non-discontinuità, sonnambuli per i

[134] Cfr. R., Jakobson, Une vie dans le langage, Minuit, Paris, 1984.

sostenitori della continuità e infine i bighelloni, sorta di *flaneur* amanti della non-continuità. La tipizzazione può trarre in inganno. Se calza perfettamente con l'analisi dei percorsi nel metro, sembra dare l'idea di una schematizzazione universale astraendo così i percorsi narrativi possibili dalle pertinenze plastiche che li supportano. Un rischio che è stato percorso da molti semiotici nel momento in cui applicano i quadrati che Floch mette a punto per rispondere a una certa domanda di ricerca recuperandone le semantizzazioni tali e quali.

Si è accusato spesso Floch di usare il quadrato come una macchina, ma a ben vedere è l'uso che ne ha fatto la vulgata semiotica a macchiarsi di questo delitto! Se il termine *sonnambuli* evoca una figura comune a molti altri attraversamenti – si possono immaginare sonnambuli in un museo, in strada, a lavoro, al ristorante, in biblioteca – sarà tuttavia altrettanto evidente che per questi altri testi evocati (occorre poi definire, quale museo? Quale specifica strada? Quale ristorante? E così via) i sonnambuli possono rimandare a una valorizzazione discontinua del percorso, piuttosto che continua come avviene nel caso preso in analisi da Floch.

La tentazione di mappare i diversi modi di attraversamento dello spazio urbano al quadrato di Floch è forte, eppure ci si rende conto, se la distinzione continuo vs continuo resta spesso pertinente per l'analisi di un percorso, la sua figurativizzazione dipende di volta in volta dal testo analizzato, come avremo modo tra poco di osservare con una modalità di attraversamento molto particolare, il parkour. Avreste mai detto che il perfetto *traceur*, preparazione atletica e riflessi pronti a cogliere l'occasione di un salto, è un *sonnambulo*[135] realizzato?

3.2 Passeggiate e tracciati di etnosemiotica.

In occasione dell'analisi della passeggiata Buozzi a Monterotondo, frutto di un lavoro su commissione per una riqualificazione strutturale e urbanistica della zona, Marsciani propone una mappatura valoriale dell'area proprio a partire da un lavoro di

[135] Recupero qui i lessemi usati da Floch per i suoi quattro tipi da métro, ironicamente per scongiurare un uso meccanico dei quadrati che il semiotico ha consacrato ai suoi libri sul marketing e che ancora oggi si incontrano tali e quali applicati a scopi ben diversi, nelle presentazioni di molti istituti italiani e internazionali che si dicono sensibili alla metodologia semiotica pur non praticandola.

osservazione etnosemiotica, da sottoporre quindi a un laboratorio di architetti e specialisti incaricati del progetto. L'osservazione si focalizza su quella pratica meglio nota come "struscio": una lenta passeggiata ripetuta anche più volte (da cui il termine vasca) in una particolare porzione di spazio generalmente a sviluppo longitudinale. Il saggio è occasione per una teorizzazione del tipo di lavoro di analisi supportato dalla metodologia etnosemiotica:

> (…) è compito inderogabile di qualunque osservazione "a vocazione scientifica" quello di dominarne e controllarne le derive, riconducendo le variabili a un terreno di pertinenza e di tenuta reciproca. È così, peraltro, che i dati prendono senso, non nella loro causalità di cose, bensì nella loro interdipendenza di fenomeni. (Marsciani, 2007: 75)

Nello specifico la passeggiata viene descritta nei termini di un rituale comunitario che conferma o riordina certi legami sociali condivisi. Una simile analisi è imprescindibile da un lavoro di valorizzazione dello spazio dedicato ed è in tal senso che questo saggio risulta interessante ai fini di questa ricerca che trova nello spazio urbano un luogo privilegiato di intervento.

Scrive Marsciani a proposito delle pratiche che attraversano il viale Buozzi verso le ore 17:30 di un giorno feriale:

> Nel suo progressivo animarsi e riempirsi, il viale cambia forma, si gonfia, si allarga, narcotizza in parte le sue lunghezze (che diventano prevalentemente direzioni di accesso) e riduce la longitudinalità dei percorsi. Si formano bolle, cisti, espansioni. (…) Il viale sembra debordare sulla piazza, imponendo anche al traffico un rallentamento tipico dello "struscio". (Marsciani, 2007: 87)

Dopo un'attenta analisi dell'area d'intervento a partire dalle sue pertinenze plastiche così come visibili da una mappa urbana, Marsciani si siede, passeggia per il viale e si cimenta in un'osservazione partecipata per poter rendere conto dei vissuti che riarticolano i campi relazionali del viale. Dall'analisi emerge come siano le pratiche stesse d'uso degli spazi a ridefinirne perfino le qualità plastiche tanto da trasformare un viale sostanzialmente longitudinale in un susseguirsi di rigonfiamenti, bolle, cisti:

> Sembra che lo scorrere della giornata, dunque, si articoli su questa possibilità di magnificazione spaziale e temporale e che la struttura del viale, nella sua prevalente direzionalità e lunghezza e nella sua altrettanto prevalente funzione di collegamento

"speciale" tra zone della città, sia così fatta da prestarsi a deformazioni valorizzate e perciò come di significatività. (Marsciani, 2007: 90).

3.2.1 *Osservazione partecipata*

Per Marsciani l'osservazione diretta è un "pantano epistemologico"[136]. Si tratta infatti di un processo sporco che l'analista non può condurre senza errori:

> lo sguardo del semiologo resta appiccicato alla vischiosità dei dati dell'esperienza attuale, si lascia quasi sempre attrarre da elementi irrilevanti o rischia di attribuire un'importanza esagerata a ciò che a un tratto gli appare pertinente (Marsciani, 2009: 12).

Malgrado questa difficoltà teorica e empirica l'osservazione diretta è il requisito necessario per l'analisi delle pratiche confermando così l'approccio di Jean Marie Floch e di Marc Augé. Per poter interrogare il senso di una pratica in immanenza, in linea con il progetto descrittivo della semiotica greimasiana si deve infatti poter "rendere conto del modo in cui un evento diventa, agli occhi di qualcuno, da quella certa distanza, azione sensata." (Marsciani, 2007: 10). L'osservazione diretta e partecipata è il solo modo per ricostruire il *campo relazionale* (valoriale e narrativo) di una pratica. Quello di *campo relazionale* è un concetto mutuato dalla ricerca sulle pratiche di Bourdieu per indicare la rete di relazioni reciproche che attori, spazi e tempi intrattengono fra loro. Ogni campo relazionale è tale per un'istanza che ne determini il senso e che assuma uno sguardo sull'evento:

> Per essere mondo, in altre parole, un campo relazionale, come un qualunque discorso, necessita di una collocazione *a partire da* e *per*[137] un'istanza che ne determini il senso, chiede di essere assunto da uno sguardo che, per quanto interno possa essere o debba essere (e nel caso delle pratiche quotidiane è questa la condizione di principio), si esprime tuttavia necessariamente da una certa distanza, secondo un certo scarto, coinvolto, si direbbe, in una certa piega, un certo lasso o una tensione. (Marsciani, 2007: 9)

La proposta è quella di affrontare l'analisi delle pratiche in piena continuità con

---

[136] Marsciani, 2007, p.10.

[137] Corsivi dell'autore.

la metodologia greimasiana e gli strumenti messi a punto dalla semiotica del testo rifiutando così di riconoscere una particolarità delle pratiche rispetto ai testi. L'etnosemiotica si definisce infatti come un tentativo di "trovare, ed esercitare, i mezzi che, *in immanenza*, ci permettono di rendere conto del senso delle pratiche, (…) del modo in cui un evento diventa, agli occhi di qualcuno, da quella certa distanza, azione sensata." (Marsciani, 2007: 10).

Si tratta di una scelta assai radicale che vanta una certa originalità specie se confrontata con l'approccio di Jacques Fontanille e con quello di Landowski che abbiamo avuto modo di affrontare nella seconda parte di questo lavoro. Innanzitutto si registra una differenza di focus: mentre la sociosemiotica si interessa della società, l'etnosemiotica sposta la sua attenzione sulle "comunità culturali" diffidando della prospettiva sociale che sembra descrivere un campo di applicazione più ampio e per questo più difficilmente osservabile in maniera partecipata. Ripercorrendo la riflessione di Landowski ci si renderà conto che l'etichetta "socio" nella sua proposta se ben motivata dai casi di analisi de *La società riflessa* viene pian piano a sostituirsi con un'altra unità di analisi, quella delle interazioni. La riflessione landowskiana sembra perdere la vocazione macro che si respirava nel testo del 1989 per avvicinarsi alla prospettiva micro rivendicata dell'etnosemiotica stessa.

A mio avviso la proposta di Marsciani è preziosa per chi si approccia ad un'analisi delle pratiche e nelle pagine che seguono avremo modo di praticarla, nutrendola tuttavia puntualmente con i modelli messi a punto da Landowski e con la riflessione sulle forme di vita di Fontanille. Si deve sottolineare che nonostante le tre scuole condividano uno stesso background, che è quello dell'eredità greimasiana, i modelli elaborati arrivano a distanziarsi molto. Marsciani ha più volte preso parola per criticare le basi delle ultime ricerche di Fontanille, e nonostante Fontanille dialoghi apertamente con il lavoro di Landowski, quest'ultimo, pur nel rispetto della riflessione di Fontanille, ne prende a sua volta le distanze. Mi sembra che le tre prospettive abbiano il grande pregio di rinnovare la ricerca semiotica aprendola su tre diversi orizzonti, interrogando la dimensione narrativa per porre l'attenzione su regimi di senso inesplorati, spostando l'attenzione sul piano dell'espressione come *primum* semiotico e infine realizzando quell'incontro con l'etnografia tanto atteso quanto necessario per una disciplina che si approcci all'analisi socio-culturale. Una semiotica che si interessa alle

pratiche non può prescindere da questi tre movimenti.

L'impossibilità denunciata da Perec nel suo ironico tentativo di *épuisement* non appare troppo lontana dalla difficoltà che l'analista incontra ogni volta che lavora con fenomeni complessi, compreso l'oggetto di questa tesi. La street art è un fenomeno capillare e pervasivo, per di più in costante evoluzione; nessuna analisi può ritenersi buona se non affronta il fenomeno dal doppio fronte della sua pratica (l'artista, l'attivista, quanti intervengano) e della sua fruizione (i passanti, gli utenti delle community). L'indagine etnografica torna utile al semiotico per la sua

> capacità di far emergere, nel vivo dell'interazione osservata e all'interno stesso di una relazione controllata tra dati osservati e istanza di osservazione (lo sguardo del ricercatore), il momento dinamico della costituzione testuale di un qualunque "fare" empirico (nel senso di una collocazione di quest'ultimo all'interno dell'orizzonte di un *senso dell'agire*), garantendo la massima aderenza possibile delle conclusioni analitiche nei confronti dei *vissuti* collettivi, nell'ottica di un rispetto essenziale, anche se tendenziale, dei valori significativi effettivamente elaborati dalla comunità culturale. (Marsciani, 2007: 14)

L'indagine semiotica d'altro canto contribuisce fornendo gli strumenti per l'articolazione formale "affinché quei "*vissuti*" non si sciolgano nell'aleatorietà di tutti i racconti possibili, ma si possano innestare e commisurare con le condizioni osservabili di emergenza della significatività stessa" (Marsciani, 2007: 14).

Analizzare la street art raccogliendo la proposta di Marsciani significa praticare questo fruttuoso innesto tra semiotica e etnografia per trovare i mezzi che in immanenza, ci permettono di rendere conto del senso delle pratiche, nella convinzione che questa sia una buona prospettiva non solo per questo particolare caso, ma per una semiotica generale. D'altra parte la street art non è facilmente circoscrivibile perché si esprime attraverso una varietà di formule e pratiche creative, un ricco ventaglio di modi e tipi, generi e socioletti che rendono impossibile una trattazione esaustiva del fenomeno senza correre il rischio di una banalizzazione. La street art è praticata e attraversata da attori diversi e può essere interrogata alternativamente dalla prospettiva di chi la combatte quotidianamente – si pensi agli addetti alle pulizie e alle istituzioni preposte alla conservazione dell'ordine – o da quella di chi la pratica quotidianamente come hobby o come mezzo di espressione senza escludere ad esempio quanti

contribuiscano a documentarla raccogliendo foto e interviste messe a disposizione di un pubblico allargato attraverso forum, community, app dedicate e i muri dei principali social network.

In questo lavoro ho cercato di tenere assieme le diverse prospettive analizzando ogni singolo fenomeno a partire dal campo relazionale in cui è inserito. Questo lavoro sulla street art non soddisfarà pienamente gli storici dell'arte che si aspettano forse una trattazione completa delle tecniche, degli strumenti, dei generi e degli stili messi a punto in quasi cinquant'anni di vita di questa pratica che ormai è riconosciuta come una corrente artistica vera e propria. Qualcuno potrebbe rivendicare l'assenza di una rassegna puntuale che tenga conto dei nomi che hanno reso grande il fenomeno. Un antropologo non sarà soddisfatto dell'analisi perché si aspetterà un focus sulla comunità dei writer e dei graffitari, che vada ben oltre le mie escursioni parigine al seguito di una piccola crew locale o magari un terrain monografico su una località meta di street artist. Tuttavia, si potrà riconoscere a questo lavoro di aver mantenuto una forma di equilibrio tra le diverse leve del fenomeno considerando il loro apporto in ognuno dei casi affrontati e con l'obiettivo principale di trovare quelle pertinenze che permettono di rinvenire l'articolazione formale che rende conto di tutti i racconti possibili e dei diversi vissuti che abbiamo incontrato lungo il percorso senza perdersi nella loro aleatorietà.

Ne è quindi emerso un fenomeno complesso che diviene tale non solo nel momento in cui l'artista produce l'opera ma nel momento stesso in questa diviene oggetto di un dibattito sociale. La street art si fa in strada e la si critica in strada: così uomini, donne e bambini divengono galleristi della domenica e con il loro scatto consacrano l'arte di strada all'eternità effimera della rete. Le pagine facebook, i profili twitter e instagram, le bacheche di pinterest col loro continuo mappare e catalogare, rilanciano incessantemente l'arte colta in città laddove un app la mette a portata di tasca.

Questo lavorio che avviene oltre la via, proiettato nell'al di là dello schermo ci è sembrato la piega (la piaga?) da spiegare per cogliere il luogo in cui produzione e fruizione si scambiano di ruolo per un momento. I diversi modi di fare arte in strada vengono così tradotti dalla parte di chi partecipa in rete in modi di fare community e in ultima istanza in stili di vita. Lo vedremo, le pratiche coinvolgono sempre una soggettività che non può non essere al tempo stesso un'intersoggettività costituente,

come ben sottolinea Marsciani, proprio perché partecipe di un orizzonte culturale del senso. A modi diversi della produzione, rispondono particolarità della fruizione che presto si traducono in altra produzione. È dal confronto tra la pratica del fenomeno come pratica della produzione e la pratica del fenomeno come fruizione e produzione seconda che abbiamo elaborato questa proposta interpretativa che non mira a una semiotica dell'arte né a una semiotica dello spazio quanto piuttosto a una lettura semiotica della pratica dell'arte del quotidiano, nella consapevolezza che:

> Soltanto all'interno di un movimento di andata e ritorno, di avvicinamento e allontanamento quasi-simultanei, si può concepire una gestione adeguata di quello che sembra presentarsi come un insormontabile paradosso: essere al contempo oggetto osservabile tra gli altri e soggetto dell'osservazione, prossimo nella condivisione di una condizione comune e distante quanto occorre per una indispensabile oggettivazione. Solo all'interno di questo spazio costantemente contrattato come uno spazio sociale dell'interpretazione, (…) diventa concepibile una forma di scientificità che sappia costituire nella stessa mossa, con lo stesso gesto, l'oggetto su cui verte e il soggetto che se ne fa carico. (Marsciani, 2007: 15).

Giunti a questo punto non si può prescindere da una passeggiata. E allora scendiamo in strada, di notte, a fianco dell'artista per tentare anche noi un movimento di andata e ritorno.

3.3 Metti una notte per strada. Artisti o sonnambuli?

Pierluigi Cervelli ha dedicato gran parte del suo lavoro all'analisi semiotica degli spazi urbani; il suo approccio non prende le distanze da quello di Marsciani con cui condivide l'esigenza di un incontro tra semiotica e etnografica. Per Cervelli l'attraversamento è il principio di ogni osservazione semiotica nello e sullo spazio. Prima ancora di costruire lo spazio della propria analisi, l'analista s'impegna ad attraversarlo per negoziarne i confini. In *Intorno al margine. Per una semiotica della periferia urbana* egli dichiara che fare semiotica dello spazio significa analizzare i modi in cui la città si mostra e si dà alla conoscenza "per un osservatore-viaggiatore". Il semiotico non può arrestarsi a un'analisi dello spazio visto dall'alto, sulla mappa, ma deve percorrere lo spazio per avvertire la sensazione di penetrare o uscire dai luoghi, il passaggio all'altro, avvertendo le variazioni di ritmo peculiari a ogni momento:

> Attraverso una sorta di scheletro figurale basato su opposizioni topologiche elementari (…) lo spazio fornisce la cornice al movimento di *un osservatore praticante* permettendogli di riconoscere gli insiemi attraverso un ritmo visivo e sensomotorio scandito dalla reiterazione di alcuni elementi costanti, (…), secondo una griglia topologica che permette di valorizzare gli elementi come dotati o no di un orientamento, di un inizio ed una fine, e dunque di un significato, di un valore. (Cervelli, 2005: 8)

È per cogliere questi effetti estesici di orientamento o dispersione, per avvertire le variazioni di ritmo di cui parla Cervelli che ho deciso di attraversare Parigi al seguito di chi pratica street art. Il lavoro sui margini di Cervelli si proponeva di capire quali processi di spazializzazione culturale identifichino i quartieri periferici della città di Roma. Il mio attraversamento non vuole interrogare uno spazio urbano quanto una pratica particolare di attraversamento e d'intervento nello spazio urbano per studiare forme e figure della spazializzazione.

Quando ho inviato la mia prima mail a Yuri ero a Parigi già da qualche mese e frequentavo un sito sulla street art parigina per monitorare la scena nella Ville lumière. Yuri era uno dei frequentatori assidi della community, così mi sono presentata e ho chiesto di poterlo seguire nella sua attività in strada. Dopo lo scambio di messaggi in francese, la prima volta che incontro Yuri capisco che è italiano, romano. Uno street artist romano che opera a Parigi da qualche anno in cerca di visibilità. Yuri non è ancora un artista affermato – anche se i suoi lavori compaiono in diversi testi sulla street art italiana - ma si considera un artista e lavora duramente per riuscire a sfondare e approdare in galleria. Ci tiene a farmi sapere che il suo è un percorso canonico: dopo molti anni di tag e writing nella tarda adolescenza ha iniziato a dedicarsi allo studio di opere più complesse attorno ai 18/20 anni. Consapevole dei rischi legati alla street art, da qualche anno non usa più spray o vernici ma si dedica unicamente all'affichage; l'affichage abusivo è un reato minore per il quale, se beccati in flagranza di reato, si pagano multe non troppo esose senza per altro rischiare sanzioni penali.

Yuri si presenta da subito come uno street artist coscienzioso ed ecologico, attento a non apportare modifiche irreversibili agli elementi dell'arredo pubblico. Dalle conversazioni che intratteniamo nel corso delle dieci uscite consumate nei mesi di marzo e aprile 2013, emergono elementi di grande interesse per assumere da un punto di vista diverso un fenomeno che fino adesso abbiamo indagato in qualità di osservatori e

fruitori.

Quando ho contatto Yury ho pensato che fosse un elemento chiave all'interno del panorama della street art parigina; mi sono poi resa conto che non vi era una netta corrispondenza tra il suo profilo virtuale e quello reale, non perché non fosse un grande conoscitore della realtà parigina, da un punto di vista urbanistico e artistico, ma per il semplice fatto che Yuri è uno street artist che agisce in solitaria. Mi ha spiegato che in solitaria agiscono in molti: "non si esce in crew quando si fa street art, si esce in tanti per taggare o fare pezzi"; la crew è un'esigenza di chi fa grandi pezzi o grandi scritte e ha bisogno di qualcuno che l'aiuti o di un palo, "io i pezzi li ho già preparati, ritagliati e piegati; sono chiusi, guarda nello zaino. È pieno!". La prima volta che ho scritto a Yury per accordarsi per un'uscita era metà febbraio; mi ha fatto notare che non era un buon momento per scendere in strada. Il rigido inverno parigino invalida gli sforzi "se poi nevica, o piove è lavoro buttato", così mi dice di aspettare primavera, almeno la metà di marzo anche perché "stare fuori una notte con questo freddo è da pezzi!". Nell'attesa vado a trovarle un paio di volte nel suo studio (il posto dove vive, attrezzato in parte a studio). Yury dedica i mesi più rigidi dell'anno allo studio e alla preparazione dei nuovi pezzi che poi, con l'arrivo della bella stagione libera in città.

Yuri mi chiede di non filmarlo per paura di attirare l'attenzione, in strada per cui mi limito a registrare le nostre conversazioni da cui traggo alcuni *verbatim* che qui riporto. Foto e film durante l'esecuzione valgono come prove della flagranza: "te fai palo e poche rogne". Non è facile fare il palo e ben presto si finisce a sporcarsi le mani più di quanto si possa immaginare. Così, passo la spugna, allungo il bastone periscopico e alla seconda uscita sono quella che porta il secchio con la colla. Tutto è pensato per non dare nell'occhio. Anche l'uscita in solitaria aiuta a tenere lontane le volanti.

Mi rendo presto conto che la strada non è il luogo della creazione per chi fa affichage; Yuri prepara i suoi interventi in studio, li porta a stampare in copisterie fidate e prima di uscire, la notte, studia dove recarsi. La scelta del luogo dipende da fattori diversi: da quanto ho potuto carpire online, nel forum e da quanto mi dice Yuri, sono vari i parametri da prendere in considerazione: "se c'è un evento vai in quella zona per farti notare, per esempio stasera noi siamo qua perché domani inaugurano una mostra, ci sarà gente e stampa". Questo è quello che ricerca uno street artist che vuole non passare

inosservato, ma nessuno street artist vuole passare inosservato. Anche quando si mira solo al pubblico della strada, o a quanti affermano “je le fais pour moi non pas pour autres”. Monitorare quartiere dopo quartiere la città in cui si sta pianificando un attacco significa anche registrare gli interventi degli altri, di quelli importati. Yuri frequenta i siti che mappano gli interventi e aggiornano in tempo reale sulle nuove opere nella ville lumière. La presenza di un intervento importante è un incentivo a lavorare sui muri limitrofi.

Yuri è legato a un soggetto in particolare: bici. Incolla quali esclusivamente poster di signori e signore in bici, recuperando antiche illustrazioni. Le bici non sono veicoli moderni, ma vecchie bici e alcune di queste sono dotati di eliche, o mongolfiere, “così che planano dal cielo”. Raggiungere “l’altezza giusta” è per Yuri uno degli obiettivi della serata. Non porta con sé scale o sgabelli, ma usa ciò che trova in strada. Una volta deciso di intervenire in un certo quartiere, usciti dal metro (l’appuntamento è sotterraneo, nei pressi dell’uscita di una certa stazione, non fuori come a profittare dell’omertà del sotterraneo) iniziamo a girovagare.

Fig. 72 - Uno degli affiche ritagliati da Yuri che si possono trovare per le strade di Parigi. La firma di Yuri è in

caratteri cirillici, Юрий.

Attraversiamo il quartiere, torniamo sui nostri passi come in circolo finché Yury non incontra un certo spazio che gli pare appropriato o quando incontrando l'intervento di un artista amico o apprezzato, gli si porge un tributo incollando vicino per valorizzare il suo lavoro e valorizzare il proprio (Fig. 73).

Fig. 73 -L'affiche di Yury vicino a quello di altri street artist apprezzati. Un modo per "fare opera" assieme praticato e tollerato dalla community degli street artist che non tollera invece le sovrapposizioni. Vi è un codice etico di rispetto per il lavoro degli altri, e per i siti di prestigio culturale che vengono ritenuti intoccabili. La community non perdona una mancanza nei confronti dell'opera di qualcun altro.

La street art prevede lunghi attraversamenti notturni a occhi vigile. Ci si sente clandestini: lo zaino è pieno di pezzi e se ci fermano, potrebbero scorgere il secchio che affiora dal sacco in nylon del supermercato. Si cammina, anche quando non si interviene, come se si fosse incollando pezzi e si potesse venir colti in flagranza. La camminata è rapida, come se si fosse diretti verso un luogo, ma non lo si è. Il luogo è questa area non precisamente delimitabile se non che la fermata del métro è *Pyrénées*; "stiamo in zona". L'attraversamento si interrompe per ripassare gli interventi degli altri

di cui Yury sa tutto: “lui lo conosco, non mi piace ma è valido”, “questo è il tedesco”, “oh ma lo vuoi vedere Fex? E lì dietro”. La perlustrazione rapida è costellata d’incontri di interventi “amici”. Ci si ferma un istante solo di fronte al nuovo o ad opere complesse per ammirarne la tecnica. Yury le studia e prosegue. Nel giro di un’ora e mezzo incolliamo 10 pezzi. In un luogo che si presta bene, un colonnato nei pressi dello spazio dove a giorni aprirà una galleria, ne incolla 6, uno per colonna. “Un’invasione Cristo!”. Il colonnato è stato scelto rispetto alle altre mura disponibili nei pressi perché le transenne che in parte ne limitano l’accesso funzionano da scale se usate verticalmente, appoggiate alle colonne (Fig. 74).

Fig. 74 - Il colonnato come appare l’indomani dell’attacco. Ho ripercorso la strada fatta per documentare i vari interventi. Questo attraversamento rilassato, alla luce del giorno, macchina fotografica alla mano fa parte della prassi dello street artist che all’indomani va a fotografare i propri interventi e li mette in rete egli stesso. La prassi si ripete a distanza di giorni, anche mesi. Yuri mi dice di controllare le sue opere, sempre, per vedere che fine hanno fatto, se qualcuno è intervenuto, come se attendesse una risposta.

Yury si arrampica, tasca dello zaino aperto, pesca dei fazzoletti ripiegati. Carta leggerissima, si direbbe della velina. Ogni manifesto è piegato, geometricamente, con grande precisione, fin a formare un quadrato o un triangolino; sembra un tovagliolo. È buio, non c’è luce. “come fai a sapere che peschi dallo zaino?”, “li ho ordinati,

numerati: prendiamo quelli con la A. C'ho in mano A1, A2, A4 e mi manca l'A3, ora lo trovo."Lo zaino di Yury è un archivio. I pezzi, frammentanti, piegati, ordinati; ogni tasca contiene le tessere per ricomporre agilmente il pezzo una volta in strada.

Fig. 75 - Un altro particolare dei pezzi incollati nel colonnato, a Belleville, marzo 2013.

C'è un preciso momento in cui l'opera prende corpo; quando lo street artist estrae dalla tasca della sua giacca o del suo zaino la busta ripiegata e la dispiega. Tessera dopo tessera, i fogli prendono corpo e mentre si stendono per via del movimento delle braccia che le serra e le stira, il vento le gonfia come vele, finché il misto di acqua e colla non le appesantisce facendole aderire alla superficie dell'involucro o del piano selezionato. Allora l'artista, ma anche l'addetto all'affichage, si adopera a stendere, far combaciare il poster, o meglio la porzione di poster, in modo tale da eliminare ogni possibile bolla d'aria così che la superficie torni a farsi liscia, totalmente spiegata, uniforme. Azione ripetuta per ogni parte del puzzle, nel tentativo di ricostruire l'unità originaria e farla diventare un'unità nuova, un tutt'uno con la superficie che da supporto si fa corpo, o meglio fa corpo assieme al poster stesso.

Anche Augé, nella sua scesa nel métro, si dice colpito dai gesti degli addetti alle

affisioni e sembra coglierne questa unità che si crea tra supporto e affiche: “le geste ample et précis du poseur d’affiches est l’un des derniers gestes traditionnels observables dans la capitale, et je me suis toujours demandé comment il faisait pour ne pas se coller lui-même aux murs avec l’affiche qu’il avait enduite” (Augé, 1986: 104).

Vi è un preciso momento di stasi in cui l’attraversamento notturno, frettoloso, alla chetichella subisce una battuta d’arresto. Ci si ferma per spazializzare, un minuto o quel che serve. I gesti sono ampi, sapienti, misurati. Non c’è spazio per l’errore. L’esecuzione è rapida ma vi è un istante esatto in cui il foglio viene dispiegato, prende corpo al vento e poi aderisce come una pellicola, una seconda pelle alla superficie altra del muro, del cassonetto, di qualsiasi cosa sia.

La piega, si riconoscerà, è una figura della non-continuità, così come la frammentazione di un tutto originale in tessere è una figura della discontinuità (fig.41); l’atto di spiegare risponde di una strategia della non-discontinuità che mira a un progetto di riunione nel segno della continuità. Quando i due corpi aderiscono e neanche l’aria li separa si celebra la messa in continuità tra testo e supporto in seno a un testo rinnovato, coeso. Tanto che quando gli angoli di un poster si sollevano, si scorge una spazialità altra, quella dello spazio nascosto del supporto che rivendica una sua ritrovata autonomia, tanto che il cosi detto orecchio è fatto per essere afferrato e strappato via, come avviene per una leva. Quando si assiste a un distaccamento si dice non a caso che qualcosa non ha tenuto per celebrare la rottura di un’unione fallita o mancata.

Fig. 76 - Gli affiches di *Inside Out Project* di JR piegati in buste prima di essere recapitati a domicilio .

Abbiamo visto come il gesto della colata possa essere letto come un percorso narrativo articolato sui vertici del quadrato semiotico continuo vs discontinuo. Allo stesso modo si può riportare quella dinamica plastica continuo vs discontinuo sul quadrato per ritrovare le tappe di questo processo altro di spazializzazione, quello dell'affichage, che muove dalla discontinuità (il frammentare un'unità originaria) alla non-discontinuità (quella del dispiegamento) (Fig. 77), alla continuità quando le parti combaciano e riformano un'unità; il distaccamento di una parte dell'affiche per via degli agenti atmosferici o di un passante introduce una non-continuità (quella della piega) che può degenerare in una nuova situazione di discontinuità.

Fig. 77 - Jr spiega il poster; un'analisi delle operazioni di spazializzazione implicate nei gesti e nelle tecniche della street art ci sembra n modo per arrivare a interrogare i singoli attraversamenti e capirne le peculiarità.

Il preciso istante in cui il foglio prende corpo e si dispiega (viene dispiegato, dal corpo di chi compie l'azione, e come fa notare Augé, questi quasi finisce per incollarsi con il manifesto), è un momento in cui la discontinuità originaria viene negata; per Floch "una piega, un'asperità o una macchia sono figure della non-continuità (…) la non discontinuità sarà illustrata dal raccordo o dal combaciare" (Augé, 1990: 72). Questa non-discontinuità del raccordo è anche la non-discontinuità del *débordement*, che, diversamente dalla macchia che implica una discontinuità tra due elementi, è un movimento che implica una messa in continuità tra due figure, due superfici, due momenti per stabilirne un raccordo.

La particolarità di questo movimento è il suo combinarsi con una opposizione tematica del tipo privato vs pubblico: il foglio nel suo dispiegarsi in strada e aderendo al

muro diviene pubblico, si manifesta alla collettività. Così l'attraversamento notturno, clandestino, continuo, orizzontale o al più circolare nell'atto della perlustrazione si contraddistingue per una temporalità ritmata, sincopata dagli incontri più o meno aleatori più o meno programmatici con degli spazi o degli oggetti di arredo pubblico in cui l'artista legge l'opportunità di un'affissione; incontri che definiscono momenti di distensione dove l'orizzontalità dell'attraversamento apre bolle di stasi in cui il corpo dell'artista, piegato, nascosto, guardingo si apre in gesti ampi che mentre spiegano l'affiche, spiegano il corpo stesso come se il momento della creazione fosse prima di tutto un momento di presa e pratica dello spazio; solo l'interazione con l'aria prima e il corpo involucro della superficie di affissione rendono possibile il corpo compiuto del manifesto. La superficie si fa tutt'uno con il manifesto che diviene espressione dello spazio stesso nel suo anonimato e nella negazione di una discontinuità originaria, perfettamente aderente alla superficie che ospitandolo se ne fa enunciatrice.

3.4 L'arte dei traceurs. Parkour in rete.

Camminare è un atto primario – forse l'atto primordiale - di trasformazione simbolica del territorio: d'altra parte è camminando che l'uomo costruisce il paesaggio naturale che lo circonda nel momento in cui esplorandolo vi costruisce un nuovo ordine. Ma in cosa consiste esattamente la pratica tanto naturale quanto banale del camminare?

Si tratta di "un'azione che non è una trasformazione fisica del territorio, ma un suo attraversamento, una sua frequentazione che non ha bisogno di lasciare tracce permanenti, che agisce solo superficialmente sul mondo" (Careri, 2006: 100).

Francesco Careri è un architetto che ha dedicato gran parte della sua ricerca alla pratica del camminare come pratica estetica. Tra i fondatori di Stalker/Osservatorio Nomade ha alimentato questo Laboratorio di Arte Urbana con una serie di azioni sul territorio mirate all'esplorazione dei così detti "vuoti urbani" e di quelle zone interstiziali che fanno parte della città. Le azioni collettive promosse da Stalker sono principalmente esplorazioni, viaggi a piedi che servono a tracciare una rotta tra quelli che il collettivo definisce "Territori Attuali". Come si può leggere nel comunicato stampo del primo intervento di Stalker, si tratta di:

(…) spazi affascinanti, spesso privi di ogni rappresentazione, attraverso i quali

> intendiamo tracciare un primo percorso unitario di connessione, per sancirne il diritto all'esistenza, rivendicando, per questi luoghi, un'autonomia di sviluppo, rifiutandoli all'espansione del costruito e alle banalizzanti regole economiche, per garantirne il carattere indefinito e metamorfico, atto al gioco, all'arte e alla ricerca attraverso l'attitudine al viaggio e all'ascolto, propria, da sempre, delle società nomadi, per stabilire nuove e diverse relazioni con la natura e tra gli uomini. (Stalker,1995)

Ma da quando camminare è un gesto artistico? I viaggi a piedi attraverso i Territori Attuali così come proposti da Stalker sono l'evoluzione più moderna di una pratica artistica che trova nel movimento dadaista i suoi esordi e che nel corso del XX secolo si è manifestata in correnti e teorie diverse. L'erranza acquisisce lo statuto di puro atto estetico solo nel momento in cui diviene forma d'intervento urbano creativo, "architettura del paesaggio" capace di una trasformazione simbolica (talvolta anche fisica) dello spazio antropico.

Careri ricostruisce la storia di questo ritorno al percorso come atto di spazializzazione indagandone le tappe fondamentali della sua evoluzione: dal dadaismo al surrealismo (1921-24), dall'Internazionale Lettrista a quella Situazionista (1956-57), dal Minimalismo alla Land art (1966-67). Come ricorda Careri, il camminare agli inizi del secolo scorso è stato praticato come una forma di anti-arte: quando nel 1921 il movimento Dada organizza la prima escursione nei luoghi banali della città di Parigi (fig. 43)porta per la prima volta l'arte fuori dai luoghi istituzionali deputati ad ospitarla. A Dada si può attribuire la paternità artistica del progetto di riconquista dello spazio; la paternità quotidiana di questa pratica risale probabilmente all'origine dell'uomo malgrado un'eventuale assenza di consapevolezza critica dell'atto del camminare come pratica politica ancor prima che funzionale. Le visite dadaiste attuano quell'incursione nel "banale" che cambierà l'Arte una volta per tutte e che il Surrealismo provvederà a recuperare attribuendo alla pratica dell'attraversamento una componente onirica e surreale.

> La città da teatro dei flussi e della velocità futurista era stata trasformata da Dada in un luogo in cui scorgere il banale e il ridicolo, in cui smascherare la farsa della città borghese e come luogo pubblico in cui provocare la cultura istituzionale. I surrealisti abbandonano il nichilismo di Dada e si muovono verso un progetto positivo. (…) Nei surrealisti c'è la convinzione che lo spazio urbano possa essere attraversato come la nostra mente, che nella città possa rivelarsi una realtà non visibile. (…) La città surrealista è un organismo

che produce e nasconde nel suo grembo territori da esplorare, paesaggi in cui perdersi e in cui provare senza fine la sensazione del *meraviglioso quotidiano*. (Careri, 2006: 58)

Il fuori dall'arte così sdoganato da Dada assieme a questa sensibilità del Surrealismo per l'inespresso del progetto urbano aprono la via alla ricerca di un'arte anonima collettiva e rivoluzionaria che trova nello spazio urbano il suo laboratorio a cielo aperto. Nei primi anni cinquanta l'Internazionale Lettrista (che confluisce nell'Internazionale Situazionista) fa propria la pratica dell'attraversamento urbano declinando l'anti-arte in termini politici come mezzo per sovvertire il sistema capitalistico. La *dérive* situazionista propone un modo alternativo di spazializzazione che serva a boicottare lo stile di vita borghese così come proposto dal sistema capitalista e il sistema di conoscenza così come difeso dal sistema della Cultura: "La formula per rovesciare il mondo, noi non l'abbiamo cercata nei libri, ma andando in giro…(…) Quello che avevamo compreso, noi non siamo andati a dirlo alla televisione. Non abbiamo aspirato a sussidi della ricerca scientifica, né agli elogi degli intellettuali" (Debord, 1994: 11). La deriva oppone così alla deambulazione surrealista fine a sé stessa un "comportamento ludico-costruttivo"[138] che implica un esercizio continuo dell'esperienza. Il Situazionismo è la sola dei movimenti citati a tenere insieme dimensione estetico-estesica e dimensione politica con l'intento di intervenire concretamente nello spazio urbano con quello che definisce un "urbanismo unitario"[139] grazie a una disciplina (o anti-disciplina) dedicata, la *Psicogeografia*. Quest'ultima prevedeva lo studio degli effetti del mezzo geografico sul comportamento affettivo degli individui; obiettivo del situazionismo è infatti quello di offrire un'alternativa alla geografia urbana moderna a partire da una riflessione sul ruolo del caso e del prevedibile nelle strade, riflessione che confluisce nell'interessante saggio *Introduction à une critique de la géographie urbaine* pubblicato da Guy Debord nel 1955. Ciò che rende unico l'apporto dell'esperienza situazione all'interno di questo excursus sul camminare come pratica estetica è la sua aspra critica all'immagine. Diversamente dal dadaismo e dal surrealismo il situazionismo nega ogni forma della rappresentazione per non cadere nell'inganno di quella che Guy Debord, il padre teorico del movimento,

[138] Guy E. Debord, *Théorie de la dérive*, 1956, p. 26.

[139] Anonimo, Definizioni, in "Internationale Situationniste", 1958, n°1.

definirà con una formula di grande fortuna *Società dello spettacolo*. Come sottolinea Careri, "La dérive era infatti un'azione che difficilmente poteva essere spesa nel sistema dell'arte, in quanto consisteva nel costruire le modalità di una situazione il cui consumo non lasciava tracce" (Careri, 2006: 64); si tratta di un'esperienza da vivere nella immediatezza della pratica senza preoccuparsi di una sua rappresentazione o di una conservazione nel tempo. Tuttavia, percorrendo la produzione e i documenti di quell'esperienza si può osservare quanto questa esigenza di non lasciare tracce fosse in realtà disattesa. La deriva situazionista senz'altro non lasciava segni nello spazio urbano – cosa che invece fa senza dubbio tutta la street art (anche laddove la traccia nello spazio urbano pare impercettibile)- tuttavia si possono rinvenire diverse esperienze di testualizzazione della deriva, soprattutto sotto forma di tavole, carte (psico)geografiche della città attraversata o da attraversare, elaborate ad uso personale e di altri.

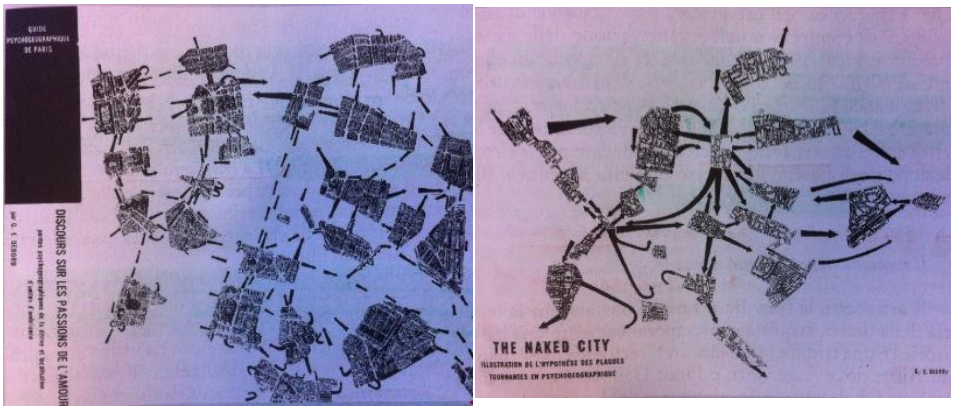


Fig. 78 - A sinistra, "Guide psychogéographique de Paris", 1957; a destra un'altra mappa della città di Parigi elaborata da Debord, dal titolo "The Naked City", 1957.

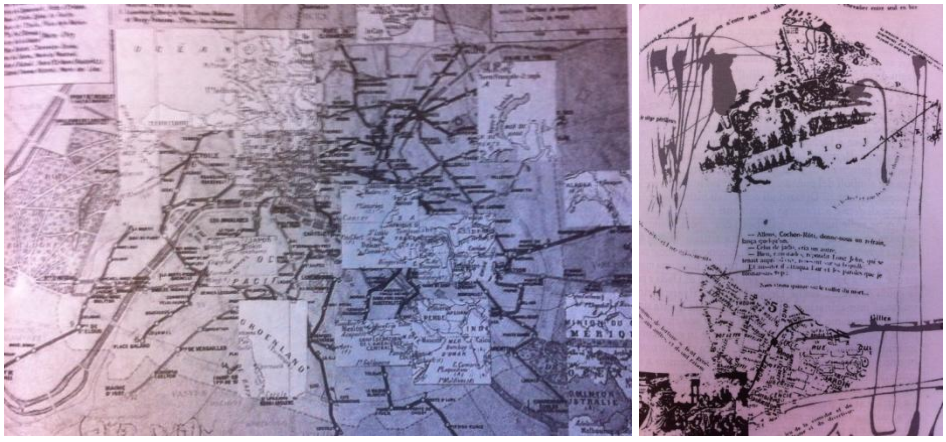


Fig. 79 - A sinistra, *Métagraphie* di Ivan Chtcheglov (Gilles Ivain), 1952; a destra *Mémoires* di Guy Debord, 1957.

Avremo modo di riflettere nel prossimo capitolo sulla questione sempre più calda della mappatura digitale della street art e sui rari casi di cartografia degli interventi d'artista così come diffusi da un'artista in particolare; quello che si può osservare dalle mappe elaborate da Débord e dagli altri situazionisti è che di fatto si tratta di anti-mappe. A partire dal grande ruolo che l'attività ludico-creativa svolge per la liberazione dalle costrizioni socioculturali, le azioni dei situazionisti mirano a disegnare percorsi per sottrarsi alle regole dettate dalla società: le derive sono il primo strumento di riappropriazione dello spazio perché ne ri-descrivono le regole. Allo spazio cartografato finalizzato a una visione totale e funzionale dello spazio (dall'alto) per rendere possibile anche a chi non conosce una determinata città l'orientamento, i situazionisti sostituiscono un obiettivo opposto: perdersi come via per la riappropriazione non solo dello spazio – di cui altrimenti si è invitati a fare un uso funzional-pragmatico – ma soprattutto del tempo.

> Se il tempo dello svago si trasformava sempre più in tempo del consumo passivo, il tempo libero doveva essere un tempo da dedicare al *gioco*, doveva essere un tempo non utilitaristico ma ludico. Diventava quindi urgente preparare una rivoluzione fondata sul desiderio: cercare nel quotidiano i desideri latenti della gente, provocarli, risvegliarli e sostituirli a quelli imposti dalla cultura dominante. Così facendo l'uso del tempo e l'uso dello spazio sarebbero sfuggiti alle regole del sistema e si sarebbe arrivati ad auto costruire nuovi spazi di libertà, si sarebbe attuato lo slogan situazionista "abitare è essere ovunque a casa propria" (Careri, 2006: 76).

La deriva si definisce così come uno strumento ludico-estetico per la riappropriazione del territorio e per la riconquista del tempo sottraendolo al tempo utile dell'attività produttiva. Quando nel 1959 Constant scrive Un'altra città per un'altra vita sottolinea come il progetto situazionista miri a intervenire sul sistema viario e mediatico della circolazione per passare "dal concetto di circolazione come supplemento del lavoro e come distribuzione nelle diverse zone funzionali della città alla circolazione come piacere e come avventura" (Constant, 1959: 37)[140].

[140] In *Internationale Situationniste*, n°3, 1959.

Emerge allora evidente dalle rappresentazioni di Debord ma anche da quelle di altri attivisti del movimento come Chtcheglov, che la mappa come supporto per attraversamenti funzionali, strumento per trovarsi e a raggiungere il punto vada ripensata. L'antimappa o la psico-mappa situazionista servirà un obiettivo contrario: perdersi. Avremo modo di tornare su questa problematica per approfondire il rapporto tra street art e mappa, e più in generale tra insorgere di un evento effimero e cristallizzazione dell'evento rapportandolo a un punto stabile della mappa. Quello che si osservain "The Naked City" è la rappresentazione di una città a partire da placche fluttuanti; i vari quartieri di Parigi emergono decontestualizzati. Le distanze, i percorsi di raccordo tra l'uno e l'altro sono frecce, più o meno marcate, più o meno curve a seconda non di una precisa fisiologia del territorio, così come osservabile oggettivamente, dall'altro, quanto piuttosto come vissuto da chi lo attraversa. Emergono così quartieri che sembrano tornare su se stessi e altri che si evitano riflessivamente. La freccia come segno minimo per indicare un orientamento, una direzione ma che niente dice sul modo o sulla qualità del percorso tracciato. La freccia come invito a praticare una via, senza dire niente su di questa, né il tempo necessario, né come si leghi al quartiere attraverso vicoli e strade altre (tanto che i percorsi interni ai quartieri non sono neanche segnati). La Parigi situazionista esplode in pezzi, fa emergere tante unicità facendo venir meno l'unità della grande città. Lo spazio vuoto tra una e l'altra, può essere restituito non da un'immagine ma dalla pratica di quello spazio: tempo e spazio da sottrarre alla rappresentazione e restituire al tempo e allo spazio del vissuto.

Careri coglie bene questa problematica della trascrizione dell'attraversamento riconoscendo che uno dei principali problemi dell'arte del camminare è proprio quello di trasmetterne in forma estetica l'esperienza. Semioticamente parlando, spostarsi all'interno di uno spazio significa in qualche modo attribuirgli un valore, orientarlo, in un certo qual senso metterlo in forma. Come sottolinea Alice Giannitrapani, è la direzionalità del soggetto affermata attraverso sguardi, e movimenti a fondare la dimensionalità dello spazio. Così, una scorciatoia o un passaggio ripetuto da uno o più soggetti sociali da luogo a un'impronta sul territorio che si afferma nel momento stesso in cui segna la traccia del suo passaggio più o meno ripetuto. La struttura fisica del territorio arriva così a riflettersi sul corpo in movimento:

> Il camminare, oltre ad essere un'azione è anche un segno, una forma che si può

> sovrapporre a quelle preesistenti contemporaneamente sulla realtà e sulla carta. Il mondo diventa allora un immenso territorio estetico, un'enorme tela su cui disegnare camminando. (Careri, 2006: 114).

Nel parkour la rappresentazione del tracciato resta affidata all'immagine in movimento; non vi è mai il tentativo di fare la carta del tracciato riconducendo il percorso a una serie di punti su una mappa. In questo senso, anche chi inoltra, condivide e frequenta il parkour on line – anche senza praticarlo – continua a tracciare senza mai riportare il movimento alla staticità di una linea vista dall'alto. Nelle community e sui vari profili ufficiali del movimento parkour si condividono tattiche di attraversamento attraverso descrizioni o filmati di luoghi tracciati, ma sempre nella presa diretta del momento dell'attraversamento, tanto che la rappresentazione del parkour appare quasi svincolata dal luogo percorso come vedremo nel capitolo che segue. Non ci sono tentativi di una visione panottica dall'altro che renda la città come una carta tracciata. In questo il racconto della community dei *traceurs* si oppone a quella dei jogger che condividono l'idea di un attraversamento urbano alterando il parametro della "vitesse"; questi condividono assieme a qualche consiglio tecnico di attraversamento soprattutto carte: i tracciati sono linee morte, che segnano un altro volto sulla carta. Un volto quasi geografico che ricorda quelle che De Certeau analizza come le prime mappe: mappe con segnali di attraversamento ma restano mappe se confrontate ai récit dei traceurs; è inoltre interessante osservare una diversità enunciazionale: nel caso dei jogger in piattaforme come Endomundo, i tracciati emersi sono frutto di un algoritmo meccanico: la corsa è tracciata automaticamente grazie al gps e a un app che permette di seguire il jogger. L'analisi valuterà forme d'interazione nella community (quanti rifanno il percorso, chiedono consigli, ri-uplodano lo stesso) e eventuali forme di solipsismo: la città emerge come una frammentazione dello spazio in tanti spazi di praticabilità compossibili.

A metà degli anni '60 un'altra esperienza artistica recupera la riflessione situazionista e l'intuizione dadaista di una possibilità di fare arte camminando. La Land Art ma ancora di più l'arte minimale americana s'interrogheranno sul doppio ruolo che la strada ha in un'esplorazione estetica: "la strada come segno e come oggetto su cui avviene l'attraversamento (…) l'attraversamento stesso come esperienza, come

attitudine che diventa forma[141]". Per la terza volta l'Arte esce dalle gallerie, ma solo per rientrarci subito dopo: foto, video e documenti di ogni genere alimenteranno musei e gallerie interessandosi al nuovo movimento, proprio come è accaduto ogni volta che un movimento abbia spostato di qualche metro la soglia tra arte e vita, incluso il caso della street art. L'arte minimale ha accentuato ancora di più l'interesse per un'esperienza senza oggetto, che non producesse niente se non le tracce della sua assenza, il che sembra molto vicino alla pratica del Parkour che tra poco approfondiremo e che non lascia alcun segno se non quello di un fugace passaggio testimoniato dalle impronte delle suole delle scarpe.

Nel 1967 Richard Long realizza *A line made by walking*. La linea della foto (vedi figura) è ottenuta semplicemente camminando sull'erba. La traccia rimarrà impressa nel documento fotografico perché l'erba si rialzerà subito dopo e non rimarrà traccia alcuna. Molti critici sostengono che la linea di Long rappresenti una di quelle pietre miliari della storia dell'arte che segnano un punto di non ritorno tanto che un critico del calibro di Rudi H. Fuchs la paragona al quadrato nero di Malevič[142].

Fig. 80 - A sinsitra, *A Line Made by Walking* di Richard Long, 1967; a sinistra una foto scattata da un traceur durante un pellegrinaggio a Neuilly-Sur-Seine e che mostra l'entità delle tracce lasciate dai praticanti del parkour.

Per tutti gli anni '60 l'attraversamento urbano è stato così oggetto di una riflessione artistica e soggetto che ha ispirato opere e performance di ogni genere, giusto per immergersi nell'atmosfera ben ricostruita da Careri:

Nel 1968 Bruce Nauman compie Slow Angle Walk (Beckett Walk), camminando

[141] Careri cita qui il titolo di una mostra tenutasi al Kunsthalle di Berna nel 1969, curata da Harald Szeemann dedicata appunto al minimalismo: "When attitudes becames form".

[142] Fuchs dedica un'opera monografica all'opera di Long pubblicata da Thames and Hudson nel 1986.

> coreograficamente per un'ora su una linea disegnata sul suolo. Nel novembre del 1969 Dennis Oppenheim realizza a New York Ground Mutations – Shoe Prints, che consiste nel lasciare per tre mesi le impronte delle proprie suole sul terreno. (…) Yoko Ono a Parigi aveva già organizzato City Pieces, incitando a percorrere la città con una macchina da bambini (1961) e a passare per tutte le pozzanghere della città (1962), e Map Piece, una mappa per perdersi (1963) (…) Douglas Huebler nel 1970 compie (…) Alternative Piece, Paris, errando nel metro parigino. Didier Bay fornisce un rapporto preciso dei suoi tragitti quotidiani a differenti età, raccogliendo il massimo di documentazione come un auto-antropologo. Boltansky, Gette e Le Gac, tra giugno 1970 e gennaio 1971, spediscono nove cartoncini contenenti nove camminate (…). (Careri, 2006: 103)

La rassegna potrebbe continuare ancora per molto ma sfuggirebbe senz'altro ai fini di questo breve excursus che mira a evidenziare da una parte il background storico-artistico che muove dall'opera alla performance e che passa dal riconoscimento del camminare o più in generale, dell'attraversamento come atto estetico, politico e esistenziale; dall'altra a sottolineare come la street art faccia propria questa tradizione pur non collocandosi nei territori dell'Arte e non riconoscendo a sé stessa alcun ruolo di avanguardia o di movimento con un preciso manifesto (data anche la notevole varietà delle forme di espressione). Eppure si ritrova in tutta la street art questa concezione della spazializzazione come atto polemico di rivendicazione senz'altro politica ma spesso anche ludica dello spazio pubblico laddove la strada, l'attraversamento, la deriva, la ricerca dello spazio costituisce un momento essenziale.

Sorprende quindi, nel percorso *à rebours* degli *Walkscapes* di Careri non trovare una finestra sull'oggi; l'esperienza degli attraversamenti si conclude con Stalker precludendo ogni perlustrazione del contemporaneo in cerca di altre risposte a questa esigenza primaria di spazializzazione che è l'esplorazione, esigenza che l'arte ha riconosciuto come dimensione propria solo nel XX secolo. A mio parere la street art non può essere ignorata perché spinge il limite del progetto dadaista delle visite e quello della *dérive* situazionista oltre: non è un camminare fine a se stesso, ma un camminare finalizzato a lasciare un segno. Si può infatti osservare che, anche quando questo segno è effimero quanto l'attraversamento dei *traceurs*, dà vita a un testo secondo che ne documenta e diffonde le imprese. La street art diversamente dai dadaisti e in particolare dai situazionisti che negano la rappresentazione come fine (ma la praticano comunque) sposta l'attenzione dalla pratica urbana alla sua rappresentazione laddove è la presa di

parola attraverso il segno – per quanto minimo possa essere –a costituire l'obiettivo principale. L'attraversamento ne è il mezzo, mai il mero fine[143]. L'arte di strada non solo rifiuta i luoghi deputati all'arte, ma rivendica la strada come luogo deputato all'arte e l'arte come luogo di presa di parola e manifestazione di presenza. In definitiva, la street art rivendica l'arte attraverso lo spazio, ridefinendone la sua appartenenza allo spazio pubblico, al grande pubblico, alla gente, al passante e non alle istituzioni deputate alla sua custodia, alla sua protezione alla sua chiusura elitaria.

L'azione di camminare, di spostarsi sul territorio alla ricerca di un buono spazio per l'azione è il movimento primario di ogni intervento in strada. Dall'affichage al writings, dal dripping al tagging e al bombing, dal murales fin a quelle pratiche che coinvolgono tecniche miste e complesse che arrivano anche a elaborare un'arte scultoria (si pensi alle già citate frecce di Zasd o anche ai mattoncini di Lego usati come elementi di sutura degli squarci urbani, fig. 46): ogni pratica riconducibile alla street art ha alla sua base l'esplorazione dello spazio urbano come fase originale e primaria dell'atto artistico.

[143] Ringrazio Paolo Fabbri per aver suggerito questa lettura in occasione di una lezione tenuta presso l'Università di Urbino assieme al gruppo di ricerca CUBE. Fabbri suggerì un parallelo tra il modo di operare del writer che si cimenta in uno sforzo estremo per raggiungere un luogo irraggiungibile e lasciarvi un segno e un fotogramma estratto dal ciclo di film The Creimaster di Matthew Barney in cui il satiro interpretato dall'artista contemporaneo si arrampica per fare una pennellata sul soffitto altissimo di un edificio. Un gesto fine a se stesso, anzi finalizzato al gesto straordinario che ha richiesto.

Fig. 81 - *Lego art-itecture* by Jan Vormann; il movimento è poi divenuto virale e rappresenta un fenomeno partecipato come il Guerrilla Knitting e il Guerrilla Gardening; la community si riunisce attorno al portale Dispatchwork "Dispatchwork does not defy deterioration. Rather, it aims to emphasize transitoriness as a chance for the construction and reconstruction of our environments." – Dispatchwork.info/manifesto.

Lo abbiamo visto nel capitolo precedente in occasione delle passeggiate notturne al seguito di una piccola "crew" parigina e lo vedremo in questo capitolo analizzando una delle pratiche che in molti rifiutano di annoverare sotto il termine ombrello di street art e che invece per me ne rappresenta un'occorrenza esemplare, organica, performativa: il parkour. Una pratica che è più facilmente identificabile come una disciplina atletica o addirittura come un'arte marziale; niente di troppo diverso dal tipo di allenamento che richiede la danza a cui non si nega una dimensione estetica insita nella performance dei movimenti e di una coreografia. L'unicità del parkour nello scenario della street art sembrerebbe risiedere nel suo essere totalmente effimero quanto un happening. Tuttavia, avremo modo di vederlo, il parkour è innanzitutto un modo di attraversamento urbano tanto radicale quanto scenografico che mette al centro della sua pratica la rappresentazione. Se sui muri non restano che le tracce lasciate dalle scarpe nelle varie figure di presa e slancio, è la rete che accoglie il parkour come esibizione di una performance acrobatica, dalla evidente dimensione estetica e dall'ancora più impattante portato politico.

3.4.1 *La community dei traceurs: allenamenti, pellegrinaggi e stop motion.*

Il parkour, abbreviato in PK, è una disciplina metropolitana nata in Francia gli inizi degli anni ‘90. Consiste nell'eseguire un percorso, superando qualsiasi genere di ostacolo vi sia presente con la maggior efficienza di movimento possibile, adattando il proprio corpo all'ambiente circostante.

Spesso questa disciplina è confusa con il free running, che prende invece le distanze dal Parkour in quanto l'efficienza viene messa in secondo piano. I primi termini utilizzati per descrivere questa forma di allenamento furono "arte dello spostamento" (*art du déplacement*) e "percorso" (*parcours*) ed è a questi due obbiettivi che risponde la pratica del traceurs, mentre il free runner si interessa piuttosto alla dimensione acrobatica delle evoluzioni.

Il termine parkour, coniato da David Belle e Hubert Koundé nel 1998, deriva invece da *parcours du combattant* (percorso del combattente), ovvero il percorso di guerra utilizzato nell'addestramento militare proposto da Georges Hèbert. Alla parola *parcours*, Koundé sostituì la "c" con la "k", per suggerire aggressività, ed eliminò la "s" muta perché contrastava con l'idea di efficienza del parkour. Un terzo termine, coniato da Sébastien Foucan fu “free running”, il quale viene però distinto dai due precedenti in quanto rappresenta una forma di movimento, nato sulla base del parkour, che ricerca la spettacolarità e l'originalità dei movimenti a scapito dell'efficienza.
I praticanti di parkour sono chiamati tracciatori (*traceurs*), o tracciatrici (*traceuses*) al femminile.

Fig. 82 - Alcune foto che cristallizzano i movimenti dei traceurs in momenti di sospensione tra un ostacolo e l'altro, nello spazio .

Nel tentativo di descrivere semioticamente gli "stili di camminata", Del Ninno usava questa etichetta "stile" che suggerisce bene che dietro a un modo della passeggiata vi è una narrazione, una dimensione passionale e quindi ritmica, non solo un effetto di senso, ma proprio uno stile di vita. Un tentativo simile a quello che tenterò di fare io analizzando questa disciplina afferente di diritto alle performing art trattandola come una pratica di attraversamento dello spazio urbano analizzandola per differenza ad altri modi di attraversamento.

Occorre descrivere un po' meglio il parkour per poter poi zoomare su un aspetto specifico, quella della rimediazione audiovisiva: seguendo la community dei traceurs on line e offline emerge infatti un'intrinseca connivenza tra training urbano e registrazione di questi esercizi attraverso foto o video per sconfiggere l'effimerità della disciplina (ed è quello che succede anche con la performance degli anni '60 fino a oggi) in una sforzo continuo di produzione di documenti per due obbiettivi diversi:

1. usarli come appunti per monitorare la propria evoluzione o per permettere la crescita degli altri traceurs (poco importanti se quelli del proprio team d'allenamento o quelli incontrati online);

2. produrre testi che raccontino questa pratica alla community ma ancor di più a un pubblico esterno (e qui è l'aspetto più affine al recupero di una forma di esibizione e spettacolarizzazione della pratica).

Netnography

Le osservazioni che seguono emergono dalla frequentazione e dall'analisi della community che si riunisce attorno al canale www.americanparkour.com, uno dei più prolifici e frequentati. Ho condotto quella che potremmo propriamente definire un'osservazione partecipante perché presente alla attività della community l'ho di fatto osservata rispettando le regole etiche e il metodo teorizzato da Robert Kozinet padre della così detta *netnography*. La scelta di condurre un'indagine specificamente netnografica è emersa dall'insuccesso di un precedente monitoraggio, propriamente su campo stavolta, a fianco di un gruppo di traceurs bolognesi.

È infatti emerso in maniera evidente che per rendere possibile un'analisi di questo fenomeno si dovesse espandere l'analisi dal training vero e proprio nel mondo reale al rapporto con i canali per la diffusione e la rimediazione di questi incontri. Il parkour non finisce per strada ma continua in quella che trovo appropriato chiamare la "real virtuality" come la definiva Castells nel 1996.

Tralasciando infatti qui per motivi di brevità l'analisi dei supporti e la particolarità dei luoghi attraversati dal parkour ci basterà sapere che si ha a che fare con luoghi particolari, non qualsiasi o meglio luoghi che appaiono essere tanto qualunque da essere luoghi specifici come potrete notare dal loop delle foto: è la città verticale, quella armata in cemento delle banlieues parigine ad aver ospitato il padre del parkour David Belle, una anonima cittadina nei sobborghi parigina divenuta oggi meta di pellegrinaggi e ricercata dai traceurs a ogni latitudine.

Il traceur diversamente da quanto si vede nei filmati pubblicitari dei brand dello sport non attraversa la città, non supera le barriere architettoniche in verticale come a intavolare uno scontro fisico con la fisionomia urbana che incontra. Dalla frequentazione della community così come dall'osservazione diretta su campo emerge una modalità ben più complessa.

Fig. 83 - alcune conversazioni estrapolate dalla community American APK .

Il traceur cerca di restituire un movimento fluido affrontando di volta in volta una "sequenza AB" ben delimitata: percorre la stessa sequenza finché la fluidità del movimento assieme all'efficienza (una forma di ecologia) non risulta ottimizzata. I video che circolano sui canali social afferenti alla community e su youtube mostrano proprio questa frammentazione del potenziale percorso (fig. 83): estrapolazione di una sequenza d'attraversamento che nella ripetizione e nel montaggio rimediato che ne fanno gli stessi traceurs perde ogni qualificazione spazio-temporale.

Una questione di narratività?

Hammad analizza il percorso riconoscendovi una serie di disgiunzioni parziali (tappa dopo tappa ci si lascia alle spalle degli spazi puntuali) correlate ad altrettante congiunzioni parziali (la conquista di altri spazi): l'esito è quello di una congiunzione (la meta raggiunta) o una disgiunzione totale (es. la fuga). Il percorso così segnato da stati e trasformazioni definirebbe il movimento come un'istanza di narrativizzazione dello spazio. Le trasformazioni del soggetto e dello spazio che seguono fanno così capo a una logica di nuovo meramente giuntiva tra soggetti e oggetti di valore. Tuttavia si deve riconoscere che il modo dell'attraversamento, il modo ad esempio con cui il soggetto si lega a determinati oggetti di valore costituisce il senso stesso dello spostamento. Quando Greimas analizzando Maupassant distingue tra ricerca e passeggiata definendo la prima come un "volere con oggetto" e la seconda come un "volere senza oggetto", coglie la problematica insita nel passeggiare come pratica di spazializzazione. La serie di infiniti micro programmi strumentali che il soggetto farebbe prima di congiungersi o disgiungersi da uno stadio definitivo nella proposta di Hammad ci sembra non cogliere la questione fondamentale legata allo spostamento:

passeggiare, percorrere non è sempre e solo raggiungere e soprattutto non significa soltanto raggiungere un luogo fisico situato in un altrove. Si passeggia sul posto così come si corre sul tapis roulant. O si passeggia per ricercare un oggetto di valore, per lasciare che il senso venga rilanciato dallo spazio stesso. Non è forse questo il programma base del flaneur?

Tuttavia si deve anche riconoscere che la passeggiata, l'atto dell'attraversamento è sempre e comunque una pratica sociale e per quanto unica possa essere risponde a precisi rituali e manifestazioni identitarie. Lo vedremo con l'analisi del Parkour: un certo modo di attraversamento che segue regole ben precise è espressione di una forma di vita che trova nella rete (negli attraversamenti virtuali potremmo dire) la sua massima espressione.

La domanda sorge evidente: possibile che il parkour instauri solo un monologo solistico e autoreferenziale dell'uomo vs ambiente? Il parkour non è una proposta individuale ma un'attività supportata da una collettività che vi si riconosce e che non solo traccia lo spazio che attraversa in un modo particolare ma che traccia il corpo stesso del praticante (fig. 84); del resto è quello che accade in ogni sport o pratica che prevede un alto coinvolgimento fisico, pensiamo ai polpacci robusti di chi pratica la danza, alle spalle larghe forgiate dal nuoto, al corpo terso degli scalatori, a quello asciutto dei maratoneti.

Fig. 84 - Un montaggio dei vari movimenti grazie a un lavoro di postproduzione che rende possibile comprendere cosa si intende per flusso continuo e fluidità.

L'analista si trova a inseguire i traceurs nella rete di infiniti rimandi, di filmati in

cui qualcuno esegue una stessa sequenza già affrontata da altri rendendola semplicemente più fluida. Il testo multimediale al di là dello schermo si compone delle singole esperienze dei tanti traceurs ai quattro angoli del globo, riuniti sullo schermo. Lo zapping a cui è costretto l'analista imita in tutto e per tutto quello del jamper che fa di ogni bordo, di ogni limite, di ogni ostacolo l'occasione di una spinta per sconfiggere il vuoto e la verticalità: una messa in continuità di momenti puntuali, individuali che tracciano nel montaggio internautico un percorso di cui si intravede meta né fine.

Ecco che il parkour si configura come una pratica di risemantizzazione dello spazio urbano, non più personale, ma collettiva e aperta all'assunzione da parte di ogni osservatore: la sommatoria dei singoli tracciati ribalta la gerarchia uomo/ambiente facendo del parkour un discorso polemico, che mira a ribaltare la logica urbanista che ha dominato gli anni 70.

Poetica del frammento.

La rappresentazione del parkour appare quasi svincolata dal luogo percorso per due motivi. Innanzitutto, non vi è un interesse per lo spazio se non nella dinamica di interazione che interessa il rapporto del corpo con un certo ostacolo; nelle riprese in primo piano (con zoom sul dettaglio tecnico o segmentazione delle figure di attraversamento all'interno di uno stesso semento di movimento grazie a tecniche di postproduzione, Fig. 85) lo spazio appare frammentato nei suoi elementi come partner nell'impresa compiuta; la riconoscibilità è appunto minata da questa attenzione al dettaglio.

Fig. 85 - Una foto dei movimenti necessari per affrontare un salto; in rete, soprattutto nelle community dedicate si trovano molti tutorial e foto esplicative .

In seconda istanza lo spazio quando è riconoscibile è uno spazio "ripetuto"; uno stesso edificio diviene per i traceurs una sorta di feticcio con cui tutti devono misurarsi quasi costituisse una prova qualificante agli occhi della community. Le community sono così percorse da riprese di traceurs che non tracciano spazi nuovi ma che si cimentano in una ripetizione continua con gli stessi monumenti dei loro maestri; la frequentazione di uno stesso spazio non è solo finalizzata al raggiungimento di quella fluidità e efficienza di movimenti che è obiettivo di ogni traceurs. Il rapporto con lo spazio diviene un fenomeno quasi feticistico o per dirla semioticamente, lo spazio con le sue qualità plastiche riveste un ruolo tanto importante nella pratica del parkour che per formarsi veramente come traceurs occorre interagire con quegli stessi muri, scale, edifici che hanno plasmato il corpo del fondatore David Belle. In tal senso la pratica del pellegrinaggio a Ivry-sur-Seine (Francia), città natale di Belle ma anche luogo in cui ha iniziato a tracciare - è un appuntamento imperdibile per il traceur appassionato. Il pellegrinaggio e il confronto con il monumento de La Madame Du Lac rappresenta quasi un irto iniziatico; riproporre lo stesso flusso di movimenti che negli anni ha messo a punto belle e postarne il filmato nella community è un momento in cui la propria competenza di traceur esperto che si confronta con il maestro (come tipico del resto delle arti marziali) è sanzionata.

Ritmo e etica. Verso la forma di vita.

Ogni tragitto prevede rallentamenti, esitazioni, accelerazioni e velocità variabili: gli attraversamenti si distinguono in funzione di ritmi. Paolo Fabbri sostiene che il ritmo del paesaggio sia funzione dell'organizzazione del territorio da una parte e dall'altra di una sintassi della visione[144]; questa sintassi della visione cambia in base al dispositivo di mediazione che si usa per percorrere lo spazio. La visione da un finestrino del treno è diversa da quella che si ha in bicicletta. Nel parkour all'interesse per il particolare ritmo del paesaggio – costellato da rovesciamenti del sistema di riferimento del tipo alto vs basso (il procedere a salti ma anche il fatto di attraversare lo spazio dall'alto verso il basso) e sopra vs sotto(durante capriole e avvitamenti), si unisce un interesse per il ritmo stesso dell'attraversamento, quello che i traceurs chiamano "the flow", ovvero il flusso. Il flusso costituisce l'obiettivo principale della pratica stessa del parkour:un obiettivo che narrativamente si definisce solo con il regime dell'aggiustamento (e non con l'assenso all'alea come vuol far credere la stampa) (Fig. 86).

Fig. 86 - nel parkour l'obiettivo è quello di attraversare uno spazio non nel modo più veloce possibile ma nel modo più continuo possibile anche se ciò richiede un primato della fluidità sulla velocità. Belle parla di efficienza.

Si osservi però che non è solo il ritmo della pratica in strada ma anche il ritmo in rete che restituisce questa fluidità. Come abbiamo sottolineato poco sopra che questo stesso ritmo è supportato dal montaggio dei video che non si aprono su scene di movimento e si chiudono su scene di movimento senza prevedere delle vere e proprie

[144] Cfr. Fabbri, *La svolta semiotica*, 1998, p. 40.

chiuse; questa loro apertura e dinamicità consente una lettura sintagmatica di tutti i video postati ad esempio nei botta e risposta delle community o su youtube dove il *linking*, ovvero l rimando attraverso link interni ai post e agli stessi video genera una specie di loop potenzialmente infinito di movimenti. Si crea così una continuità di visione che è la continuità ideale a cui ambisce la fluidità del parkour e che non si realizza in strada, nel mondo vero se non per sequenze.

Nel già citato progetto a più mani *Palermo* (2010). Francesco Mangiapane analizza il caso dell'urban blog Rosalio, interrogando così i rapporti tra città e rappresentazione online. Vale la pena citare Fabbri secondo il quale all'apertura tecnica offerta dalle tecnologie dell'informazione sia corrisposta un'uguale e contraria chiusura etnica per cui lo sviluppo tecnico si è accompagnato a un rinnovo identitario arcaico e che all'accresciuta mobilità fisica abbia fatto eco una chiusura delle memorie culturali, con il successivo moltiplicarsi di muri (Fabbri, *Eterotopie eterofonie* 2008) Mangiapane sostiene che i blog e i social media rappresentino un luogo densamente popolato di ricompattamento etnico: "protagonista di processi di ri-territorializzazione immaginaria di chi ha perduto la propria nicchia etnica"(Fabbri), e aggiunge " Questa ri-territorializzazione è una ri-socializzazione in grado di generare identità nuove, di inventare tempi passati e futuri, di posizionare gli affiliati in una cosmogonia, fondata, come è ovvio, sulla narrazione" (Mangiapane, 20012: 264).

Questa lettura è interessante: più che arene politiche di per sé, i social media favorirebbero la costruzione identitaria laddove è venuta a mancare. Da questa ri-identificazione e ri-socializzazione seguirebbe un progetto di ri- territorializzazione: "meccanismi di traduzione reciproca, fra vista dall'alto e vista dal basso che Barthes (1964) indicava come fondamentale per la costruzione del senso della città." (Mangiapane, 2012: 265).

Spiega Granieri nel suo Blog Generation (2005) che il meccanismo del linking sta alla base del web 2.0. Secondo Granieri esso starebbe proprio nella pratica virtuosa di smistamento dell'attenzione. Il blog vale non tanto per il tempo passato fra le sue pagine, ma per quanto è in grado di "buttare fuori" il navigatore verso altri lidi, altri blog o siti Internet accuratamente selezionati su cui riversare la propria attenzione. Ogni blogger agisce da selezionatore nei confronti del suo pubblico; se la

risorsa selezionata dovesse rivelarsi positiva, a guadagnarci sarebbero tutte le parti in causa: da una parte il pubblico del blog che riceve un contenuto interessante, dall'altra parte il blogger stesso che guadagna in autorevolezza, ancora il soggetto linkato che riceve lettori interessati." (Mangiapane, 2012: 282)

Mi sembra insomma che il parkour rappresenti un tentativo di ricreare una continuità nella discontinuità dello spazio urbano, in risposta all'edilizia funzionalista che ha perl sottratto la strada da una funzione prettamente sociale relegandola a quella pragmatica di raggiungere spazi nel minor tempo possibile. Una città a dismisura e la battaglia al recupero di un dialogo che sembra impossibile ma che riesce grazie a una rivendicazione del modo di interazione con quello spazio.

Mura, terrazzi, scale, tetti nudi, transenne sono gli interlocutori attivi di questa interazione che accetta il rischio per un atto politico di riappropriazione: l'unico vero ostacolo è il vuoto, mentre tutto il resto è un'opportunità per il traceur. Si noti tuttavia come il parkour venga declinato di città in città per quanto risponda a una disciplina definita e con un solo manifesto. Un esempio, il gruppo di traceurs della Striscia di Gaza (fig. 87). Il vuoto la fa da padrone tra le macerie, così al flusso continuo obiettivo del parkour originario si fa largo un parkour più acrobatico dove lo scopo è riempire il vuoto che si è creato.

Fig. 87 - Il gruppo dei giovanissimi traceurs attivi nella Striscia di Gaza. Si noti a sinistra alcuni movimenti nei pressi di uno degli interventi di Banksy. Street art chiama street art..

La città indefinita.

Se i giovanissimi traceurs di Gaza ci restituiscono un'immagine indimenticabilmente associata ai traumi della città, si può osservare che le foto non

inquadrano mai il singolo traceur ma il gruppo e soprattutto, sullo sfondo si staglia la città con i suoi vuoti e i suoi traumi. Quella dei traceurs metropolitani invece è una città che non si da mai come totalità ma colta sempre e soltanto in frammenti. Una città indefinita: ogni città potrebbe essere la stessa e una città vale più di tutte le altre. I traceurs non attraversano la città ma la frequentano in zone salienti ed è con queste parti che entrano in un rapporto di frequentazione (*apprentissage* per dirla à la Landowski) assiduo e continuativo. La città restituita dalla rappresentazione del parkour è una città senza nome o forse è sempre e solo Ivry-sur-Seine. Il frammento, lo zoom sul corpo in movimento impedisce il riconoscimento della città.

A questo si aggiunga che, a differenza di quanto accade con la street art figurativa (lo vedremo nel capitolo che segue) gli strumenti per mappare il parkour non restituiscono mai un tracciato possibile di attraversamento della città ma solo punti. Non linee di fuga ma punti di sosta, ovvero i luoghi di ritrovo della community dei traceurs. A differenza di quanto avviene per le app e i siti dedicati alla mappatura della street art il parkour resta fedele alla necessità di praticare il parkour e il solo modo di praticarlo è frequentare le qualità plastiche degli involucri e dei pieni e dei vuoti dello spazio urbano al quale si restituisce corpo solo nell'interazione corpo a corpo. L'assenza di una messa in valore del percorso avvalora la nostra ipotesi per cui contrariamente a quanto si potrebbe pensare guardando la rappresentazione del parkour fornita da film e video pubblicitari di noti marchi di sport, il parkour non è una disciplina finalizzata all'attraversamento ma all'instaurare un rapporto corpo a corpo con la città a costo di impiegare pià tempo di un attraversamento normale.

In questo senso, anche nel parkour possiamo vedere una componente polemica perché mirata a instaurare un rapporto con i corpi che si incontrano nell'attraversamento non del tipo utilitaristico – per cui si eliminano gli ostacoli o li si circumnavigano – ma al contrario dei rapporti di aggiustamento. Il parkour è pratica lenta: innanzitutto perché richiede un allenamento lungo negli anni prima di poter affrontare l'attraversamento con una certa efficacia, e soprattutto perché anche nella sua espressione più esperta non è detto che impieghi meno tempo per attraversare uno spazio in linea retta. In tal senso il parkour procede risemantizzando lo spazio a partire da una rivendicazione di un tempo diverso. Contro l'economizzazione dello spazio e del tempo la priorità del traceur è il rapporto fisico con ogni singolo elemento dello spazio da attraversare che si deve

frequentare e conoscere per poterne profittare al meglio.

Non solo, si potrebbe riconoscere nel parkour – ma qui si sfora nel suggestivo e si esce dal semiotico – un tentativo di disegnare nuove vie e quindi nuove strade per rispondere a quella logica funzionalista e reazionaria supportata dal motto lecorbusiano "kill the street". Non è un caso se il parkour nasce in quartieri in cui si può riconoscere l'influenza funzionalista; il parkour nel centro città bolognese è quasi impraticabile così come nei centri storici della maggiori città italiane. Diventa praticabile laddove grandi palazzi in cemento armato con scale, balconi ravvicinati e elementi in aggetto consentono una giusta distanza da appigli e elementi di slancio. Una strada aerea, un tracciato appunto, una delle "ruses du quotidien" cui accennava De Certeau.

La ricerca del flusso perfetto definisce proprio questa dialettica tra continuità idilliaca di un tracciato ideale e la discontinuità delle sequenze possibili per la pratica del parkour. I vuoti, gli spazi del salto costituiscono la discontinuità totale, quella del corpo che si allontana dalla superficie di contatto del muro; non è un caso se i vuoti vengono affrontati con piegamenti del corpo del parkour tali da poter meglio accogliere l'imminente contatto con lo spazio: la capriola, il piegamento, lo slancio con le mani protese ad afferrare, tutta una serie di movimenti dell'accoglienza e della ricerca del contatto. È l'adesione, l'aderenza al corpo dell'altro il momento in cui si realizzano istanti di non-discontinuità.

4. LA CITTÀ IN RETE. MAPPARE L'ARTE.

Abbiamo passeggiato, tracciato e attraversato la città al seguito di pratiche diverse. O semplicemente abbiamo passeggiato e ci siamo imbattuti, fortuitamente in qualche intervento che ha colto la nostra attenzione. La città, nei suoi dedali è un labirinto in cui perdersi o una carta in cui ritrovarsi. La street art disseminata è oggetto di un monitoraggio continuo da parte dei suoi appassionati che ormai da cinque anni hanno intrapreso a vari livelli e con strumenti diversi quello che potremmo definire un progetto globale di mappatura del fenomeno, che viene così riportato alle logiche cartografiche. L'esigenza è soprattutto quella di documentare la sua evoluzione e organizzare le effimere apparizioni in strada in una sorta di archivio (non so se è appropriato chiamarlo museo, senz'altro lo è in alcuni specifici casi) digitale che durerà nel tempo. In questo senso possiamo affermare che non solo la street art è la prima arte a essere prodotta in maniera virale e condivisa, ma è anche la prima a sfondare veramente la distinzione tra spettatore e istituzioni dell'arte a cui è affidato il compito di prendersi cura delle opere, documentarle, e metterle a disposizione del pubblico allestendo spazi fisici di esposizione. Per la street art tutto ciò si traduce in un allestimento virtuale concesso da un lavoro collettivo e oserei dire open source di archiviazione e segnalazione a cui ognuno può contribuire e a cui ognuno ha accesso. Tuttavia, le istituzioni dell'arte rivendicano negli ultimi anni il diritto e forse il dovere di restituire una visione d'insieme del fenomeno di strada così da dotarsi di strumenti per monitorarlo e ritrarlo per il grande pubblico. La forma prediletta, lo vedremo tra poco è quella di una visione dall'alto che a tratti può farsi visione dal basso e indicazione di percorso.

Un lavoro sul fenomeno della mappatura dell'arte, e soprattutto di quella di strada online costituirebbe un argomento valido per una nuova tesi. Ci limiteremo qui a problematizzare la questione attraverso due casi specifici di analisi. L'interesse è piuttosto quello di presentare la street art da questo ulteriore punto di vista: un movimento dalla strada alla rete e dalla rete alla strada nelle traiettorie e nei percorsi che l'Arte (testate specializzate, sovrintendenze comunali, musei e istituzioni) ritaglia per il grande pubblico a cui fornire coordinate per derive programmatiche (quale ossimoro!).

4.1 Dacci il nostro mapping quotidiano.

Michel De Certeau fa un'analisi molto bella dell'esperienza che si prova guardando la città dall'alto e lo fa invitandoci a immaginare cosa si veda una volta saliti al 110° piano del World Trade Center, un'esperienza che per De Certeau significa innanzitutto sottrarsi alla presa della città:

> il corpo non è più avvolto dalle strade che lo fanno girare e rigirare secondo una legge anonima; né posseduto, attivamente o passivamente, dal frastuono di tante differenze e dal nervosismo del traffico newyorkese. Chi sale lassù esce dalla massa che travolge e spazza via qualsiasi identità di autore o spettatore. Librandosi sopra queste acque, Icaro può ignorare le astuzie di Dedalo in labirinti mobili e senza fine. (De Certeau, 1980: 144)

Ma coloro che vivono quotidianamente la città, a partire da soglie in cui cessa la visibilità, stanno "in basso". Forma elementare di questa esperienza sono i passanti, il cui corpo obbedisce ai pieni e ai vuoti di un testo urbano che essi scrivono senza poterlo leggere. L'incrocio dei loro cammini infatti sfugge alla leggibilità. Tuttavia, le intersezioni di queste scritture in fieri raccontano una storia molteplice, senza autore né spettatore, formata da frammenti di traiettorie e di modificazioni dello spazio, che in rapporto alle rappresentazioni resta quotidianamente e indefinitamente altra[145]. Negli anni in cui scrive De Certeau, a fine degli anni '70 e inizi '80 è del tutto corretto affermare che i frammenti delle varie traiettorie sfuggano a una visione di insieme: De Certeau non può sapere che a distanza di pochi anni i nostri tracciati interrotti e i cammini individuali avrebbero trovato una forma leggibile grazie ad algoritmi di calcolo e *app* partecipative che ci consentono di monitorare i nostri spostamenti, registrarli in veri e propri tracciati schiacciati su carta per confrontarli con quelli di chi ci ha preceduto o con le nostre esperienze pregresse di attraversamento di quello stesso luogo. Lo sviluppo tecnologico e la svolta social ci ha portati in alto, permettendoci di vedere la città e restituire leggibilità alle pratiche individuali che divengono così rapportabili grazie alla mappatura dei percorsi e alla geolocalizzazione degli spostamenti. Google ci restituisce in tempo reale una visione di città disincarnata quanto condivisa, delineata dal sovrapporsi dei tracciati possibili, prodotti di altrettante pratiche

[145] Cfr. De Certeau, 1980, pp. 144-145

di attraversamento. Oggi le intersezioni delle tante scritture hanno uno spettatore che coglie questa storia molteplice nella riduzione a carta operata da algoritmi segreti.

Ai frammenti di spazio e d'attraversamento si afferma nell'era digitale un modello di città come sintesi dei tanti percorsi che l'attraversano; il frangente dell'occasione e lo spazio dell'interstizio si perdono così in uno spazio-tempo astratto, quello cristallizzato della mappa degli attraversamenti possibili. Se nel quotidiano le pratiche di risemantizzazione lavorano per sottrazione di territorio, clandestina, invisibile, nel mapping digitale, il territorio è il luogo geografico se non toponomastico in cui si inseriscono le varie pratiche d'attraversamento fin a fotografare il sistema degli attraversamenti possibili in sincronia.

Se nella lettura di De Certeau erano le traiettorie delle persone nella città a destabilizzare il principio di dominio, oggi la rete, la tanto democratica e amata rete, sembra sottrarci finanche questa scorciatoia laddove tutto è tracciato a posteriori in un manifesto sincronico delle risemantizzazioni possibili. Se gli attraversamenti urbani a cui faceva riferimento De Certeau sono traiettorie in parte illeggibili, dei "vagabondages efficaces" artefici di un "patchwork du quotidien" (De Certeau, 1980: XLV), il mapping risponde a un'esigenza di rendere leggibili tale traiettorie proiettandole su un piano ortogonale, trascrivendone il tracciato e riducendo un'esperienza esistenziale in quella lineare di un grafico approssimativo: così una linea reversibile e riassumibile da altri si sostituisce a una serie temporalmente irreversibile di passi, a una certa aspettualità e a un ritmo che finiscono per esser anch'essi misurati in termini di minuti e secondi, metri percorsi all'ora come accade nelle *app* per il jogging. La linearizzazione della pratica è riduzione della complessità delle pratiche del quotidiano alla misurabilità, parametro dispotico che fa parte del sistema di controllo sistematico di cui parla Foucault. La spinta alla documentazione, alla rappresentazione di ogni momento del quotidiano resa possibile da canali social che invitano a darsi in rappresentazione costantemente sotto forme prestabilite di récit toglie alle arti del quotidiano tutta la spontaneità, la loro dimensione effimera, la loro complessità di lettura (*illegibilité*) in favore di un elogio della *lisibilité* che riporta i vagabondaggi efficaci a un paradigma funzionale che fagocita la creatività in favore di una traduzione cartesiana della stessa.

Per fare un esempio, basti pensare alle numerose app di monitoraggio della

street art laddove interventi e nuove opere vengono collocate sulla mappa geografica tanto da suggerire veri e propri percorsi urbani che rispondono a una strategia della museificazione del quotidiano. Accade qualcosa di molto simile nelle *app* dedicate alla registrazione dei percorsi tracciati durante un'attività sportiva quale il jogging (che altro non è che un modo particolare d'interazione con lo spazio-tempo) o il ciclismo. Le app per il self mapping reinventano il quotidiano – ma ridefiniscono anche la città - a partire da un tipo di rapporto particolare con lo spazio urbano che vanno a schiacciare sul dato cartografico riportando ogni attraversamento a un tracciato che si va sovrapponendo a quello di altri in una sovrascrizione continua dello spazio e del proprio modo di fare spazio.

Per comprendere di quale dinamica di distorsione le app e i sistemi di geolocalizzzazione sono complici possiamo prendere in prestito la definizione di Gianfranco Farinelli, per cui il mapping a portata di tutti opera una sorta di traduzione/riduzione dei luoghi vissuti della città, in quanto qualitativamente praticati, riappropriati e attraversati rapportandoli a spazi sulla mappa, e quindi a distanze misurabili e definizioni lineari universalmente condivise:

> Spazio, bisogna a questo punto precisare, è una parola che deriva dal greco *stadìon*. Per gli antichi greci lo stadio era l'unità di misura delle distanze, e significava dunque alla lettera un intervallo metrico lineare standard. Ne deriva che all'interno dello spazio tutte le parti sono l'un l'altra equivalenti, nel senso che sono sottomesse alla stessa astratta regola, che non tiene affatto conto delle loro differenze qualitative. Tale regola è quella rappresentata dalla scala, che dal Cinquecento inizia ad apparire sistematicamente sulle carte [P.D.A. Harvey 1985], e indica il rapporto tra le distanze lineari del disegno e quelle che esistono nella realtà. Luogo, al contrario, è una parte della superficie terrestre che non equivale a nessun altra che non può essere scambiata con nessun altra senza che tutto cambi (…). Nello spazio invece ogni parte può essere sostituita da un'altra senza che nulla venga alterato. (Farinelli, 2003: 11)

De Certeau quando parla delle pratiche di invenzione del quotidiano fa riferimento a movimenti nello spazio che lasciano un qualche segno (un'*impronta* à la Fontanille) del loro attraversamento senza però ipostatizzarsi in una figura del discorso. Si potrebbe dire che De Certeau avverte un certo limite nel termine "traiettoria" al quale preferisce quello di tracciato. La traiettoria rimanda a una sequenza di tappe, a un

percorso reversibile, a una rappresentazione lineare, tanto che De Certeau denuncia il concetto stesso di *mise à plat*:

> (…) elle métamorphose l'articulation temporelle des lieux en une suite spatiale de points. (…) Une graphe est mis à la place d'une opération. Un signe réversible est substitué à une pratique indissociable de moments singuliers et d'"occasions", donc irréversible. C'est donc une trace au lieu des actes, un relique au lieu des performances: elle n'est que leur reste, le signe de leur effacement. (De Certeau, 1980: 59)

Questa riflessione è di grande interesse per quanti lavorino con la street art come oggetto di ricerca. Soprattutto dal punto di vista della raccolta di documentazione sugli sviluppi del fenomeno nonché a livello bibliografico nella ricerca di materiale sistematico sul tema si ha quasi unicamente a che fare con una resa sincronica del fenomeno: si compilano cataloghi e si organizzano mostre nelle gallerie inventariando fotografie di opere che non ci sono più senza tenere conto l'evoluzione di una opera, il suo ciclo rapido di vita e morte, il ruolo che questa ha nell'esperienza quotidiana di un passante e la sua interazione con lo spazio che non solo fa da scenario ma instaura un dialogo con essa.

Spesso le opere sono astratte dal milieu in cui fioriscono e quando invece si assiste a un tentativo di riportare gli interventi al territorio, questi si traducono in termini cartografici, come a segnalare percorsi possibili per musei *en plen air*. Mappare la street art è anche un modo con cui artisti ormai affermati ordinano la propria attività per tenere il conto delle proprie *invasioni*. È il caso di *Space Invader*, street artist francese la cui firma s'identifica con il simbolo di *invader*, personaggio dei video game anni '80, un esserino alieno composto da tanti pixel (che nella resa artistica si traduce in una giustapposizione di tante piccole piastrelle incollate con il cemento come tessere di un mosaico).

Space Invader è l'artista che più ha legato la sua opera a una logica geografica di occupazione virale (perché perpetrata anche dai suoi fan e seguaci, dal momento in cui lui stesso ha messo in commercio un kit per la realizzazione di invaders pronti a occupare il globo) dello spazio ai fini di una riappropriazione creativa: in 8 anni di attività, iniziando da Montpellier alle soglie del 2000, Invader ha coperto 35 città di 5 continenti disseminando circa 4000 space invaders per le strade di tutto il globo. In questo suo progetto Invader è arrivato ad affidare la mappatura delle sue invasioni a

google maps (fig.) che ne elabora delle vere e proprie carte geografiche dove centri urbani e metropoli vengono rappresentati in funzione stessa della sua presenza capillare, carte che poi sono vendute come feticci-catalogo della propria opera (e non più pratica) ai propri fans, laddove una città può essere ripercorsa in funzione dell'esposizione delle opere dell'artista come in una galleria a cielo aperto.

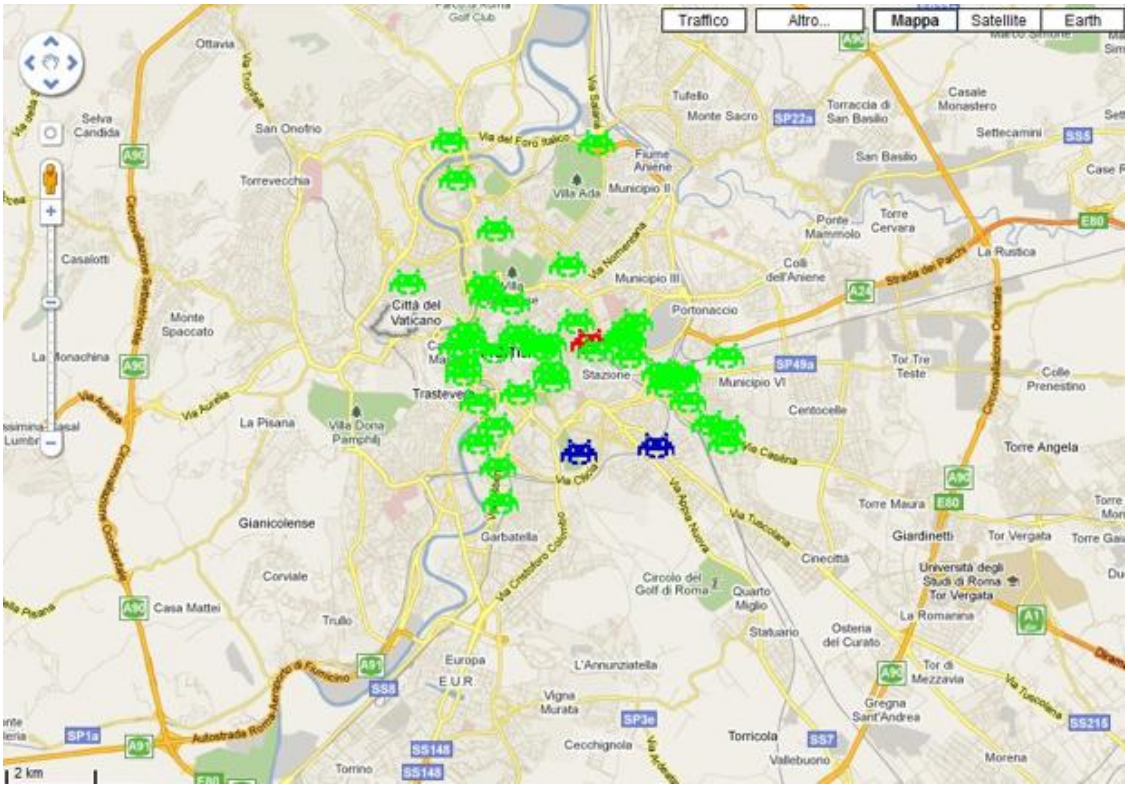


Fig. 88 - Space Invaders on Google maps, Roma, 2014.

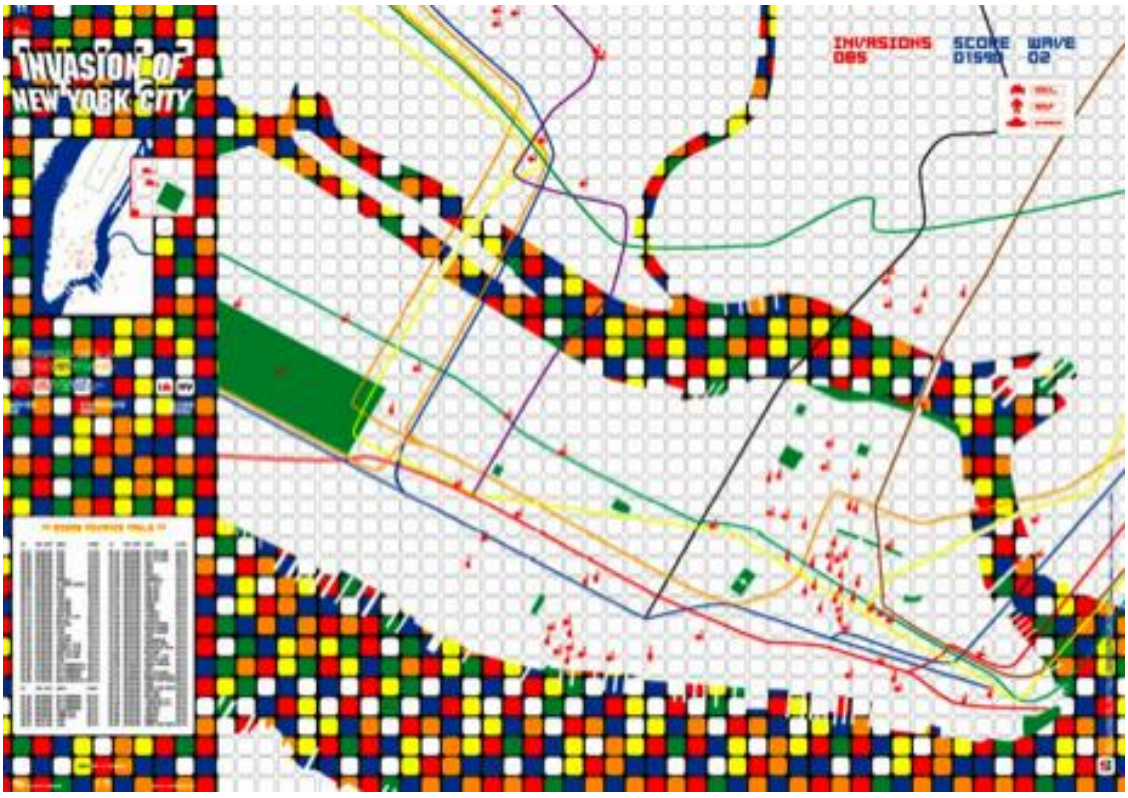


Fig. 89 - Space Invader, Invasion of New York City Map, 2012.

Negli ultimi anni le invasioni di Space Invader hanno dato vita a tutta una collezione di mappe delle diverse città da lui "invase", vendute come pezzi d'arte. Si deve riconoscere a Space Invader di aver rivendicato per primo in street art la questione della territorializzazione e della conquista come pratica propriamente artistica. Il valore delle sue mappe conquiste nella totale rottura di ogni regola che ne consenta la leggibilità e la praticabilità a ritroso dello spazio. Sembra che la preoccupazione di Space Invader sia proprio quella che la street art possa dare vita attraverso la sua mappatura a tour di fruizione programmatica. La serie di mappe ricorda da vicino quelle messe a punto dai Situazionisti, anch'esse illeggibili e impraticabili a ritroso, quasi a negare la natura stessa della carta, che come sottolinea Calvino: "anche se statica, presuppone un'idea narrativa, è concepita in funzione di un itinerario, è Odissea" (Italo Calvino, 1984: 13)

De Certeau soleva opporre vita urbana e piano urbanistico laddove le pratiche urbane, locali e non pianificate, si insinuavano tra le maglie della sorveglianza secondo tattiche di creatività diffusa mentre il piano urbanistico corrispondeva all'ordine dispositivo in cui si identifica il potere. Oggi queste maglie sono ricondotte attraverso la

rimediazione dei contenuti e dei luoghi, a meri percorsi *pret à porter*, da seguire pedissequamente una volta riportati alla trascrizione cartografica.

In *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action* (1994), Pierre Bourdieu trova una risposta eloquente al perché fenomeni come la street art avvertano a un certo momento del loro sviluppo l'esigenza di costituirsi in un discorso pur tradendo le caratteristiche originarie del loro movimento: è un riflesso del modo di procedere dell'indagine scientifica che procede costruendo un luogo scientifico, un proprio delimitato in cui saranno poi trasportati gli oggetto di studio: "N'est traitable que le transportable" (Bourdieu, 1994: 38). De Certeau concorda con l'analisi di questa prassi procedurale da cui deriva la resistenza a lavorare con gli atti di parola e che determina al contrario il successo dello studio dei discorsi nella loro forma testualizzata[146]: "(comme) l'acte de parole n'est pas détachable de la circonstance (…) nos savoirs semblent ne considérer et tolérer d'un corps social que des objet inertes." (De Certeau, 1980: 38-39). Come sottolinea Tiziana Villani:

> La velocità è il fattore costitutivo del territorio attuale (…) Infatti, se lo Stato sovrano afferma il suo dominio attraverso il controllo del territorio, oggi questa realtà può essere unicamente assicurata dalla velocità attraverso la quale messaggi e comunicazioni si affermano. L'Hermes moderno dimora nelle autostrade elettroniche (…). (Tiziana Villani, 2011: 91)

Citando Paul Virilio potremmo definire questa trasformazione del territorio che vede un primato sostanziale della velocità come uno shift "da uno spazio topico a uno spazio tele-topico, uno spazio in cui il tempo reale della ritrasmissione di un evento si impone sullo spazio reale dell'evento stesso" (P. Virilio, 1988: 182). È quanto accade nel caso delle mappe virtuali della street art laddove lo spazio reale dell'evento viene definito in funzione del tempo reale della sua ritrasmissione. L'atto stesso della ritrasmissione ridefinisce lo spazio dell'evento che pertanto non è più uno spazio reale, geografico quanto uno spazio sempre più smaterializzato, mediatico e virtuale: "Al territorio mappato, descritto, cartografato si sostituisce un territorio virtuale, video mostrato e pronto per essere sovrapposto al territorio materiale" (Villani, 2011: 100).

[146] Qui De Certeau oppone *discours* a *act de parole* e non *discours* vs *texte*.

Questo territorio virtuale – quello delle città virtuali così come ricostruite a partire dalla ritrasmissione degli eventi che vi prendono forma – è per Villani il luogo reale di un conflitto laddove il territorio ipotizzato e ricostruito viene applicato a un corpo-territorio complesso che non vi si arrende, "che non cessa di mostrare la sua complessità e che continua a sottrarsi e a rivelare nuove pieghe" (Villani, 2011: 100).

La piega, come abbiamo visto nel capitolo precedente dedicato ai risultati di una mini osservazione etnografica, costituisce la dimensione della sottrazione dallo spazio-tempo mappabile e nel suo dispiegarsi una pratica creativa di spazializzazione e di presentificazione nel corpo-territorio reale che non si arrende al territorio virtuale ma anzi tenta di sottrarlo. Tuttavia, come avremo modo di vedere nelle pagine che seguono, questa pratica di una spazializzazione alternativa del corpo-territorio reale alimenta suo malgrado la pratica di una sua restituzione virtuale. Al tempo puntuale dell'apparizione si sostituisce il tempo durativo dell'ipostasi dell'opera; allo spazio fortuito dell'incontro, uno spazio regolato e prevedibile. Villani identifica questa opposizione spazio-temporale con una differenza ritmica tra "l'andamento veloce e smaterializzante della cibernetica e quello lento dell'emozionale-vivente" (Villani, 2011: 99). In tale scenario, il movimento lento dell'emozionale-vivente smette di essere una categoria del soggetto e viene a delineare dei luoghi veri e propri laddove "il territorio che si sottrae lotta con la nuda vita per continuare ad affermare la propria legittimità ad esistere" (Villani, 2011: 100).

Gli interventi che sono oggetto di questa tesi, espressioni di un'arte del quotidiano e di una presa di parola artistico-polemica che mira a presentificare una soggettività politica, definiscono luoghi, corpi-territorio che riaffermano il tempo lento dell'emozionale-vivente sulla velocità smaterializzante dell'evento ritrasmesso e rimediato di cui tuttavia sono essi stessi oggetto.

La ridefinizione dello spazio reale in quello smaterializzante dei territori mediatici e virtuali cortocircuita la categoria centro vs periferia per due diverse ragioni: come sottolinea Tiziana Villani, il dilatarsi del tessuto periferico reale "ha di fatto spostato la centralità stessa nell'orizzonte virtuale della comunicazione immediata, della presa diretta" (2011: 96), nella spazio tele-topico in cui il tempo reale della ritrasmissione dell'evento si impone sullo spazio reale dell'evento stesso. Per dirla con

le parole del Marc Augé di *Tra i confini*, "non c'è reale, oggi, che non passi attraverso l'immagine" (Augé, 2007: 14).

Così, secondo Villani - che riassume nel suo articolo dedicato alle eterotopie foucaultiane tutta la riflessione maturata dal gruppo riunitosi attorno alla rivista Millepiani – la dimensione periferica oggi ci riguarda tutti per cui è divenuto obsoleto pensare a un territorio periferico contrapposto a quelli di un centro mitico. Nella sua ipostasi, la vecchia dicotomia non tiene conto dei movimenti prodotti dalle nuove forme della centralità che si definiscono in un ambito immateriale, quello cibernautico. Il centro/periferia geografico viene così a ridefinirsi come una periferia del territorio reale vs la centralità del territorio virtuale. Il concetto di periferia in questa sua ridefinizione dialettica si avvicina allo spazio eterotopico dello specchio così come definito da Foucault: "la periferia è in questo senso uno spazio dell'attraverso" (Villani, 2011: 95)

La ricerca di Marshall McLuhan è qui di grande interesse. Mettere al centro della riflessione sulla contemporaneità l'estensione della sensorialità operata dai media significa interrogarsi su come si modifica l'esperienza del corpo, l'esperienza dell'altro ma anche quella dello spazio per via delle operazioni, delle informazioni e delle percezioni che la tecnologia rende possibile. "Nella relazione tra corpo, spazio e media, tutti e tre gli attori tendono a modificarsi incessantemente" come osserva Marrone[147]. Quello che a noi interessa in questo capitolo è capire l'impatto dei nuovi media sulla percezione e sulla fruizione dello spazio. Marrone osserva come già la rete di trasporto internazionale, l'intensificazione delle tratte aree, la diffusione dei voli low cost abbiano di fatto abolito la differenza fra i luoghi. In un mondo in cui tutto è raggiungibile la differenza viene man mano meno. Come sostiene Joshua Meyrowitz[148] i media elettronici hanno alterato il senso del luogo affievolendo i confini tra sfera privata e sfera pubblica, e in generale tra luoghi fisici e spazi virtuali. Al contempo i media nel mentre azzerano le differenze ne istituiscono di nuove procedendo a una "frammentazione infinita, (…) rilancio continuo di particolarità (…) l'invenzione di individualità non controllabili" (Marrone, 2001: 309).

---

[147] Marrone, 2001:310.

[148] J. Meyrowitz, *No sense of place. The impact of electronic Media on Social Behaviour*, Oxford University press, New York, 1985.

A proposito dell'uso dello smartphone Chantal De Gournay[149] ne valuta gli effetti facendo riferimento a una nuova forma di nomadismo che produce deterritorializzazione in un rilancio costante di unicità.

Marrone dichiara di essere contrario a quelle letture diffuse tra i cultural studies secondo le quali le reti informatiche nella loro immaterialità avrebbero contribuito a ridisegnare l'identità della città in maniera significativa. Per Marrone, dal momento che la città è un tessuto, una rete appunto non subisce trasformazioni importanti per via di una realtà che è a sua volta rete: "la presenza di reti informatiche non elide per nulla la forma profonda della città, modificando semmai la sua sostanza di superficie. L'effetto-città, in definitiva, resta invariato" (Marrone, 2011: 32).

A mio avviso e lo vedremo non si può affermare che la rappresentazione dello spazio reale così come proposta in rete non vada a ridefinire l'effetto-città. Porteremo avanti questo dibattito analizzando brevemente due sistemi di mappatura della street art diffusi tra appassionati e professionisti. Come vedremo non è tanto un problema di immaterialità quanto un problema di spazializzazione: l'effetto-città non solo cambia ma con questo cambia la valorizzazione dello spazio stesso a partire dalle diverse strategie di rappresentazione adottate. Come sottolinea Marrone,

> carte, mappe, piante, raffigurazioni, riproposizioni figurative, ma anche descrizioni verbali della città – a qualsiasi scopo comunicativo o pratico esse vengano realizzate – non sono rappresentazioni di un territorio già dato ma una sua interpretazione, anzi, di più, una riarticolazione semiotica che ne offre basiche istruzioni per l'uso. (Marrone, 2011: 59)

Il focus è sulla dialettica tra luoghi fisici e luoghi virtuali; d'altra parte nella cultura mediatica di massa le 'rappresentazioni' agiscono, e provocano azioni e trasformazioni come ricorda Marrone.

[149] Cfr. « En attandant les nomades », in *Reseaux*, n°90, 1994.

4.2 Ipervisioni made in Google.

Google Art Project è un progetto molto ampio di doppia acquisizione digitale: da un lato dei più importanti musei del mondo, con la tecnica street view, dall'altro dei capolavori che vi sono contenuti, con una risoluzione straordinaria, che permette una visione delle opere del tutto nuova. Isabella Pezzini, che ha dedicato parte delle sue ricerche allo studio semiotico dei musei, si è interessato a Google Art Project per interrogarne le dinamiche di spazializzazione che intoduce:

> Anche se il progetto sembra voler preservare il contesto museale delle opere, e quindi la loro attuale implementazione, è infatti evidente che contribuisce una volta di più a trasformare queste ultime in pure e semplici immagini, a disposizione del fruitore (Pezzini, 2013)[150]

Google Street Art si inserisce all'interno di questo progetto più grande di digitalizzazione delle opere e dei luoghi dedicati all'arte. Il canale di Google Art Project permette una navigazione per collezioni, artisti e opere d'arte più una sezione specifica dedicata alle gallerie dell'utente; nella landing page i bottoni per la navigazione si trovano in alto in modo da lasciare libera la gran parte dello spazio a quelle che si succedono come immagini di copertina, una sorta di gallery di percorsi possibili che l'utente che vi atterra, indeciso su cosa cercare, può esplorare in maniera piuttosto fluida, passando da un argomento all'altro, da un'opera a un'altra, tra artisti, epoche, movimenti diversi. L'architettura del canale dedicato alla Street Art segue invece principi di segmentazione diversi; sono a disposizione del visitatore gallerie tematiche in primo piano (legate a eventi di street art, festival o focus per città), tour audio, mostre online, una sezione dedicata alla gift art (da condividere sulle proprie bachece), una alle storie di artisti e una all'arte internazionale (Fig. 90)

[150] Cfr. "I nuovi musei immaginari. A partire da Google Art Project" in "Reti, saperi, linguaggi", n°2, 2013, disponibile online http://www.isabellapezzini.it/images/stories/PEZZINI_NOTO.pdf.

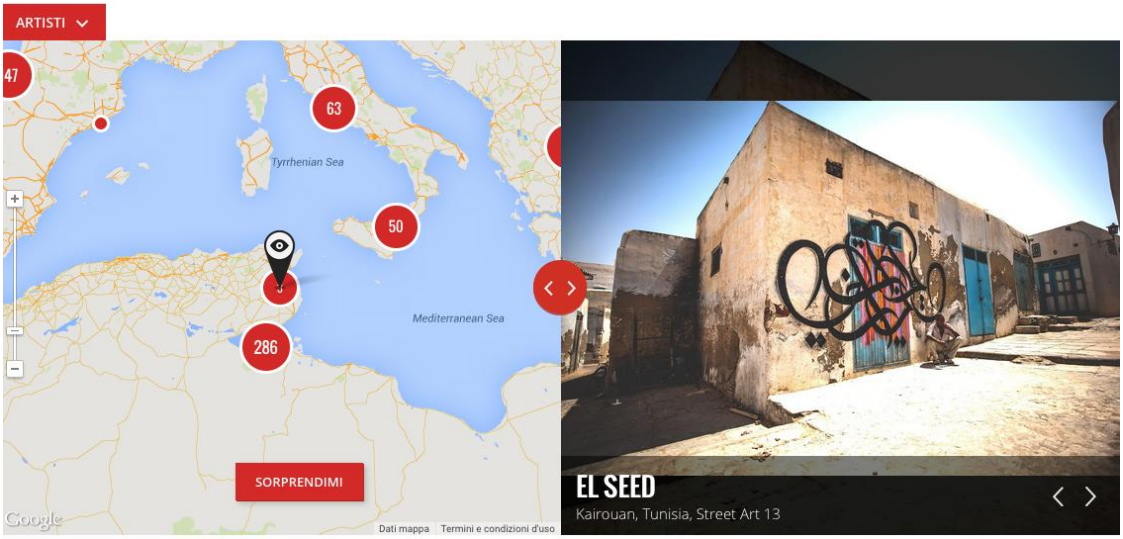


Fig. 90 - La mappa della sezione Arte internazionale è navigabile e raccoglie i dati in merito alla presenza di street art nelle terre emerse. Cliccando nelle aree segnate dai bolli rossi si accede a gallerie che restituiscono nel giro di una carrellata di immagini una sintesi della street art locale.

La mappa navigabile segnala gli interventi archiviati nelle varie parti del mondo. Vale la pena sottolineare che la sezione Google Street Art ha un'identità specifica e autonoma rispetto a quella delcanalededicata al Google Art Project, tanto che anche quando la street art compare nel canale generale subiscono un trattamento diverso. Opere e contenuti nei due canali sono valorizzati diversamente a partire da una diversa strategia di visualizzazione: per quanto le gallery di street art siano di per sé piuttosto appealing per un visitatore, il sito Google Street Art project contribuisce a restituirle in una forma narrata; in questa direzione acquistano senso le storie d'artista, i tour audio (Fig. 91) che di fatto funzionano come racconti di aneddotica legata alle opere e allo spazio che rivestono.

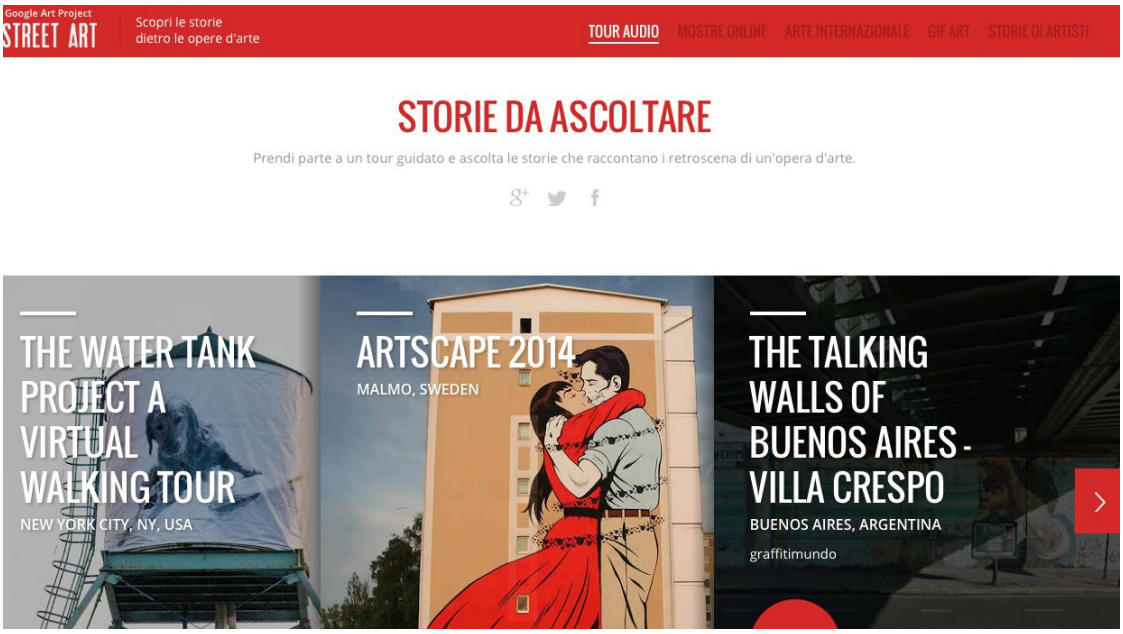


Fig. 91 - La street art raccolta da Google Street Art è un racconto a capitoli; monografie, gallerie tematiche o storie di città, esperibili anche con voce narrante. La voce meccanica è quella tipica delle audio-guide nei musei.

Provando a trarre delle prime conclusioni, il canale Google art project offre al visitatore un poter fare declinato nei termini di un poter vedere fuori dalle possibilità umane e tradizionali della visione[151], soprattutto quando si tratta di elementi – dipinti o artefatti – collocati in luoghi difficilmente raggiungibili e perlustrabili a occhi umano. Come sottolinea Pezzini:

> Google si caratterizza anzitutto come il donatore di questa modalità a tutti coloro che altrimenti non potrebbero vedere dal vivo i musei in questione. In questo rispetta e rinnova la tradizione del medium elettronico come abolitore di barriere fisiche e culturali, secondo l'ormai classica lettura di Meyrowitz (1985): se l'organizzazione spaziale nel mondo dell'esperienza comune svolge una fondamentale funzione di separazione e di ordinamento delle persone, delle loro azioni, delle loro relazioni, quindi dei loro saperi e delle loro competenze, i media progressivamente hanno contribuito ad abolire questi confini, con effetti a tratti dirompenti. (Pezzini, 2013: 39)

A questo si deve aggiungere che non solo si guarda ciò che non avremmo potuto vedere (per questioni di distanza ad esempio) ma il punto è che si tratta di una visione aumentata, o potenziata così come potenziata è la nostra possibilità d'interazione con le

[151] La digitalizzazione a alta definizione di Google prevede un zoom che riesce a ingrandire fino a 7 miliardi di pixel; i dettagli che si riescono così a rendere disponibili sfuggono all'occhio umano.

opere e con i luoghi dell'arte (musei, gallerie). Le opere sono infatti manipolabili in un modo che non si da nella realtà il che vale anche per l'esplorazione degli spazi (Fig. 92). Se il tentativo di inserire l'opera nello spazio e rendere questo spazio navigabile in modalità Street view – il che costituisce il vero contributo originale di Google rispetto alle tante gallerie di street art nel web – serve a spostare il focus sull'aspetto site specific degli interventi, l'effetto di straniamento per l'utente è forte.

Fig. 92 - L'immagine è navigabile con il sistema Street view; si può zoomare e ruotare attorno al serbatoio nella foto arrivando a metterne a fuoco dettagli che potrebbero non essere colti dalla visione in strada; allo stesso modo l'azione limitata (non si può fare esattamente tutto ciò che si vuole) invece che dare rilievo allo spazio circostante finisce per riportare l'opera in uno spazio altro, smaterializzato, bidimensionale.

Lo spazio, in teoria navigabile nelle sue molteplici direzioni, appare come un fondale; un fondale mobile, ma pur sempre una specie di scenografia, smaterializzato, bidimensionale, incorporeo. Le impasse dell'esplorazione portano a immergersi in un pezzo di muro senza riuscire a ritrovare la giusta distanza, quella del nostro guardo collocato, a una certa altezza, che per avvicinarsi o allontanarsi da una certa visione deve muovere il corpo, o una parte di esso. Pezzini osserva come le possibilità tecniche che il dispositivo Google offre attraverso la pratica dell'iperzoom (pratica che non si dà in natura) agisca sull'opera e sullo spazio trasformandone la struttura di partenza, disarticolandola per operarne una risemantizzazione. Questo processo trasformatore piuttosto invasivo sulla percezione dell'utente è tuttavia dato come un processo di oggettivazione o meglio neutralizzazione, facilitando una "pura percezione disincarnata" per riprendere l'espressione di Zunzunegui citato da Pezzini. Pezzini

descrive bene questi cortocircuiti della percezione e della visione che "assomiglia alla visione in uno specchio deformato, o di chi abbia assunto sostanze psicotrope. (…)si finisce spesso per focalizzarne angoli polverosi o inutili cornicioni del soffitto" (Pezzini, 2013: 42). Ma la distorsione più grande è quella operata da Google in termini di risemantizzazione dell'esperienza spaziale stessa, quasi che la nuova visione e il nuovo modo di esplorazione disincarnato proposto rappresenti il modello giusto della visione perché ad alta definizione, mentre quello più naturale di una fruizione limitata degli spazi e della definizione fosse deformante. La sensazione è davvero quella di chi non può facilmente ristabilire una gerarchia originaria tra frammento e unità, tra la parte e il tutto. L'esplorazione si fa così infinitamente replicabile che sembra riproporre il paradosso di Achille e la tartaruga.

Pezzini sottolinea inoltre alcune incompossibilità che ridescrivono il nostro rapporto allo spazio sovvertendo le leggi stesse della fisica; per entrare in un edificio basta infatti attraversare le pareti come fantasmi. Nello Street Art Project si può esplorare lo spazio da punti di vista inediti, dall'alto, a mezz'aria in un modo che non ci è ovviamente dato fare nello spazio urbano reale. La street art d'altra parte non circola sotto forma di artefatto se non per rare eccezioni (le opere esposte nelle gallerie): i modi di interagirvi sono principalmente due, attraverso le fotografie che la documentano o direttamente nello spazio urbano per via di un incontro fortuito o per una visita mirata (ci sono molti tour che propongono simili percorsi nello spazio urbano). La possibilità di navigazione attorno all'opera offerta da Google Street Art offre un'opportunità unica di visualizzare le opere da prospettive inaudite. In ogni caso, resta valida l'osservazione di Pezzini per cui Google Art project opera una ri-mediazione non solo dell'opera ma dello spazio di fruizione attraverso le possibilità stesse di esplorazione orizzontale; se l'ipervisione diviene il senso principale con cui esperire questo spazio digitale si avverte una totale assenza di profondità nel momento stesso in cui la soglia perde di pertinenza. Se si pensa al lavoro sull'arte del Google Cultural Institute ci si renderà conto che un al di qua del quadro non esiste più, così come non esiste più un al di là, quello della profondità, per sempre negata dall'iperzoom possibile sulla superficie della tela.

Se è vero che Google Art non è il solo a fornire un'immagine svincolata dal suo contesto di fruizione è vero che Google Art è il solo dispositivo che cerca di rifornire un contesto all'opera astratta dal suo contesto: se da una parte la si può visualizzare nei

suoi più minuti dettagli andando oltre i confini della cornice (il che resta valido anche per molte opere di street art), dall'altra la navigazione consente di seguire i percorsi proposti dal museo o, nel nostro caso specifico, di esplorare l'area dove il pezzo appare. Lo specifico di Google Art è la restituzione di questi due movimenti combinati che sono primariamente movimenti di spazializzazione; il canale dedicato alla street art opera invece in due diverse azioni: cerca di tenere assieme una produzione vasta quanto frammentata e difficilmente categorizzabile ricorrendo da una parte alla mappa come sistema di esplorazione, dall'altro al racconto per creare un fil rouge che crei un elemento di continuità.

4.3 Alla rivoluzione sulla Toyota.

A maggio 2015 il comune di Roma rilascia a uso di turisti e residenti un'app dedicata alla street art della capitale. Un'opera coraggiosa per un comune, si legge sui giornali, un modo per attirare l'attenzione sulla vera street art contro il vandalismo di quella che arte non è, dicono i sovrintendenti alla cultura, al patrimonio intervistati.

La app è stata realizzata con i contributi di Art Tribune, testata dedicata a arte, cultura e attualità, e con quelli messi a disposizione da Toyota Motor Italia s.p.a, sede italiana della nota azienda produttrice di auto. Si tratta pertanto di un app brandizzata e fin qui niente di inquietante se non fosse che l'esplorazione della città alla scoperta della street art è promossa dall'auto rossa Toyota (si noti che lo stesso tono di rosso è recuperato per l'identità visiva dell'app così che non si riesce a capire dove finisca la trovata pubblicitaria istituzionale e il progetto del comune di Roma). L'auto rossa è ritratta davanti a diversi murales e la si incontra quasi per caso, mentre si selezionano certi contenuti dalla mappa interattiva. Nelle gallery, di tanto in tanto davanti alle opere si coglie l'auto, non parcheggiata, ma in sosta obliqua come se qualcuno fosse appena scesa per godersi lo spettacolo. Le inserzioni pubblicitarie in stile pop up di Toyota riportano la seguente *call to action* "Solo chi conosce LA STRADA può mostrarti il suo lato PIÙ DIVERTENTE" (corsivi presenti nel testo originale come si può vedere in Fig. 93).

Fig. 93 - La schermata di apertura con il messaggio pubblicitario di Toyota AYGO .

La Toyta oltre a pubblicizzare AYGO, il modello pubblicizzato così efficacemente presumibilmente per far presa su un target giovanissimo, prende parola per presentare l'app: "Toyota AYGO choses contemporary creativity. Rome, European Capital of street art, has now a new tool, designed for art and graffiti lovers". L'ambiguità è totale e voluta: il nuovo tool è l'app o la stessa Toyota AYGO?

Per quanto interessante, non è scopo di questo lavoro indagare le strategie di marketing che si sono appropriate della street art per guadagnare i favori di un certo target; quello che ci interessa è che la Street Art è associata all'auto come mezzo di locomozione in città. La fruizione ideale delle opere è a portata di auto, tanto che è disponibile un *rent a car* su modello Enjoy con le Toyota AYGO parallelamente al progetto Roma Street Art. Se Google Street Art project risemantizza il modo di spazializzare della street art stravolgendone le ratio a beneficio della promozione di un ipervisione che diviene anche ipernarrazione dal momento che la street art non si da più in micro-racconti fortuiti in cui ci si imbatte, ma in un macro-racconto tematico, la app Street Art Roma propone una fruizione accelerata dello spazio città per rendere possibile un tour completo, una visione d'insieme, accelerata e programmatica del

fenomeno (Fig. 94).

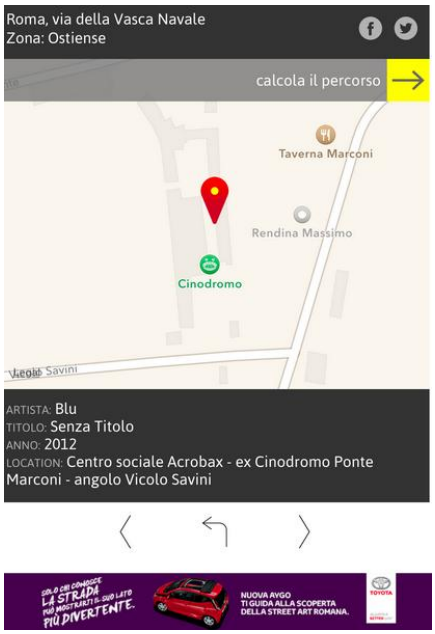


Fig. 94 - La schermata che consente di calcolare il percorso per raggiungere una certa opera.

La mappa non restituisce allora soltanto la misura del fenomeno (come accade nella mappa di Google Art) ma la praticabilità di un percorso che collochi i singoli interventi come tappe di uno stesso tragitto orientato. Questo spazio segmentato per tappe è supportato dal modo della visualizzazione dei risultati: le opere non sono accessibili singolarmente ma in gallerie assortite per vicinanza di quartiere o di area: si assiste a una vera e propria lettura sintagmatica dei singoli interventi che sono così esplorabili sulla app, online sul sito e presumibilmente in strada, come elementi di uno stesso sistema (Fig. 95).

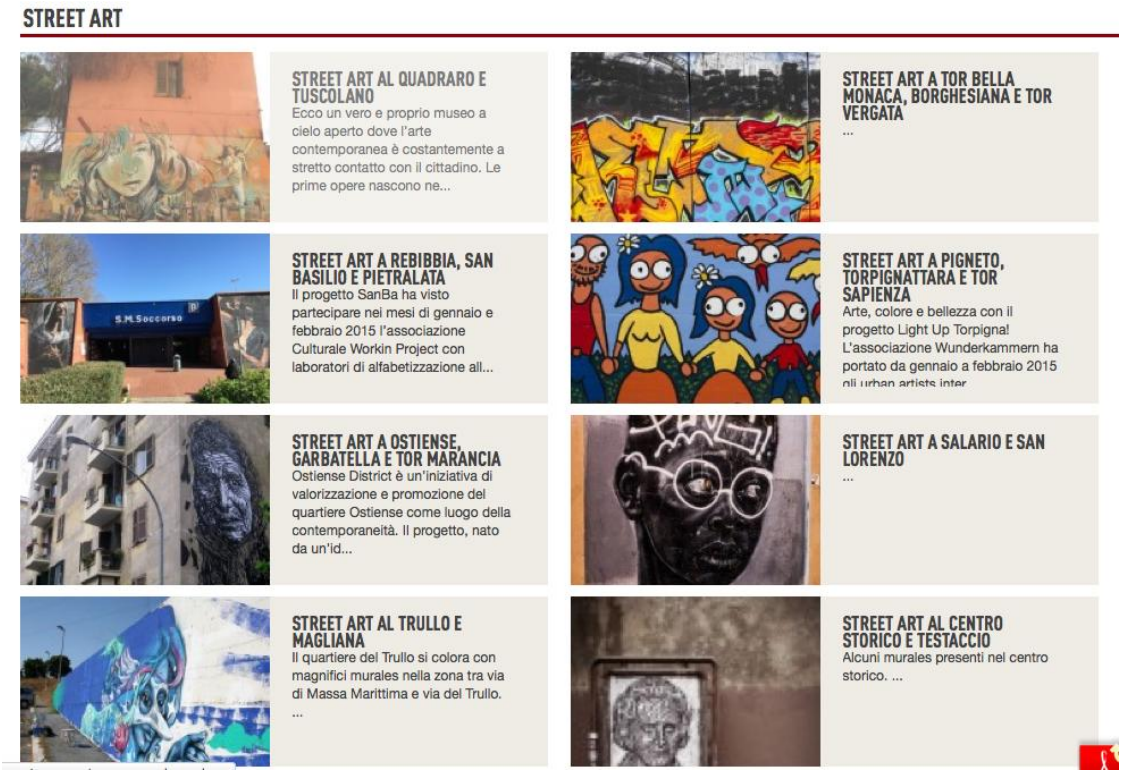


Fig. 95 - I diversi interventi della capitale sono selezionati e articolati secondo aree di interesse geografiche diverse, in modo da raccogliere i diversi interventi in una serie ristretta di percorsi praticabili.

Si registra poi una problematica legata alla selezione dele opere collocate sulla mappa interattiva. È evidente che è stata fatta una selezione dall'alto dato che l'app non raccoglie le segnalazioni degli utenti ma restituisce lei stessa grazie probabilmente al lavoro di una redazione dedicata (quella di Art Tribune?) una summa degi interventi che presentano un interesse culturale. Questa selezione è assente in tutte le altre app o nelle community online dedicate al progetto di documentazione della street art, anche se occorre tener presente che ogni app, ogni community è dotato di amministratori che provvedono a regolare le segnalazioni. In ogni caso la selezione di Street Art Roma contribuisce a veicolare una certa definizione di Street Art che spesso coincide con quella degli spazi assegnati e degli interventi delle grandi firme, senza mai soffermarsi su azioni spontanee o anche solo su autori minori. A sostegno di questa selezione, didascalie esplicative che recuperano il tone of voice e il linguaggio tecnico della critica dell'arte. Il senso delle opere è spiegato al lettore (non più spettatore) con tono pedagogico per iniziarlo alla pratica dell'arte e guidarne la sua riconoscibilità: "trattasi si un surrealismo contemporaneo", "una pittura materica…". Il focus è sulla ricerca di una sanzione alta che giustifichi l'elezione di questo fenomeno a arte a partire da un

tentativo di riduzione al canone dell'arte moderna.

Un simile procedimento è rinvenibile nel progetto bolognese F.R.O.N.T.I.E.R, curato da Claudio Musso e Fabiola Naldi in collaborazione con il museo MAMBO. Pur riprendendo il titolo dal lavoro di Francesca Alinovi sull'*Arte di Frontiera* dedicato alla realtà dei graffiti di New York (1984) si deve riconoscere che il progetto eredita ben poco di quella ricerca tanto sofisticata quanto poco citata. Il sito di F.R.O.N.T.I.E.R propone una mappa della città di Bologna navigabile, con sistema Google maps, di cui sposa il modo di spazializzare disincarnato unito alla visione dall'alto, a volo d'uccello sugli interventi bolognesi, come a volerne restituire una foto dall'alto. La street art a Bologna è la street art di F.R.O.N.T.I.E.R: questo il messaggio velatamente comunicato, laddove il progetto non accoglie gli interventi spontanei della e dalla città ma solo azioni promosse dall'alto, su invito di artisti conosciuti. La frontiera di F.R.O.N.T.I.E.R è "la linea dello stile", questo il pay off che accompagna il progetto come una dichiarazione programmatica. A giudicare dal modo in cui il progetto documenta e rappresenta le proprio iniziative, la linea dello stile è quella frontiera che divide ciò che viene eletto a arte da ciò che ne resta al di là. A ben vedere la frontiera non è quella scavalcata, debordata di una street art che rivendica spazio, ma quella del museo e della critica dell'arte che sposta la soglia delle proprie gallerie nello spazio urbano che invade per naturalizzarne l'alterità con la proposta di un museo diffuso (Fig. 96).

Fig. 96 - La landing page del progetto F.R.O.N.T.I.E.R..

Questa lettura è supportata dal tipo di interventi commissionati e dal modo in cui essi stessi sono stati realizzati. Trattandosi di opere murali monumentali la tecnica e il tempo a disposizione trasformano lo stile stesso dell'artista invitato; di ogni artista si sottolinea il curriculum accademico, le esposizioni già tenute, i cataloghi. Solo artisti laureati, come recita un adagio comune ai praticanti del writings che prendono le distanze dalla street art che si forma in accademia. Di nuovo, si leggono anche qui recensioni simili a quelle proposte da Street Art Roma: "influenzato da tendenze quali De Stijl in Olanda e MAC in Italia". La F.R.O.N.T.I.E.R tracciata dal progetto è quella riproposta dagli artisti intervenuti, che per "proteggere" le proprie opere durante i giorni dell'esecuzione, hanno blindato l'accesso ai muri tramite transenne e nastri che segnalano un divieto di oltrepassare l'area recintata (Fig. 97).

Fig. 97 - Uno street artist all'azione e il nastro rosso/bianco che perimetra l'area invalicabile dal passante. Azzo Gardino, 2012.

Un perimetrare che è gesto dell'esclusione e che ricorda i cordoni che nei vecchi musei segnavano la soglia oltre la quale sostare. Una presa di distanza dalle regole della strada insomma, un ennesimo tentativo di manipolare i modi della fruizione di un fenomeno che, nato per strada rivendicando lo sfondamento del margine e del bordo, si ritrova a essere perimetrato.

CONCLUSIONI

-

SUL FILO. O L'ARTE DELLO SPAZIO.

Un livre ni commence ni ne finit;

tout au plus fait-il semblant.

(Mallarmé)

1. Arte e soglie quotidiane.

Il 7 agosto del 1974 Philippe Petit stende un filo da una torre all'altra del World Trade Center con l'aiuto dei suoi fidi compagni (Fig. 98). Petit era già stato arrestato, fermato, denunciato cinquecento volte, ma le Torri Gemelle sono il suo più grande sogno. Filo teso, inizia una delle traversate più famose di sempre. Le foto di quegli istanti di sospensione fanno parte del nostro immaginario, quasi impossibile non essersi mai imbattuti nell'impresa di Petit: "I limiti esistono soltanto nell'anima di chi è a corto di sogni", scrive nel suo *Trattato di funambolismo* (1985).

Fig. 98 - Una foto diventata celebre di Philippe Petit che compie la traversata delle Torri Gemelle del World Trade Center di New York, 7 agosto 1974.

Quella di Petit a metà del suo percorso, la metropoli ai piedi, è una di quelle fotografie eterne, talmente fantastiche da essere irreali; sarà forse per questo motivo che

a rivederla oggi, dopo gli avvenimenti del settembre 2001, non si avverte quel fastidioso anacronismo che si prova invece innanzi ai tanti film e foto in cui le torri svettano ancora, imponenti, sulla grande mela. Petit attraversa il vuoto, apre un sentiero in quel vuoto che rende per sempre percorribile; oggi quel vuoto non è venuto meno, anzi si è fatto più grande. Forse per commemorare la strage a Ground Zero sarebbe bastato tendere un filo, di nuovo, ma Petit non fu apprezzato allora e non si è mai esibito a richiesta. Le sue sono traversate clandestine, eppure senza una foto, senza quella foto nessuno avrebbe camminato il cielo di New York invertendo, anche solo per pochi istanti, la gerarchia *alto vs basso* dettata dal nuovo sviluppo urbanistico della City.

L'uomo sul filo non cammina, traccia immaginari e sfida margini. Da A a B, la voragine sotto. Lui, così in alto, così troppo in alto, punto mobile nel niente o forse nel tutto. Freak o saltimbanco? Poeta o artista? Per i più resta un pazzo, al massimo un artista di strada anche se la strada se la lascia sotto ai piedi. A ogni traversata, una corda tesa, ogni corda una nuova via che duplica quella sottostante sfidandone le logiche e affermandone altre.

Fig. 99 - Petit firma e scrive la data della sua traversata che illustra con un piccolo disegno in cui i vertici di due piramidi sono uniti da un filo.

Ma vi è un'altra foto di Petit, meno celebre della precedente; quella in cui Petit, terminata l'impresa firma una trave di ferro, apponendo la data e un disegno stilizzato: due piramidi, i vertici uniti da un sottile filo. Una scritta per documentare il suo

passaggio, quasi un tag se non fosse per la portata dell'impresa che ha appena affrontato. D'altra parte l'uomo pianta bandiere da così tanto tempo che all'inizio si è pensato che anche il writing fosse come una bandiera da conficcare qua e là per regolare logiche di quartiere e guerre di territorio tra bande.

In questa tesi ho sostenuto una tesi ben diversa, che tutta la street art, nella forma originaria del writing fino agli sviluppi contemporanei, abbia a che fare con una sorta di rito di spazializzazione e di presentificazione di soggettività e forme di vita, più o meno individuali, più o meno collettive, più o meno anonime, sempre clandestine e polemiche.

Sarà bene ricordare che Petit non è il primo né il solo ad aver solcato i cieli sopra New York. Era il 1932 quando una foto leggendaria fu scattata da Charles Clyde Ebbets sui tetti dell'allora Rca Building (oggi di proprietà di General Electric): undici uomini consumano la loro pausa pranzo sopra la città, a cavalcioni di una trave a chissà quanti metri da terra. Non sono funamboli, forse, si dirà, non sono neanche artisti: chiamiamoli operai. Quella trave a mezz'aria è casa, è come i tavolini di un bar: non spaventa, non allarma l'assenza di schienale o di paracadute. Gambe penzoloni, piedi incrociati, gli attraversamenti non si compiono solo in piedi. Il confronto con il margine è un incontro lento quanto usuale, un'arte del quotidiano, lo abbiamo detto, che con lo straordinario non condivide alcuna grandezza se non quella della sua praticabilità. Per questo ci siamo interessati a fenomeni che rientrano a grado diverso nel mondo dell'arte, spesso divengono linguaggi di tutti i giorni. Sicuramente gli operai fotografati da Charles C. Ebbets non sapevano di riscrivere il margine e di affermare un modo alternativo di vivere lo spazio risemantizzandone le logiche, eppure lo hanno fatto, letteralmente, contribuendo a erigere le cattedrali verticali che dominano ogni metropoli, simbolicamente, a partire da quello scatto rubato che ci ricorda quanto l'ordinario e il quotidiano siano in realtà parte dello straordinario.

Fig. 100 - Charles Clyde Ebbets, "Lunch atop a Skyskraper", Rca Building (oggi General Electric Building), Midtown Manhattan, 1932.

2. Una pratica al di qua.

Al di qua del quadro, la strada. Laddove l'arte sposta il margine per via della sua potenza profetica, le scienze sociali, in primis la semiotica, non possono fare a meno che interrogare quel limite e misurarci i propri strumenti. La volontà di confrontarsi con l'al di qua del quadro ci ha portati a compiere un nostro attraversamento, interno alla disciplina stessa.

Abbiamo visto come l'al di qua praticato dalla street art imponga innanzitutto una rilettura della semiotica dell'arte per adattarla a quella che, prendendo in prestito la riflessione di De Certeau, ho chiamato una semiotica dell'arte del quotidiano. Una semiotica che passa dalla riflessione estetica del primo Eco sui modi che ha l'arte e l'opera per "formare" per approdare a una riflessione sulle pratiche e le forme di vita che non può prescindere da una teoria dell'estesia e della pratica dell'Altro. La riflessione semiotica sulle pratiche, con l'apertura che è seguita negli ultimi vent'anni su questo tema ci ha fornito gli strumenti per tentare una sociosemiotica di questi attraversamenti creativi. Il modello delle interazioni a rischio di Eric Landowski mi è sembrato un modello valido per poter rendere conto degli effetti di senso veicolati da tali testi che instaurano un'interazione con lo spazio urbano che è del tipo del corpo a

corpo e che a nostro avviso non può non essere afferrata se non a partire da un regime del senso che prevede una logica sensibile e che rilegge la narratività in termini di rapporti di *immediateté*. L'analisi dell'*Inside Out Project* di Jr ci ha aiutati a defInire tale modo del fare senso in presenza.

La riflessione di Jacques Fontanille ci ha aiutato a focalizzare l'attenzione sul primato dell'espressione in simili pratiche concentrandosi sul rapporto tra involucri strategie e pratiche che si genera definendo quello che abbiamo definito uno stile di vita. In tal senso, ogni attraversamento e ogni riscrittura nello e con lo spazio è anzitutto creazione di un'identità visiva che si fa supporto per una certa etica dello spazio.

Abbiamo quindi percorso la sociosemiotica di Eric Landowski per comprendere le dinamiche d'interazione che un manifesto può istituire nello spazio urbano sotto forma di incontri fortuiti, di sguardi, convocazioni, presentificazioni. Guadare al di qua, significa infatti dotarsi di strumenti per l'analisi dello spazio-tempo della significazione in presenza per una teoria della presa.

Ed è sempre l'esigenza di sondare l'al di qua che ha portato a interrogarci sullo spazio e abbozzare dei modelli della sua praticabilità interrogando una varietà significativa di interventi di street art. La riflessione semiotica sullo spazio unita ai contributi di discipline quali l'antropologia e la sociologia ci hanno accompagnati in questo attraversamento urbano costellato di incontri fortuiti. Dal dripping del subvertising ai tracciati del parkour, dalle scritte illeggibili e immense dei pixadores brasiliani agli stickers sulla segnaletica stradale di Clet, dagli interventi di Banksy sulla West Bank Barrier in Palestina al poster di Blu appeso nei corridoi della SalaBorsa bolognese.

Per affrontare un simile scenario, plurale quanto singolare, siamo partiti da un corpus eterogeneo promuovendo l'osservazione e l'analisi di pratiche tra loro diverse per genere, stile ma ancor più profondamente per l'effetto-spazio e l'effetto-soggetto di cui sono responsabili. Le pratiche di cui si trova un'analisi talvolta più approfondita, in alcune pagine solo accennata, sono pratiche che condividono alcuni elementi comuni. Le diverse forme di risemantizzazione e attraversamento si caratterizzano per un elemento di clandestinità, se non addirittura illegalità che ci restituisce la misura di una narrazione eminentemente polemica; la street art propone un'alternativa, un modo altro

di attraversare e di interagire con lo spazio. Nella diversità dei supporti, degli oggetti, delle strategie e, lo abbiamo visto, degli stili di vita veicolati, i casi presi in analisi fanno qualcosa di simile: proporre un'alternativa di attraversamento della città e un racconto alternativo di questa.

Il tutto praticato nello sforzo di non guardare al di là come si fa di fronte alla cornice-soglia della finestra, ma di comprendere il rapporto tra al di qua e al di là di un'ipotetica cornice. Cornice che, venuta meno in strada, si ripropone nel momento in cui gli stessi fenomeni continuano oltre lo schermo. È in questo movimento tra al di qua e al di là che ho individuato il proprio della street art come fenomeno sociale ancor prima che artistico, politico e rituale ancor prima che estetico. Grazie al contributo della riflessione antropologica, ed in particolare di quella branca dell'antropologia contemporanea che si occupa di spazio urbano (la così detta "anthropologie du voisin") ci siamo resi conto che interrogare le pratiche di risemantizzazione dello spazio, specie in seno a un movimento come la street art, non significa più interrogare la periferia per ridefinire il centro. La "ville bis" come la definisce Michel Agier per riferirsi ai conglomerati ai margini della città, quali favelas, ville miseria e invasioni, non sempre nasce ai margini de la ville A; un'intuizione già condivisa da Michel De Certeau per il quale uno dei modi migliori per darci la possibilità di parlare di città, oggi consiste proprio nel posizionarsi dalla parte di quelle pratiche micro, "singolari e plurali al contempo", che non descrivono una *ville bis* alla periferia di una città di serie A ma che la ridefiniscono da dentro, quotidianamente. L'architetto Rem Koolhaas parla di "ville générique" per descrivere la realtà frattale della metropoli contemporanea che riproduce all'infinito lo stesso modello di attraversamento, di articolazione e di consumo. Una città dove regna la frammentazione e dove solo la strada funge da elemento di messa in continuità, unico canale orizzontale per una rete frattale; a ben vedere è la città che apre ai non-luoghi di Marc Augé.

Una lettura rituale della street art come rito di appropriazione ma anche di iniziazione (è il caso del pixaçao) sembra non solo sostenibile ma auspicabile nel momento in cui riesce a rendere conto del complesso rapporto che si instaura tra pratica in strada e rimediazione digitale. Accogliendo le intuizioni di Augé, Agier e Foucault potremmo dire che la street art si consuma nella ricerca di uno spazio "d'entre deux": uno spazio di ritualizzazione.

Concludendo, possiamo dire che la street art è al contempo un modo di attraversamento dello spazio e un modo di spazializzazione che ha per esito un certo effetto-città e un certo effetto-presenza. Abbiamo così interrogato il rapporto soggetto-spazio nella seconda e ultima parte di questa tesi per cercare le basi di una semiotica dello spazio che potesse farsi carico delle intuizioni raccolte.

Lo scopo della mia ricerca è stato quello di rinvenire quali dinamiche si celassero dietro a questi attraversamenti tanto diversi quanto vicini, anonimi ma virali. La mia ipotesi, poi confermata analisi dopo analisi, è che rispondano tutte a una esigenza comune di raccontare la città nella sua imperfezione: occhi aperti, *trompe l'oeil*, rappresentazioni che rivendicano un al di qua del quadro che è quello dello spazio di mezzo: la strada, né pubblica né privata, il muro né chiuso né aperto. Dispositivi liminari, interfacce come la superficie dei diversi elementi dell'arredo urbano. La street art agisce come un tatuaggio sulla pelle, come una cartografia immaginaria che ha il ruolo di ricostruire un tessuto che si è strappato, di ricordare, di richiamare l'attenzione del passante, di strappare un varco per interrogare l'al di là e creare un raccordo per la messa in continuità (Fig. 101)

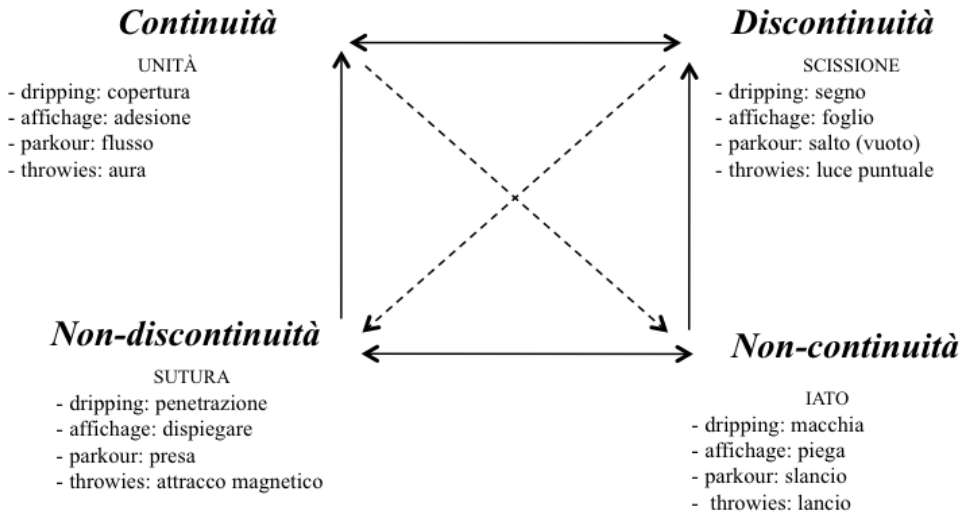


Fig. 101 - Un modello narrativo di alcune pratiche di street art che si articolano nella dialettica *continuo vs discontinuo.*

In questo senso abbiamo osservato che la street art è più vicino al mito di quanto non lo sia all'arte, disposto che il mito non sia arte; quando finisce nelle gallerie è solo perché è mitizzazione dell'arte stessa.

Concludendo ci sembra di dover rispondere all'invito di Agier: "Pour retrouver la ville, oublions la d'abord". Prendere le distanze dal progetto di una semiotica della città che si ponga l'obiettivo di fornire un ritratto definitivo a partire da una somma di pratiche e spazi che la definiscono. La città come entità da dimenticare come ratio geografica e come obiettivo di esaustività descrittiva: partire dalla complessità delle pratiche per tracciare i diversi percorsi in polemica con la ricerca di un volto unico. Solo il sistema delle pratiche di scrittura e riscrittura nella e della città ci restituirà la misura di una buona sociosemiotica della spazializzazione. La prospettiva situazionista e quella di un'antropologia delle *situations* sono ovviamente provocatorie e collidono con la vocazione scientifica di una semiotica generativa, tuttavia le loro intuizioni non possono che essere preziose per aiutarci a costruire un metodo di analisi che inviti a "rétenir quelques séquences de la vie quotidienne des villes, tout en restituant leur caractère fluide et partiel" (Agier, 2013: 13).

3. Nuovi percorsi.

Come riporta la citazione in incipit, un libro né inizia né finisce, o meglio se ha un inizio, per quanto convenzionale, mettere un punto è ben più difficile. Questa ricerca potrebbe continuare per rispondere a tutti quei punti che sono emersi e che non abbiamo avuto occasione di approfondire. In primis, un'analisi della street art in rete e più in generale dell'arte in rete seguendo le osservazioni emerse nell'ultimo capitolo.

Essersi interessati ai modi in cui la strret art è mappata online significa anche interessarsi a quella dialettica tra ipostasi dell'evento nell'opera e riproduzione mediatica dell'evento, anche se di fatto resta una riflessione a margine di questa ricerca, ma che apre nuovi orizzonti d'analisi. La riflessione ricorda da vicino le ricerche che hanno preso le mosse dopo l'attacco alle Twin Towers. Non si parla di arte, anche se Baudrillard ha polemicamente definito l'attacco, anzi il loop mediatico che ha generato, come una delle più credibili performance dell'arte contemporanea, ma di un evento

sociale e mediatico appunto. In questo caso, Baudrillard e altri critici del visivo hanno parlato di *presentificazione vs mediazione*: presentificazione come sottrazione dell'evento dalla catena in cui è inserito, estrapolazione del momento cruciale che comincia a bastare di per sé, a stare per tutto il resto. Nel mentre si stava compiendo, l'evento già si sottraeva alla sua *évenementielité* per divenire altro da sé, se non ipostasi del sé: il tempo reale dell'evento si è esteso in una coazione a ripetere producendo una sospensione spaziotemporale tale per cui l'11 settembre è stato per noi spettatori a distanza immagine-evento prima ancora di essere evento, dal momento che la nostra percezione di quell'esperienza si è fatta soprattutto attraverso l'immagine mediatica, in definitiva, una non-esperienza.

Occorre inoltre a mio avviso interrogare i modi in cui la digitalizzazione dell'arte ridefinisce l'arte stessa e rispondere così a un invito che Benjamin formulava nel lontano 1955 e che oggi trova nuova voce alla luce del web 2.0:

> Le circostanze in mezzo alel quali il prodotto della riproduzione tecnica può venirsi a trovare possono lasciare intatta la consistenza intrinseca dell'opera d'arte – ma in ogni modo determinano la svalutazione del suo hic et nunc. (Benjamin, 1955: 23)

Per Benjamin l'arte perdeva la sua aura a causa della riproducibilità tecnica perché questa permetteva alla riproduzione di andare incontro a colui che la fruisce nella sua particolare situazione, attualizzando così il riprodotto. La semiotica potrebbe analizzare il modo in cui la rappresentazione digitale dell'arte ridefinisca l'arte e la sua fruizione, e provare a rispondere a Benjamin insinuando il dubbio che l'aura non sia mai venuta meno, o, che sia tornata di moda.

BIBLIOGRAFIA

Agier, Michel,

2009 *Esquisses d'une anthropoliogie de la ville. Lieux, situations,mouvements*, Academia Bruylant, Louvain-la-Neuve.

Augé, Marc,

1986 Un ethnologue dans le métro, Hachette, Paris.

1992 *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris.

1994 *Le sens des autres*, Fayard, Paris.

Banksy

2006 *Wall and Piece*, Century.

Baudrillard, Jean,

1979 *Lo scambio simbollico e la morte*, Feltrinelli, Milano;

1991 *La trasparenza del male. Saggio sui fenomeni estremi*, SugarCo, Milano;

1996 *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Cortina Editore, Milano;

2002 *Lo spirito del terrorismo*, Cortina Editore, Milano;

2003 *Power inferno. Requiem per le Twin towers. Ipotesi sul terrorismo. La violenza globale*, Cortina Editore, Milano.

2012 *La sparizione dell'arte*, Abscondita, Milano

Benjamin, Walter,

1936 *Das kunstwerk im Zeitlater seiner technischen Reproduzerbatkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt ma Main (trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della su riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966).

Bertrand, Denis,

2000 *Précis de sémiotique littéraire*, Édition Nathan, Paris (trad. it. *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Roma, 2002).

Bigi N. e Codeluppi E.,

2011 Viaggio nei social network, numero monografico E/C, rivista online dell'AISS disponibile online al sito www.ecaiss.it/monografici/9_social_network.php

Boltanski, Luc,

1992 *La souufrance à distance*, Édition Métalié, Paris (trad. It. *Lo spettacolo del dolore*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2000).

Bolter, J. D., Grusin R.,

2000 *Remediation. Undestanding new media*, MIT Press, Cambridge, Massachuttes, USA.

Calabrese, Omar,

1987 *"Problèmes d'énonciation abstraite"*, Actes Sémiotiques-Documents, 44;

1992 *L'età neobarocca*, Laterza, Bari;

1999 *Lezioni di semisimbolismo. Come la semiotica analizza le opere d'arte*, Protagon, Siena.

Careri, Francesco,

2006 *Walkscapes. Camminare come pratica semiotica*, Einaudi, Torino.

Codeluppi, Vanni,

2000 *Lo spettacolo della merce. I luoghi del consumo dai passages a Disney World*, Bompiani, Milano.

Coquet, Jean Claude,

2008 *Le istanze enuncianti. Fenomenologia e semiotica*, Mondadori, Milano.

Corrain, L., Valenti, M.,

1991 *Leggere l'opera d'arte*, Bologna, Esculapio.

Corrain, Lucia,

1997 *Semiotica dell'invisibile*, Bologna, Esculapio.

Courtés, J., Greimas, A. J.,

2007 *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Mondadori, Roma.

Deleuze, G., Guattari, F.,

1972 *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizofrénie*, Minuit, Paris (trad. it. *L'Anti-Edipo. Capitalizmo e schizofrenia*, Einaudi, 1975);

1980 *Mille plateaux. Capitalisme et schizofrénie*, Minuit, Paris (trad. it. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Instituto Treccani, Roma, 1987).

Dinoi, Marco,

2008 *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinem*a, Le Lettere, Firenze.

Duguet, Anne-Marie,

1986 "Les vidéos de Bill Viola: une poétique de l'espace-temps", in Parachute, Montreal, numero 45 (dicembre 1986 / febbraio 1987), pp. 10-15.

Eco, Umberto,

1975 *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano ;

1979 *Lector in fabula*, Bompiani, Milano;

1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino;

1990 *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano;

1997 *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano;

2004 *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.

Eugeni, R., Bellavita, A.,

2006 "Mondi negoziabili. Il reworking del racconto nell'era del design narrativo dinamico", in E/C online su www.ec-aiss.it/.

Fabbri, Paolo,

1998 La svolta semiotica, Laterza, Bari;

2009 "Bill Viola, Ocean Without a Shore", in *L'archivio del senso*, Quaderni della biennale, Edizioni et al., n. 1, Milano, 2009, pp. 27-47.

Fabbri, P., Marrone, G., (a cura di)

2000 *Semiotica in nuce, vol. I, I fondamenti e l'epistemologia strutturale*, Meltemi, Roma;

2001 *Semiotica in nuce, vol. II, Teoria del discorso*, Meltemi, Roma.

Farinelli, Franco,

2003 *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino.

Floch, Jean-Marie,

1986 *Les formes de l'empreinte*, Pierre Fanlac, Périguex (trad. it. Forme dell'impronta. Cinque fotografie di Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Stieglitz, Strand, Meltemi, Roma, 2005);

1990 *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*, Presses Universitaires de France, Parigi;

1995 *Identités visuelles*, PUF, Paris (trad. it. *Identità visive*, Franco Angeli, Milano);

2002 *Une lecture de Tin Tin au Tibet*, Puf, Parigi;

2006 *Bricolage. Lettere ai semiotici della terra ferma*, Meltemi, Roma.

Fontanille, Jacques,

1989 *Les espaces subjectifs, Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Hachette, Parigi;

1993 *Les formes de vie*, « RSSI », 13, 1-2;

1995 *Sémiotique du visible : Des mondes de lumière*, Puf, Parigi;

2004 *Soma et Sema. Figures du corps*, Maisonneuve&Larose, Parigi (trad. it. *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma, 2004);

2006 "Pratiques sémiotiques: immanence et pertinence, efficience et optimisation", in *Nouveaux actes semiotiques*, 104-105-106, Pulim, Limoges, pp. 7-118;

2008 *Pratiques sémiotiques*, PUF, Parigi;

2011 *Corps et sens*, PUF, Parigi;

2015 *Formes de vie*, Presse Universitaire de Liège, Liège.

Foucault, Michel,

2010 *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di Vaccaro, S., Mimesis, Milano.

Freedberg, David,

1989 The power of images. Studies in the History and Theory of Response, The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, USA (trad. it. *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi,

Torino, 2009).

Greimas, Algirdas Julien,

1966 *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Larousse, Paris (trad. it. Semantica strutturale, Meltemi, Roma, 2000);

1970 *Du sens*, Editions du Seuil, Paris (trad. it. *Del senso*, Bompiani, Milano, 1996);

1983 *Du sens II*, Editions du Seuil, Paris (trad. it. *Del senso II*, Bompiani, Milano, 1987);

1984 "Sémiotique figurative e sémiotique plastique", in Actes sémiotiques. Documents, n. 60;

1987 *De l'imperfection*, Editions Pierre Fanlac, Paris (trad. it. *Dell'imperfezione*, Sellerio Editore, Palermo, 1988).

Greimas, A. J., Fontanille J.,

1991 *Sémiotiques des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Éditions du Seuil, Paris (trad. it. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Bompiani, Milano, 1996).

Koolhaas, Rem,

2006 *Junkspace*, Quodlibet, Macerata.

Kozinets, Robert V.,

2010 *Netnography.Doing ethnographic research online*, Sage, London.

Landowski, Eric,

1989 *La société réfléchie*, Seuil, Paris (trad. it. *La società riflessa. Saggi di sociosemiotica*, Meltemi, Roma, 1999);

1997 *Présences de l'autre*, PUF, Paris;

2003 *Passions sans nom*, PUF, Paris;

2002 *En deçà ou au-delà des stratégies, la présence contagieuse*, Nouveaux actes semiotiques, 83, Pulim, Limoges;

2005 *Les interactions risquées*, Nouveaux actes semiotiques, 101-102-103, Pulim, Limoges;

2007 "Unità del senso, pluralità di regimi", in Marrone G., Dusi N., Lo Feudo G., a

cura di, *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*, Meltemi, Roma, pp. 26-43;

2009 "Avoir prise, Donner prise", Actes sémiotiques, n° 112, Pulim, Limoges, disponibile on line ;

2009 « Vettura e pittura: dall'utilizzo alla pratica », in S. Jacoviello, T. Lancioni, A. Mengoni, F. Polacci (eds), *Testure. Scritti seriosi e schizzi scherzosi per Omar Calabrese*, Siena, Edizioni Protagon, pp. 289-302;

2012 « Régimes de sens et styles de vie », Actes Sémiotiques (on line), n° 115, disponibile al link <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2647 (consultato il 10/05/2015).

2015 « Pour une pratique écologique du sens », Résumé del 14 maggio 2015 per l'intervento al convegno di Albi del 6/9 luglio 2015 dedicato a « Formes de vie et modes d'existence 'durables'. Nouvewlle contraintes, narrations et axiologies du vivre » ;

2015 "L'immédiat", Résumé del 24 maggio 2015 per il Seminario del gruppo di ricerca dell'Università di Tulosa dedicato alle "Médiations Sémiotiques", in occasione dell'intervento del 4 giugno 2015.

Leccardi I.,

2009 Semiotica ed indagine etnografica. Discorso politico e pratiche di autogestione all'interno della fabbrica argentina Zanon, in Ocula, 10, dicembre 2009.

Leone M.,

2009 « Le parkour sémiotique – Pratiche urbane di invenzione della naturalità », in R. Bonadei, a cura di , Naturale artificiale. Il palinsesto urbano, P.Lubrina, Bergami, p. 147-68

2010 *Semiotica del parkour*, in P. Cervelli, L. Romei e F. Sedda, a cura di (2010) Semiotica dello sport, Edizioni Nuova Cultura, Roma, pp. 208-24.

2012 (a cura di) *Protesta*, Lexia numéro monografico, nà13-14, Aracne, Roma

Lévi-Strauss, Claude,

1958 *Anthropologie structurale*, Plon, Paris (trad. it. *Antropologia strutturale*, il Saggiatore, Milano, 1967).

Lippolis, Leonardo,

2009 *Viaggio al termine della città. Le metropoli e le arti nell'autunno postmoderno*

(1972-2001), Eléuthera, Milano.

Lotman, jurij Michajlovič

1980 *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Laterza, Roma-Bari

1985 *La semiosfera*, Marsilio, Venezia;

1993 *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli, Milano.

Lotman, J. M., Tsivian Y.,

2001 *Dialogo con lo schermo*, Moretti&Vitali, Bergamo.

Manetti, Giovanni,

1998 *La teoria dell'enunciazione. Le origini del concetto e alcuni più recenti sviluppi*, Protagon editori toscani, Siena;

2008 *L'enunciazione. Dalla svolta comunicativa ai nuovi media*, Mondadori, Milano.

Marin, Louis,

1994 *De la représentation*, Gallimard, Paris (trad. it. *Della rappresentazione*, Meltemi, Roma, 2001).

Marrone, Gianfranco,

2001 *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Einaudi, Torino;

2005 *La cura Ludovico*, Einaudi, Torino;

2007 "L'invenzione del testo", Versus 103-104-105.

2010 (a cura di) Palermo. Ipotesi di semiotica urbana, Carocci, Roma.

2013 Figure di città. Spazi urbani e discorsi sociali, Mimesis, Milano.

Marsciani, Francesco,

1990 Ricerche intorno alla razionalità semiotica, Università degli studi di Bologna, tesi di dottorato;

1999 Esercizi di Semiotica Generativa. Dalle parole alle cose, Esculapio;

2006 "La pratica come testo: per una etnosemioptica del mondo quotidiano", con Tarcisio Lancioni, intervento al Convegno AISS "Esperienza e narrazione"

tenutosi a Cosenza, ascoltabile online al link http://www.archivesaudiovisuelles.fr/FR/_video.asp?id=893&ress=2841&video=93452&format=68;

2007 *Tracciati di etnosemiotica*, Franco Angeli, Milano;

2012 *Ricerche Semiotiche volume 1. Il tema trascendentale*, Esculapio;

2012 *Ricerche Semiotiche volume 2. In fondo al semiotico*, Esculapio;

2012 *Minima Semiotica. Percorsi nella significazione*, Mimesis edizioni.

2013 "Soggettività e intersoggettività tra semiotica e fenomenologia", in *Semiotica delle soggettività. Per Omar*, a cura di Leone, M., Pezzini, I., Aracne, Roma.

Martini, Michele,

2009 "Banksy in Cisgiordania: graffiti sul limite", comunicazione presentata al XXXVII congresso dell'Associazione Italiana Studi Semiotici, "Politica 2.0. Memoria, etica e nuove forme della comunicazione politica", Bologna 23-25 ottobre 2009, in E/C, consultabile online al link https://www.academia.edu/2244598/Banksy_in_Cisgiordania_graffiti_sul_limite1.

Mazzucchelli, Francesco,

2010 Urbicidio. Il senso dei luoghi tra distruzioni e ricostruzioni nella ex Jugoslavia, Bononia University Press.

Merleau-Ponty, Maurice,

1945 *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris (trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2003).

1964 *L'oeil et l'esprit,* Gallimard, Paris.

Metz, Christian,

1992 *L'enunciazione impersonale*, Bios, Cosenza.

Parry, William,

2010 Contro il muro. L'arte della resistenza in Palestina, Isbn Edizioni, Milano.

Pozzato, M. P., Grignaffini, G., (a cura di)

2008 *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*, RTI, Roma.

Pozzato, Maria Pia,

1992 "L'analisi del testo e la cultura di massa nella sociosemiotica", in Grandi, R., *I mass media tra testo e contesto*, Lupetti, Milano;

1997 "L'arc phénomenologique et la flèche sémiotique", in Landowski, Eric, a cura di, *Lire Greimas*, Pulim, Limoges, pp. 61-84.

Stoichita, Victor Ieronim,

1993 *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Méridiens Klincksieck, Paris (trad. it. *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, il Saggiatore, Milano, 1998);

1997 *A short history of the shadow* (trad. it. *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop art*, il Saggiatore, Milano, 2000);

2006 *The Pygmalion Effect. Towards a historical anthropology of simulacre*, Chicago Press, Illinois (trad. It. *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, il Saggiatore, Milano, 2006).

Thom, René

2006 *Morfologia del semiotico*, a cura di Paolo Fabbri, Meltemi, Roma;

2011 *Arte e morfologia. Saggi di semiotica*, Mimesis, Milano;

Traini Stefano,

2010 *L'analisi di una foto e il metodo semiotico. A proposito del saggio di Paolo Fabbri e Tiziana Migliore sulla foto "14 maggio 1977*", in "E/C, rivista online dell'AISS

Violi, Patrizia,

1997 *Significato ed esperienza*, Bompiani, Milano;

2002 "Virtualité des teste et réalité de l'énonciation", in Carel, M., a cura di, *Les facettes du dire*, Kimé, Paris, pp. 349-363;

2003 "Le tematiche del corporeo nella semantica cognitiva" in Gaeta, L., Nuraghi, S., a cura di, *Introduzione all linguistica cognitiva*, Carocci, Roma;

2003 "Embodiment at the crossroads between cognition and semiosis", in *Recherches*

en communication, 19, pp. 199-217;

2005 "Il corpo, le pratiche", in E/C online su *associazionesemiotica.it*;

2006 "Beyond the body: towardsa a full embolie semiosis", in Dirve, R., Frank R. eds., *Body, Language and Mind*, Mouton de Guyter, Berlino.

Zinna, Alessandro,

2004 *Le interfacce degli oggetti di scrittura. Teoria del linguaggio e ipertesti*, Meltemi, Roma;

2008 "Il primato dell'immanenza nella semiotica strutturale", in E/C, pubblicato on line il 16 luglio 2008, consultabile on line al link http://www.ec-aiss.it/pdf_contributi/zinna_16_7_08.pdf;

Merci.

A Patrizia Violi e Jacques Fontanille, per la pazienza infinita, la comprensione e l'aiuto prezioso;

A Eric Landowski, per la sua ricerca che rappresenta il mio orizzonte teorico da quasi dieci anni; grazie per le lezioni e per l'amicizia, i laghi ghiacciati a Vilnius e le Passions sans nom. Ancora tutte da tradurre;

A Francesco Marsciani, "L'oeil et l'esprit" (giusto per citare una passione comune) della mia semiotica;

A CUBE e a tutti i suoi membri, in particolare a Francesco Galofaro e Federico Montanari che sono stati fonte di saggi consigli nei momenti peggiori di questo percorso;

A Anne Beyaert-Geslin per avermi seguita a distanzae incoraggiata a non gettare tutto alle ortiche;

A Pierluigi Cervelli per avermi indirizzata durante uno dei miei primi convegni a intraprendere esattamente questa via del Quotidiano. Lui non ricorderà, io sì;

A Giulia Ceriani, per avermi accolta cinque anni fa nel suo istituto e per aver pazientato durante i miei studi. Grazie per avermi aperto gli occhi sulle Mythologies de nos jours;

A Lucio Spaziante senza il quale non avrei mai tentato l'esame di ammissione una seconda volta, quella giusta;

A Nicoletta Marini-Mayo e Ellen Nerenberg a cui devo la mia sensibilità alle prospettive di genere;

A Marco Dinoi, perché le sue lezioni restano indistricabilmente legate agli anni più belli della mia vita e della mia formazione. A Siena, dove ho avuto la fortuna di imbattermi in Omar Calabrese, Tarcisio Lancioni, Stefano Jacoviello, Francesca Polacci e Massimo Leone;

A Francesca Alinovi perchéilsuo lucido ritratto della street art non venga dimenticato;

A studenti, professori, mitomani, anziani signori e barboni delle biblioteche che mi hanno ospitata, accettando l'eccentricità di riservarmi sempre lo stesso posto. Fra tutte, la SalaBorsa e la Biblioteca delle Oblate;

Ai portici bolognesi che mi hanno dato il conforto della loro ombra; ai boulevardparigini che ho odiato con tutta me stessa per poi capire a distanza di anni di averli fatti miei; alle cupole fiorentine che coinciliano il mio sonno dopo anni di fughe;

A Michele, Giuditta e Emanuela, compagni"fin de race" ai quali dedico questo lavoro. Grazie per aver rifiutato di essere colleghi fin dal primo giorno e aver optato per la sorrelanza, e la militanza.

A Angelo Dicaterino, che con me ha condiviso Siena, Bologna e Limoges. Una vita di nomadismo e quadrati semiotici (quando ancora non erano un fenomeno pop);

A Tatsuma Padoan, per le notti insonni, i dibattiti appassionati, l'antropologia, le sbronze e le toilette bulgare.

A tutti i dottorantdi del CERES che hanno allietato le mie incursioni limogeoises portandomi per sette volte di fila al museo della porcellana;

A Alessia Falugi per avermi insegnato tutto quello che c'era da sapere sullo Pseudo Dionigi l'Areopagita e per aver passeggiato un cane non nostro, sempre in attesa della prossima sortita;

A Antonio Paolo che ho incontrato in chiusura di questo lavoroe che ha arricchitola mia biblioteca. Con lui inizia una nuova pagina di ricerca e un nuovo viaggio professionale che non può che partire dalla nostra amata semiotica;

A Laura Passalacqua, Andrea Urbani, Tommaso Lisi, Sarah Stefanutti e Francesca Tozzi che perdonano i miei ritardi, i miei silenzi e le mie buche da tre decadi. Sono e saranno per sempre casa, e io sarò in ritardo;

A Paolo, Veronica, Davide e Dario per accettarmi così come sono:una zia freak, sempre senza soldi, perennemente a dieta (senza per giunta aver mai perso un etto) e sempre lontana. Ma non con il pensiero;

Ad Anna, per avercela fatta, e a Piero per non avermi mai chiesto niente pur supportandomi in tutto; solo ora capisco che il loro è stato il regalo più immenso che si possa desiderare: la libertà;

A Gilda, che non dimentico.

Più di chiunque altro ringrazio Vladimir che ho incontrato pochi giorni prima di iniziare questa ricerca e che mi ha tenuta per mano durante questi quattro lunghi anni. Mi ha rincorsa per due paesi, sui treni regionali per Bologna e le frecce direzione Milano per poi riportarmi a casa, nella nostra Firenze. Grazie per avermi accompagnata ogni lunedì, martedì, mercoledì, giovedì, venerdì, sabato, domenica, direzione biblioteca. Grazie per aver rinunciato a gite al lago, fughe fuori porta e feste del patrono. Grazie per aver cucinato, lavato, annaffiato le piante (anche se sono morte tutte).A questa meta ci siamo arrivati in due. Certa che capirà questa miaennesima bizzarria, di non dichiarare amore in calce per lasciare che io possa farlo giorno dopo giorno, voltata questa ultima pagina.

ECOLE NORMALE SUPERIEURE DE PISE ET UNIVERSITE DE LIMOGES

DOCTORAT EN SEMIOTIQUE

INSTITUE PAR L'INSTITUT SUM ET LE CERES

RESUME

EN DEÇA DU TABLEAU, LA RUE.

TRAVERSEES URBAINES ET ARTS DU QUOTIDIEN.

Silvia Viti

Autrefois, j'avais trop le respect de la nature.
Je me mettais devant les choses et les paysages et je les laissais faire.
Fini, maintenant "j'interviendrai".
J'étais donc à Honfleur et je m'y ennuyais.
Alors résolument, j'y mis du chameau.
Cela ne paraît pas fort indiqué. N'importe, c'était mon idée.
(Henri Michaux, *Intervention*, 1930)

SOMMAIRE

CHAPITRE 1 INTRODUCTION. L'ART DANS LA VILLE.

1.1 Forme et fonction: la naissance de la ville moderne.

1.2 *Kool killers*. Des rames du métro au partage en ligne.

1.3 La construction du corpus.

CHAPITRE 2 ARTS DU QUOTIDIEN ET SEMIOTIQUE DE L'ART.

2.1 Une créativité dispersée.

2.2 Le quotidien. Aux origines d'une anti-discipline.

2.3 Une production seconde.

2.4 Eloge du détournement : une rhétorique sophiste.

2.5 Sémiotiques en deçà.

2.6 Regards dans la ville. Affichages et nouveaux régimes du sens.

2.7 Pour une sémiotique de l'empreinte. Inscriptions de lumière.

CHAPITRE 3 NOTES POUR UNE SEMIOTIQUE DE LA SPATIALISATION.

3.1 *Scar tissue* : déchirures, cicatrices, exercices de cautérisation.

3.2 L'au-delà du mur. L'art du trompe-l'œil par Banksy.

3.3 Traversées urbaines. Le Parkour : dans la rue, en ligne.

3.4 De haut en bas. Les Pixadores de Sao Paulo.

3.5 Ethique du débordement. Dripping, liquéfaction et d'autres cascades de couleur.

3.6 Donne-nous notre mapping quotidien.

3.7 La ville diffuse.

CHAPITRE 4 CONCLUSIONS. L'ESPACE DE L'ART.

4.1 Fils tendus et d'autres seuils.

4.2 Une pratique en deçà.

4.3 Débordement et invasions.

4. 4. Au-delà de la rue.

CHAPITRE 1 – INTRODUCTION. L'ART DANS LA VILLE.

> "Le città sono un insieme di tante cose: di memoria, di desideri, di segni d'un linguaggio; le città sono luoghi di scambio, come spiegano tutti i libri di storia dell'economia, ma questi scambi non sono soltanto scambi di merci, sono scambi di parole, di desideri, di ricordi. (…) immagini di città felici che continuamente prendono forma e svaniscono, nascoste nelle città infelici."
>
> (Calvino, 1993: X)[1]

1.1 Forme et fonction : la naissance de la ville moderne.

La construction de l'espace urbain au XX^{ème} siècle entendait satisfaire les principes du Fonctionnalisme architectural qui envisageait l'organisation de la vie des masses en raison des besoins du nouveau cycle de production et consommation. « Form follows function », répétait-il Louis Sullivan. Universellement reconnu en tant que prophète de l'architecture moderne grâce à ses défis à la ville horizontale et sa 'conquête' de l'espace vertical, Sullivan avait été le concepteur des premiers gratte-ciels de Chicago vers la fin du XIX^{ème}. Il s'agissait d'une époque où la liberté de création du Modernisme, favorisée par la recherche technologique, avait effacé les styles architecturaux jadis dominants. Ainsi, en très peu de temps, l'espace urbain perdit les traits auparavant caractéristiques ; il s'agit d'un changement ensuite accentué par le capitalisme postfordiste et postmoderne.

Selon Le Corbusier - l'un des plus importants représentants du mouvement moderniste et fonctionnaliste - la fonctionnalité constitue la clé de voûte de son œuvre architecturale, alors que les matériaux, les formes et la dimension esthétique ne peuvent que demeurer secondaires par rapport à l'objectif le plus important, à savoir la *fonction*. Dans ce contexte il devient possible de comprendre le sens de la célèbre

[1] « Les villes sont un ensemble de choses : de mémoires, de désirs, de signes d'un langage ; les villes sont des lieux d'échange, comme tous les livres d'histoire de l'économie expliquent, mais ces échanges ne sont pas seulement des échanges des biens, ce sont des échanges de mots, de désirs, de souvenirs. (…) Des images de villes heureuses qui prennent forme et évanouissent sans cesse, cachées dans les villes malheureuses. » (c'est nous qui traduisons).

formule de Le Corbusier : « la maison est une *machine à habiter »*. L'idée même de fonctionnalisme dissout toute sorte de relativisme culturel car le concept de fonctionnalité dans cette période est censé être universel (à un tel point qu'on assistera à la naissance d'une courant connue sous le nom de Architecture Internationale). Le corps de la ville, à la suite d'une telle conception, se métamorphose en devenant vertical, rationnel, uniforme, global. Le Corbusier (Charles Édouard Jeanneret-Gris), pionnier du béton armé et théoricien de la ville modernes et des cités dortoirs (autrement dites les *unités d'habitation*), est sans doute l'architecte qui a influencé plus que d'autres la physionomie de la ville contemporaine. Animé par la volonté de résoudre les problèmes des villes industrielles entre la fin du XIX et le début du XX siècle, notamment pour donner solution aux problématiques liées à la surpopulation, à la salissure et au désordre moral, il consacrait son activité au développement du concept de « *social housing »* dont les villes du monde entier portent actuellement une trace indélébile. La *ville radieuse*[2] lecorbusienne est une ville propre, efficiente, rapide.

Les théories et le travail de Le Corbusier, ainsi que ceux de nombreux élèves qui ont étendu son enseignement et son projet dans le monde entier, ont promu une idée d'espace en tant que série de *destinations* à l'intérieur desquelles l'humanité se déplace. Le Corbusier était un partisan des voitures et des routes à grand débit à fin de relier et faire communiquer de façon rapide et efficace des points de départ et d'arrivée différents et variés. Ce projet envisageait le dépassement et la fragmentation de l'espace urbain traditionnel afin de créer des cités dortoirs où les liens sociaux nécessaires à l'épanouissement d'une communauté devaient être perturbés. L'exigence minimale de traverser l'espace à pieds apparaît tout à fait négligeable par rapport à une efficience supérieure : la rapidité de la dislocation. La vocation de Le Corbusier était la mise en place de *villes fonctionnelles* en dépit de l'histoire et de

[2] Les théories audacieuses de Le Corbusier trouvent leur accomplissement dans le projet urbain de la *Ville Radieuse* (1933) dont les principes fondamentaux ne sont pas nombreux : la séparation des styles en raison de leur fonction (espaces de travail, d'administration, de résidence et de transport) ; la récupération de l'espace vert en conséquence d'un développement en vertical des unités d'habitation, la capillarité des voies routières en mesure d'isoler les parcours des piétons, ainsi cantonnés dans des rues qui lui sont consacrées. En 1951 Le Corbusier est chargé par le premier ministre indien Nehru du projet de construction de la capitale du Punjabi sur le modèle de la *ville radieuse*. De surcroît, des projets similaires ont été réalisés à Hong Kong, où, en proximité de l'aéroport, une série de maisons à tour favorisaient le développement d'une ville verticale bien desservie par les moyens de transport public et bien connectée aux autres zones de la ville, avec des espaces verts et vides isolants la ville verticale des quartiers plus proches.

l'unicité des centres urbains, d'où, en 1925, sa proposition d'un plan pour la destruction d'une grande partie du centre de Paris à nord de la Seine pour remplacer le tissu traditionnel avec un complexe de tours, une route orthogonale et un espace vert. De surcroît, l'urbanisme devient pour Le Corbusier un outil pour contribuer aux transformations radicales nécessaires pour réduire au silence et étouffer le spectre de la révolution : « Architecture ou Révolution », la maxime qu'on pouvait lire dans les pages de son journal *L'esprit Nouveau*. De ce point de vue, on peut se rendre compte que ces ouvres théoriques ainsi que les projets architecturaux qui ont suivi constituaient une réponse à ce qui préoccupait fortement la *ville capitaliste*, à savoir la *rue* prise dans son sens plus profond de lieu de rencontre, d'échange, de risque en tant que ambiance où il peut naître un sentiment commun et diffus, et, finalement, une réaction.

La *Chartes d'Athènes* rédigée (mais pas souscrite) par Le Corbusier en 1933 vise à mettre en place un projet de réorganisation de la vie quotidienne des masses occidentales. Cette réorganisation présuppose un réaménagement préalable de l'espace urbain par la théorie du *zonage* qui satisfait aux quatre fonctions essentielles de la ville fonctionnaliste : produire, se reposer/habiter, consommer (et s'amuser dans le *temps libre*), circuler.

Ainsi, la ville disparaît progressivement et se transforme en métropole diffuse, où s'alternent des signifiants pleins (les immeubles administratifs, les centres commerciaux, les écoles, les bureaux) et des lieux permettant les déplacements d'un espace fonctionnel à l'autre : « chaque espace inutile au centre devient amorphe et anonyme parce que l'accélération du temps et de l'espace produite par la communication et par les échanges vide de sens et d'identité la ville et la vie des personnes qui l'habitent » (Lippolis 2009 : 60).

A trois heures de l'après midi, le 16 mars 1972 le premier édifice des 33 qui composaient l'ensemble résidentiel de Pruitt-Igoe (Image 1) fut démoli par le gouvernement fédéral américain, à l'approbation même des habitants qui en avaient dénoncé le taux de criminalité et la dégradation. Pruitt-Igoe avait été un grand projet urbaniste développé entre le 1954 et le 1955 dans la ville de Saint Louis, en Missouri ; c'est l'architecte Minoru Yamasaki, auteur du World Trade Center de New York aussi, qui a projeté cet ensemble-là inspiré par la ville radieuse lecorbusienne. La démolition de l'entier ensemble a consacré Pruitt-Igoe à icône de la crise du

modernisme en architecture ; le théoricien et historien de l'architecture Charles Jencks a défini l'événement « le jour où l'architecture moderne est morte ».

Image 1 La démolition de Pruitt-Igoe, St. Louis, Missouri, April 1972.

L'échec de Pruitt-Igoe nous raconte la difficulté du rapport entre espace et interaction humaine dans la ville moderne. Dans la métropole diffuse l'expérience physique de la ville et l'interaction avec l'espace sont réduites au minimum ; voilà pourquoi à partir des années '70 on assiste à l'émergence de phénomènes de *revendication de l'espace* et redéfinition de son identité par des pratiques de traversée et de prise de parole plus ou moins vandales, plus ou moins conscientes, politisées, esthétisantes.

Il suffirait d'analyser la culture hip hop et le *writing* pour comprendre que ce n'est pas un lieu géographique mais un milieu sociale qui l'origine. Le contexte c'est celui suburbain des communautés du South Bronx qui avaient été objet d'un projet de renouvellement à partir de la moitié du XIX siècle. En ce temps-là, la problématique urbaniste était réduit à la nécessaire réorganisation des banlieues: il fallait les détruire et construire des quartiers populaires à fin d'améliorer la qualité de vie des habitants.

Le choix de faire tabula rasa pour faire espace à des projets visionnaires qui ne tenaient pas du tout compte des besoins vitaux d'une communauté fut un véritable flop. Ce qui fut effectivement atteint c'étaient la délocalisation des communautés "dangereux" qui furent allouées dans un nouvel isolement. Nous pouvons y envisager un objectif idéologique bien précis : "the underlying political idea was to isolate and break up potentially rebellious communities, to prevent the formation of a critical mass for unrest" (Cedar Lewisohn, 2007 : 7). Le South Bronx est un modèle de ville verticale, avec ses tours invivables et des zones résidentielles qui découpent le tissu urbain en une pléthore de villes satellites, un exemple parfait de "collage city" - titre du livre publié en 1978 par Colin Rowe et Fred Koetter.

Les graffiti fleurissent dans ces zones-mosaïques produites du déracinement et de la expérimentation : à quelques années de grands investissements, le déclin et la marginalisation a eu le dessus. Dans ce contexte social c'est une communauté créative à revendiquer sa présence par des écrits aérosol, des pas de break dance et de la musique syncopée. La tentative de réduire au silence cette ferveur des banlieues ne tardait pas à s'affirmer; le graffiti art naît et meurt dans une dizaine d'années. Dix longues années où le writing évolue vers des formes nouvelles d'expression toujours moins initiatiques pour attirer l'attention du grand public. Le writing, persécuté depuis le début, a réussi changer sa raison d'être en se transformant dans un phénomène sociale d'intérêt globale. Il s'agit d'une ouverture qui marque un passage du writing à ce qu'on appelle aujourd'hui le street art.

Le grand public c'est le vrai responsable du succès et de l'évolution de ces formes d'expressions : c'est le grand public qui a consacré le street art en tant que art populaire. Il faut souligner qu'il n'est pas trop facile de tracer une évolution linéaire du graffiti writing : à rebours, on pourrait arriver aux origines des temps en analysant les dessins tracés par l'homme préhistorique dans Les Grottes de Lascaux. Il me semble bien plus efficace d'isoler le writing en tant que phénomènes de nos jours même si le street art lui-même joue avec sa connivence avec les inscriptions préhistoriques en

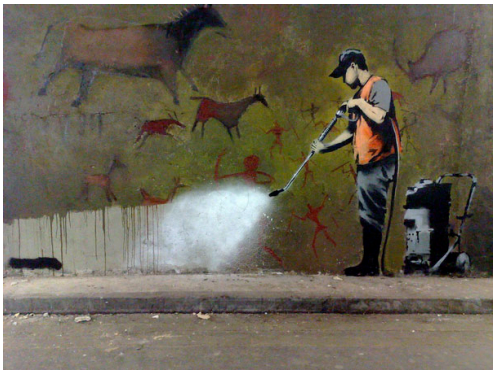


Image 2, Banksy, *Graffiti Cleaner*, Lake Street, London, 2007.

soulignant la différence de traitement réservé aux graffiti de nos jours qui sont considérés comme les produits d'actes vandales (Images 2).

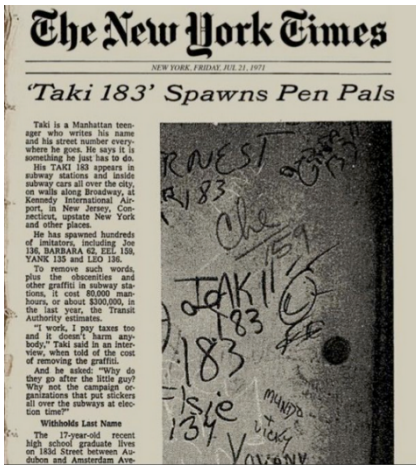
Si les inscriptions que l'on retrouve dans les grottes sont expression d'une exigence toute humaine, de mettre en forme la pensée et la traduire en ritualité, le writing comme on le connait des années 70 c'est plutôt un mouvement artistique particulier; on pourrait le définir une forme historiquement localisée, inenvisageable sans le développement moderne des villes et des métropoles.

En tant que mouvement vandale et illégale le mouvement a été censuré depuis le début : en réponse à cette persécution il s'est enraciné encore plus en donnant vie à une véritable guérilla urbaine basée sur la dialectique hiérarchique entre forces de l'ordre et initiative du bas qui luttent pour la défense d'une liberté de réappropriation de l'espace publique. La "tolérance zéro" de la municipalité newyorkais dès la moitié des années '70 a donné force au phénomène : "We may have lost the trains, but we've gained the whole world" soulignaient les writers Mare 139 et Duro. Au tout début des années '80 les graffiti étaient donc prêts à devenir un mouvement globale: si l'architecture fonctionnaliste avait transformé le tissu urbaine dans la ville diffuse, indépendante des particularités locales, au même temps, un mouvement artistique du bas avait trouvé un terrain fertile dans n'importe qu'elle ville d'outre-Atlantique. Les trains voyagent, comme les writers et les tagueurs des premiers jours savaient bien : il n'y a rien de mieux au quel confier sa propre tag qu'aux rames du métro et du train. Le nom du *writer* filera à tout vitesse dans toutes les gares du centre en affirmant une présence virale et menaçante parce que solidaire aux medias (moyens de transport hier, les cannes sociaux aujourd'hui). Le writing et le street art ce sont des phénomènes dynamiques: aujourd'hui comme hier, ils définissent des seuils de perméabilité dans la ville.

1.2 Kool Killer. Des rames du métro au partage en ligne.

Le 21 juillet le New York Times consacre un article aux premières expressions de *writing* envahissant la ville (Images 3). "Taky 183 cherche des amis de plume", c'est le titre ironique du quotidien : "Taki is a Manhattan teenager who

writes his name and his street number everywhere he goes. He says it is something he just has to do". Dans l'interview, le journaliste interroge Taki sur ce qu'il pense des coûts que l'administration était censée de dépenser pour effacer les écritures. Le jeune homme répondait en se demandant à son tour sur les raisons par lesquelles on doit poursuivre un garçon et non pas les organisations politiques remplissant le métro de *stickers* tout au long des campagnes d'élections. On demandait à Taki pourquoi il agissait d'une telle manière et combien de jeunes le suivaient dans cette opération aux marges de la légalité : "you don't do it for girls; they don't seem to care. You do it for yourself. You don't go after it to be elected President". L'article du Times fournit des données sur le phénomène de *writing*, d'où on relève que la pratique du *tagging* est devenue rapidement un phénomène transversal accueilli par des *teenagers* de n'importe quel quartier, ethnie et classe sociale. A l'époque de la publication de cet article le *writing* ne s'était pas encore rassemblé autour d'un mouvement artistique unitaire ; il était donc vu plutôt comme un phénomène manifestant une sorte de difficulté psychique, une forme d'égocentrisme affectant les teenagers : "the youth conceded that this passion for graffiti was not normal (...) « maybe I'll go to a psychiatrist and tell him I'm TAKI 183. I'm sure that will be enough to get me a psychological deferment ». Cela étant dit, Taki avouait qu'il continuait à garder dans ses poches un Magic Marker et qu'il ne se serait jamais arrêté. Il a tenu son engagement.



The New York Times

NEW YORK, FRIDAY, JUL 21, 1971

'Taki 183' Spawns Pen Pals

Taki is a Manhattan teenager who writes his name and his street number everywhere he goes. He says it is something he just has to do.

His TAKI 183 appears in subway stations and inside subway cars all over the city, on walls along Broadway, at Kennedy International Airport, in New Jersey, Connecticut, upstate New York and other places.

He has spawned hundreds of imitators, including Joe 136, BARBARA 62, EEL 158, YANK 135 and LEO 136.

To remove such words, plus the obscenities and other graffiti in subway stations, it cost 80,000 man-hours, or about $300,000, in the last year, the Transit Authority estimates.

"I work, I pay taxes too and it doesn't harm anybody," Taki said in an interview, when told of the cost of removing the graffiti.

And he asked: "Why do they go after the little guy? Why not the campaign organizations that put stickers all over the subways at election time?"

Withholds Last Name

The 17-year-old recent high school graduate lives on 183d Street between Audubon and Amsterdam Ave-

Images3 "Taki 183 Spawns Pen Pals", The New York Times, 21 Juillet 2015.

Jean Baudrillard a été l'un des premiers savants et peut-être le seul qui s'est occupé du *street art* en termes philosophiques et non simplement sociologiques. Dans l'essai *Kool Killer or the insurrection of signs (1973)*, publié aussi dans *L'échange symbolique et la mort* (1976), Baudrillard pose au centre de l'analyse du *writing* la question de l'identité et de la représentation de l'autre :

> It says [the graffiti says]: I am, I'm real, I have lived there. It says: Kiki, or Duke, or Mike, or Gino IS ALIVE, HE'S DOING WELL AND HE LIVES IN NEW YORK. Ok, but it does not speak like that, it is our bourgeois-existentialist romanticism that speaks like that, the unique and incomparable being that each of us is, but who gets

> ground down by the city. Black youths themselves have no personality to defend from the outset they are defending the community. Their revolt challenges bourgeois identity and anonymity at the same time. COOL COKE SUPERSTRUT SNAKE SODA VIRGIN – this Sioux litany, this subversive litany of anonymity, the symbols explosion of these war names in the heart of the white city, must be heard and understood. (Baudrillard, 1976 : 84)

Baudrillard réduit le phénomène des *tag*s à un conflit entre ville blanche et ville noire. Maintenant, nous sommes conscients que la dynamique est plus complexe que telle que la décrit Baudrillard ; pourtant, aux origines du mouvement il y avait une composante subversive du même ordre que celle envisagée par Baudrillard, orientée à la conquête du centre par la banlieue. Aujourd'hui, on risquerait l'anachronisme en imaginant une guérilla entre blancs et noirs ou, plus simplement, une opposition entre classes sociales différentes. Désormais, le street art est devenu un art coûteux, pratiqué aussi bien par des jeunes de banlieue que par des publicitaires confirmés. Si les premiers *tags* étaient réalisés avec des outils autoproduits, le coût d'une bombe spray aujourd'hui est autour de six euro. Le marché a suivi le phénomène pas à pas, en transformant une forme d'expression quasi clandestine, réalisée et produite avec des moyens et des instruments de fortune, dans une véritable technique artistique (non pas au sens de la reconnaissance qu'elle a obtenu, mais du point de vue des connaissances techniques et des pratiques requises pour la pouvoir exercer au mieux).

On doit pourtant reconnaître que Baudrillard avait bien saisi le phénomène dans les trois aspects qui le rendent à nos yeux autant intéressant du point de vue de la représentation sociale. En toute première chose, la question de la connivence avec la culture dominante dont s'approprient le *writing* et le *street art* afin d'en renverser les valeurs véhiculées : "a new type of intervention in the city, no longer as a site of economic and political power, but as a space-time of the terrorist power of the media, signs and the dominant culture" (Baudrillard, 1976 : 80). En suivant le commentaire de Baudrillard, le *writing*, en ayant reconnu cette transformation sémiotique du code - « metallurgy has become semiurgy », souligne-t-il - attaque le pouvoir en agissant directement sur le code, et en proposant ainsi une guerre de signes.

Baudrillard reconnaît aussi que cette guerre de signes transforme la ville en corps, en la soustrayant à l'anonymat dont elle est contrainte par l'ordre du pouvoir : "graffiti turns the city's walls and corners, the subway's cars and the buses, into a *body*, a body without beginning or end, made erotogenic in its entirety by writing just as the body maybe in the primitive inscription (tattooing)" (Baudrillard, 1976 : 82). Cette interprétation du street art en tant que *body art* pour et avec la ville est d'un très grand intérêt pour un travail sémiotique sur l'espace et ouvre sur deux autres point. D'une part la question des rapports entre involucres et inscriptions qui aboutit à une sémiotique de l'empreinte telle que l'envisage Jacques Fontanille ; de l'autre part, la question de la *ritualité*. Baudrillard suggère en effet que cette parade d'écritures tatoue la ville pour la préparer à un événement, de même que dans certains rites tribaux où l'inscription sur le corps dispose un moment rituel où les participants redéfinissent leur identité :

> Without tattooing, as without masks, the body is only what it is, naked and expressionless. By tattooing walls, SUPERSEX and SUPERKOOL free them from architecture and turn them once again into living, social matter, into the moving body of the city before it has been branded with functions and institutions. (…) An incision into the flesh of empty signs that do not signify personal identity, but group initiation and affiliation: "a biocybernetic self-fulfilling prophecy world orgy" (Baudrillard, 1976 : 82).

Le street art est une forme rituelle que l'on consomme en différée, comme nous le verrons ensuite : la production nocturne ne se met jamais en scène mais, au contraire, opère de manière presque clandestine. Les interventions naissent le lendemain, au moment où la lumière dévoilera ce que Baudrillard appelle « l'orgie des signes », et les citoyens pourront la voir filer à toute vitesse dans les rames du métro dans les deux directions, sans arrêt :

> The graphics are erased (but it is difficult), the writers are arrested and imprisoned, the sale of marker pens and spray can is forbidden, but no avail since the youths manufacture them by hand and start again every night. (Baudrillard, 1976 : 84)

Image 4 Une *pièce* de Dondi sur les rames du métro de San Francisco (1977); Dondi a été un de principaux représentants du *Subway Art*.

L'orgie des signes dont Baudrillard parle est celle d'un art « en pièces ». Avec le terme « pièce » ou morceau on indique en effet chaque intervention singulière mise à point par le writer o par son *crew*. Alors que le *tag* a une dimension limitée, la pièce (en anglais « piece ») revendique une visibilité majeure. Le tag apparu à Philadelphia vers la fin des années 1960 dans les trains, ensuite développé à New York vers les années 1970, a trouvé sa réalisation et atteint sa maturité artistique et stylistique vers la moitié des années 1980. En 1972-1975 les premières pièces font leur apparition (Images 4), au début en tant que simple évolution des signatures qui étaient devenues plus grandes et plus épaisses. Ainsi, on inaugure une dialectique entre bord et espace limité, lignes de définition et espaces pleins destinés à la coloration. Selon la logique des débuts, la pièce était fortement antiéconomique car elle avait besoin de beaucoup de vernis ; les même quantités de vernis – il faut le souligner – auraient pu être utilisées pour un nombre supérieurs de tags. La victoire de la pièce sur le tag a marqué l'évolution du *writing* entreprenant un parcours où la qualité (le soin et l'attention à la dimension esthétique) tient sa suprématie sur la quantité. Les writers acceptèrent le défi lancé par *Super Kool 223* e commencèrent à faire des pièces. Le contexte de haute compétition et le climat prohibitionniste de l'époque ont énormément contribué

à donner du nouvel élan et à alimenter ce processus d'amélioration continue des interventions qui prenaient toujours plus de consciences des formes et des choix stylistiques à faire ou à pouvoir utiliser. Certains writers inventèrent des nouveaux styles (tels le *loop* ou les *nuages*) ou perfectionnèrent des styles déjà existants, en ajoutant des *fonds*, des grâces de provenance typographique, des personnages de bandes animées et des formes que de la signalisation routière ou du logotype. Les morceaux s'agrandissaient *top-to-bottom* « wholecar », qui dans le jargon signifie « jusqu'à à quand l'on occupe la surface d'une rame entière, de haut en bas », et ainsi devenaient toujours plus élaborés et colorés. Au cours des premiers années 1980, et surtout par le biais de documentaires dédiés aux phénomènes tels *Style Wars* (dirigé par Tony Silver et transmis la première fois en 1983) et le film *Wild Style* (dirigé par Charles Aheran toujours en 1983), le phénomène des *tags* eut une diffusion mondiale, en trouvant aussi en Europe en territoire fertile.

Le street art est l'expression que l'on utilise aujourd'hui pour définir et encadrer toute manifestation artistique réalisé dans des espaces publiques. Différemment du *tag writing*, l'artiste n'inscrit plus son prénom et son nom, mais crée une œuvre dialoguant avec l'espace où elle s'insère, en procurant un impact beaucoup plus invasif de ce qu'aurait pu faire un tag. A l'intérieur du street art, des techniques hétérogènes et des styles différents ont été expérimentés : de l'usage du spray au travail avec les *stencils*, du s*ticker* au poster jusqu'aux installations et aux performances. Le street art a multiplié tout au long des années les modalités et les façons de s'exprimer, en complexifiant le phénomène que l'on ne peut plus – bien évidemment – reconduire à une question de vandalisme en vertu de la recherche que le motive. Face à cette évolution du street art, il me semble que d'un point de vue sémiotique, il est intéressant d'enquêter un phénomène aussi complexe pour en détecter les formes de vies sous-jacentes.

1.3 La construction du corpus.

Le sémioticien se préparant à l'analyse d'un phénomène aussi complexe que le street art ne peut que retrouver le « souci d'ethnologue »[3] dont parle Marc Augé dans son interrogation sur la nature représentative des cas analysés dès que l'on se trouve face à des phénomènes contemporains et en évolution permanente. En confrontant le travail de l'historien et de l'ethnologue, Augé souligne que ce dernier ne peut que aller voir 'en peu plus loin', ou mieux, qu'il est forcément obligé à aller plus loin pour trouver des supports ou des appuis pour son hypothèse interprétative : "C'est l'avantage de travailler sur le présent - modeste compensation à l'avantage essentiel qu'ont toujours les historiens: ils connaissent la suite" (Augé, 1998:23).

Travailler sur le contemporain équivaut de façon constitutive à ne pas connaître la suite ; on ne procède pas à rebours mais on approche quelque chose qui se modifie pendant l'analyse que l'on est en train de faire. D'ailleurs, comme remarque Francesco Marsciani, « faire de la sémiotique est, avant tout, simuler l'arrêt de la chaîne illimitée de la sémiose, de façon à pouvoir s'en charger pour peu de temps, en la tenant presque dans les mains et ensuite la relancer, bien sûr, mieux connue et consciente, peut-être pour faire avec elle de mieux au monde… » (Marsciani 2007 : 23). Ainsi, j'ai essayé de mon côté de simuler cet arrêt et je me suis préoccupée de me charger de ce phénomène, sans prétention de exhaustivité.

Comment l'on construit un corpus pour interroger un phénomène tel celui constituant notre objet de recherche ? L'enjeu de notre travail est d'interroger les modes de faire espace (de *spatialiser* pourrait-on dire), mis en œuvre par le street art et d'en analyser en particulier les valeurs et les différents effets-espace véhiculés. Cela n'empêche pas que la construction du corpus ait suivi une démarche bien précise. Nous avons approché cette construction en utilisant une méthode sémiotique, en confrontant tous les cas analysés et recueillis pendant les années en cherchant d'en comprendre et détecter les lignes et les points de fuite et en essayant donc de traiter les cas choisis comme un système, afin d'échapper à l'effet mosaïque qui en donnent les livres d'art. Il faut aussi échapper au montage en alternance que semble constituer

[3] Mar Augé, 1998, p.23.

la damnation de la street art. En tant qu'analyste, mon intérêt est celui de chercher derrière la manifestation les éléments communs réglant les structures de sa signification.

Dans le choix des œuvres à traiter dans notre corpus, nous avons cherché de satisfaire un critère de représentation de différents modes de faire du street art : affichage, murale, stencil, stickers, writing, installation et performance. Cela ne veut pas dire que tous les styles ou les genres sont représentés mais que les cas pris en examen répondent sans aucun doute aux différentes modalités d'interaction avec la dialectique continuo *vs* discontinu que l'on vient de mentionner. La catégorie sémantique mise dans le carré ouvre en effet toute une série de cas représentables en tant que narrations locales de parcours dynamiques sur le carré. Pourtant, l'usage du carré en tant qu'indice d'un projet d'analyse pose à notre avis des dangers : *in primis*, celui de faire confiance dans une mappe trop mécanique finissant pour réduire ce qui est analysable aux quatre sommets du carré. Si une telle cartographie pourrait apparaître comme valide et utile pour répondre à des problématiques pragmatiques – c'est le cas des recherches en sémiotique appliquée au marketing – où la réduction à des catégories de positionnement constitue l'objectif même de l'analyse, il me semble par contre qu'elle n'aurait apporté aucun avantage à notre analyse et qu'elle n'a pas de véritable valeur heuristique pour l'analyse d'un phénomène aussi complexe que celui que nous examinons. Une mise en carré du phénomène me semble, donc, une démarche limitée et certainement non écologique parce qu'elle réduit la diversité des pratiques à ses quatre sommets. Par ailleurs, le carré reste un outil épistémologiquement valide du point de vue euristique pour l'analyse de chacune pratique mais nous n'avons pas voulu l'adopter comme vue d'ensemble de l'intégralité du système étudié. Etant donnés ces raisons, on interrogera le phénomène dans la diversité des pratiques qui le traversent, des inscriptions, des choix de support et de méthode, des aspects temporels et des effets passionnels manifestés par les différentes manifestations.

Du point de vue scientifique, il me semble plus intéressant d'avancer dans l'analyse cas par cas, en interrogeant les éléments particuliers et en laissant que ces éléments *dictent*, pour ainsi dire, la direction de notre travail, en nous mettant face à des problématiques sémiotiques toujours différentes et specifiques. Par ailleurs, comme avait été remarqué par Clifford Geertz dans son livre *Anthropologie*

interprétative, "Cultural analysis is intrinsically incomplete. And, worse than that, the more deeply it goes the less complete it is" (1988 : 230). Pour l'anthropologue nord-américain, en effet, le grand danger de l'analyse culturelle est celui de s'abstraire excessivement par rapport à ce qu'il appelle comme « the hard surface of life », pour aller à la recherche de « all-too-deep-lying turtles ». Dans ce travail, le choix d'avancer analytiquement cas par cas est motivé par cette exigence de ne pas perdre la *vivacité* constitutive du phénomène et d'en saisir les pertinences différentielles l'articulant pour en rendre ainsi une lecture systématique. Si nous n'avons pas choisi de nous concentrer que sur une seule réalité, cela est dû au fait que notre intérêt n'est pas celui de définir les particularités stylistiques caractérisant une certaine street art local, mais, au contraire, de saisir les axiologies articulant le phénomène à un niveau plus global – sociosémiotique dans les termes de Eric Landowski - en identifiant de temps à autre les manifestations singulières en tant qu'expressions d'un même macro phénomène sociale et politiques.

En ce qui est de la structure de notre thèse, en reprenant les mots de Calvino, je pourrais affirmer que sur la base du matériel recueilli – celui que j'ai rencontré dans la rue et en ligne – j'ai conçu la structure la plus appropriée[4]: « le livre, on le discute et on l'interroge lorsque on le réalise », suggérait l'auteur de *Les villes invisibles*. Les matériaux analysés ont fait émerger de nouvelles urgences descriptives qui n'étaient pas prévues, et des pertinences classificatoires inédites sur la base desquelles l'architecture du texte a été fortement révisée. En général, nous sommes partis de l'analyse du cas pour interroger certaines problématiques sémiotiques en approfondissant la réflexion par la contribution des autres sciences sociales ayant déjà réfléchi sur l'espace et sa représentation artistique, et tout particulièrement l'anthropologie. Si la structure du texte présentera d'abord la réflexion théorique suivi de l'analyse de l'œuvre, c'est seulement pour faciliter la lecture du texte.

Pourtant, le corpus pose une problématique liée à la nature éphémère du phénomène. Comment documenter une pratique au fur et au mesure qu'elle se manifeste ? Quoi analyser, où s'arrêter, quel support médiatique utiliser pour faire

[4] Ces mots ont été prononcés par Italo Calvino à l'occasion de la présentation de *Les villes invisibles*, le 29 mars 1983 face aux étudiants de la Graduate Writing Division de la Columbia University de New York. Le texte complet se trouve dans l'introduction de l'édition originale (italienne) du livre : Calvino 1993, (pp. VI-XIX).

face à la dimension éphémère de cette pratique? L'idée de suivre un phénomène en *real time* s'avérait au départ de grand intérêt et aurait pu nourrir notre travail. Pourtant, la seule méthode pouvant permettre de le documenter en prise directe aurait été celui de segmenter une zone particulièrement restreinte et fréquentée par le street art, et ainsi la tenir sous contrôle dans une période de temps délimité. Au lieu d'un travail sur le street art en tant que phénomène social, dans ce cas nous aurions obtenu plutôt un travail sur une certaine réalité que l'on prend pour système de référence. J'ai suivi un groupe de street artistes pendant mon séjour en France, mais même l'idée d'une analyse plus détaillée de leur pratique me semblait répondre à d'autres objectifs, plus ethnographiques, et cela aurait rendu non adapte l'analyse des pratiques non inhérentes au groupe. En conclusion, nous avons retenu plus utile interroger certains phénomènes sélectionnés indépendamment de la 'participation' en prise directe et d'un critère de pertinence géographique. La seule stratégie épistémologique possible pour pratiquer le phénomène du point de vue sociosémiotique a été celui de utiliser internet en tant que lieu de rencontre des writers et des street artistes que dans les réseaux internet rencontrent leur communauté et en font expérience vécue. *Community* et *forum* spécifiques sont fréquentés par la communauté internationale à tel point que même les actions locales sont planifiées en ligne. Au même temps, internet fournit la documentation la plus approfondie et la plus au jour concernant les contributions des artistes et de tous les participants.

Ce double mouvement, dans la rue et sur internet, a rendu possible la reconstruction de certaines pratiques se réalisant à des milliers de kilomètres de distance parce que internet fonctionne comme un *hub* pour la formation, le repérage d'informations et l'échange de *tips* par les gens participants aux pratiques de street art. Aussi, internet constitue un lieu de retour où l'on peut diffuser les « preuves » de l'intervention dès qu'elle a eu lieu. Des revues spécifiques et des textes sectoriels – tels des catalogues et des volumes anthologiques – ont constitué le reste de la documentation utile pour construire notre corpus.

Il vaut la peine de dire quelque chose sur les textes par lesquels on a eu accès à un phénomène dont la nature éphémère rend difficile la possibilité de le récupérer. Une affiche, en effet, peut être enlevée le lendemain même de son affichage et de son exposition dans la rue, de même qu'un writer peut sur-écrire une œuvre ou la direction des monuments et du patrimoine artistique peut faire repeindre un mur. Le street art

vit de casualité et de rencontres fortuits qui en redéfinissent le destin minute par minute. Pour cette raison, photographies et vidéos constituent les supports médiatiques mieux représentant, documentant et racontant le street art dans le temps, même s'elles sont complices d'une redéfinition important de l'espace du texte dès que la représentation d'une pratique est confiée aux caractéristiques du média. L'espace de la photo est toujours un espace représenté, soustrait à une fruition *in praesentia* ; il porte les marques d'une énonciation seconde, celle du film-maker ou du photographe même. Dans une interview titrée « Getting the picture ! » Martha Cooper, photographe et anthropologue visuelle ayant documenté le phénomène des tags et du writing depuis leurs origines jusqu'à leur postérité[5], déclare d'avoir été bien consciente depuis le premier moment que alors que l'œuvre dans la rue aurait eu une vie très courte, la photographie aurait été le moyen pour la consacrer pour l'éternité : "The picture were the evidence. (…) I was always aware that the photos would last longer than the pieces, and I shot in the spirit of historic preservation" (Lewisohn, 2006 : 37).

La photographie et la vidéo n'intéressent pas seulement aux galeristes et aux chercheurs. Même les artistes (ou mieux, les pratiquants) se nourrissent de tout cela pour affiner leur propre style, afin de récupérer certains éléments d'artistes précédents en innovant sur la base de ce qu'il a été déjà fait. Dans la thèse nous avons eu la chance de comprendre en suivant les *traceurs* du *parkour* que le fait de filmer les propres mouvements afin de les partager avec la communauté agrandie (une communauté internationale, celle d'internet) permet de recevoir des conseils mais aussi des sanctions. L'avis de cette communauté agrandie est fondamental pour être accepté en tant que *pratiquants reconnu, membre d'un group qui partage certaines règles d'action et codes stylistiques*. Le rapport avec la rémediation des interventions et des traversées est donc un rapport structural intérieur au phénomène ; de même que l'on pourrait avancer l'hypothèse que sans la photographie ou sans la possibilité de partager des vidéos ou des documentaires, le street art n'aurait jamais eu une telle diffusion et ne serait pas devenu un phénomène international. La remédiation a influencé l'évolution même des genres et des styles, en favorisant d'un côté

[5] Martha Cooper a fourni une documentation du phénomène depuis sa naissance en suivant les communautés des writers newyorkais. En 1984, elle publie le volume *Subway Art* qui aura une diffusion mondiale et restera longtemps le testament visuel du *writing*.

l'hybridation des genres et de l'autre la visibilité de ce qu'il se produisait dans un lieu ou un espace déterminé. Bref, par l'intervention des photos, le phénomène a évolué en termes qualitatifs et non seulement quantitatifs.

Avec l'avènement des smartphones et la possibilité d'une connexion internet disponible pour la majorité des gens (surtout dans certaines zones de la planète), la pratique de documentation du phénomène est devenue une pratique partagée, bien intégrée dans la pratique même du street art (soit du côté de la production que de la fruition). Si – comme on l'a déjà dit – le street art est un projet *open source* on pourrait dire la même chose pour sa documentation. Il y a eu une prolifération des sites qui rassemblent les différents signaux (au niveau locale ou international) grâce à l'apport de tous ce qui, doué d'un camera et d'un connexion internet, partagent photos et vidéos de street art. Il s'agit d'un monitoring continue des évolutions du phénomène. En outre, plusieurs applications ont été développées, celles-ci n'étant rien d'autre que des outils régulateurs instituant une activité de signalisation et de cartographie des interventions comme pratiques reconnue avec un enjeu et des objectifs communs. La cartographie du street art définit la pratique même du street art du côté de sa consommation. Par le biais des cartes en ligne, le spectateur plus ou moins passionné opère des traversées des villes finalisées à en rencontrer les interventions dispersées. Je fais référence au phénomène du *street art city tour*, mais aussi à des initiatives individuelles visant à fouiller les œuvres signalées sur la carte : la rencontre avec l'œuvre, dans ces cas, n'est plus casuelle mais au contraire programmatique.

La pratique du street art sur internet (car, en fait, c'est devenu une des modalités de la pratiquer) change naturellement l'interaction avec l'espace par rapport à la consommation originaire dans la rue en ayant éliminé toute possibilité d'interaction physique que le street art sollicitait. Un passant peut intervenir, effacer, briser une affiche ; de même que un autre street artiste – ou un citoyen commun – peut intervenir pour répondre à l'intervention d'un autre. Comme avait remarqué Jean Baudrillard, l'univers hyper-réel des images virtuelles, de la répétition en circuit fermé ne renvoie qu'à soi-même : « jamais acting out, passages à l'acte – seulement acting : on tourne ! » (Baudrillard, 1991 : 45).

Reproduction et remédiation soustraient au spectateur la potentialité de son rôle actif dans l'événement et ouvre ce dernier à un public tellement vaste qu'il ne

rend plus du tout pertinentes ni les situations 'contextuelles' de la consommation ni la présence, alors que le street art semblait au contraire proposer justement une typologie active de consommation, toujours située et ancrée dans un lieu. En conclusion, dans la consommation sur internet, le lieu ne constitue plus une pertinence de l'œuvre ; nous verrons comment *Google street view* essaie de récupérer le rapport avec l'espace mais d'une façon totalement maladroite.

Donc, en passant à ce que l'on verra dans la suite, nous avons vu notre voyage prendre son appui des villes réelles pour terminer dans un espace plutôt virtuel où la ville est reconstruite et cartographiée en partant d'une constellation d'interventions que la redéfinissent dans l'espace réel. Entre cartographie réel et cartographie virtuelle, donc, nous avons essayé de reconstruire l'espace du street art et sa façon particulière de *spatialiser*, en ligne et hors-ligne.

Parmi les cas que l'on a analyse dans la thèse et parmi les noms d'artistes et les phénomènes virales sans auteur, on a relevé des cas d'étude « spéciaux » auxquels on a donné plus d'espace. Il s'agit de modes de spatialisation qui représentent des déclinations différentes du phénomène. D'abord, le *dripping* en tant que forme d'iconoclastie contemporaine qui instaure un certain mode de faire sens et récupère les formes du *culture jamming* en représentant ainsi au mieux la rhétorique du *subvertising*. Nous avons puis interrogé l'actualité de la pratique du bricolage dans un chapitre consacré au *led throwies*, de tous petit surfaces magnétiques douées d'une batterie utilisées pour donner de la lumière aux parties oubliées de la ville et cela en tant qu'acte de protestation. Ce genre d'interventions entre d'outres utilisent la lumière au lieu de la peinture : c'est bien sur le cas des led throwies que nous venons de citer mais aussi de *laser tag.* La street art contemporaine transforme ainsi la lumière de élément du décor urbain à matière d'inscription en créant un rapport particulier entre l'involucre de l'objet d'inscription et le jeu de lumière. Le *street art* est aussi et surtout une tactique du storytelling, une machine de production de témoignages et de récits alternatifs qui peuplent l'espace urbain pour redonner un visage nouveau et des noms aux murs. L'œuvre de JR, par exemple, travaille en cette direction, à la création d'occasions de rencontre pour une redéfinition du soi et de l'autre au sein de l'espace métropolitain par une technique d'affichage particulière. Ensuite, non avons voulu ajouter à ce travail une analyse de certains phénomènes qui ne rentrent pas dans la définition traditionnelle du street art, ou bien parce qu'on ne

leur confère pas aucune dimension proprement esthétique – c'est le cas du *pichaçao*, refusé par le monde de l'art et stigmatisé comme un acte de vandalisme pure par les citoyens– ou bien parce qu'ils sont réputés comme des disciplines sportives – c'est le cas du *parkour*. Dans ces deux phénomènes, on le verra, ce qu'il est frappant c'est cet effort physique d'un geste extrême qui n'est jamais une improvisation pure, mais une expression savante et mûre nourrie d'une fréquentation de l'espace urbain développée pendant des années de pratique.

En lisant cette recherche, les pages consacrées à l'analyse des œuvres et des interventions seront nombreuses – beaucoup plus de ce qu'il peut apparaître en s'appuyant sur ce qu'on trouve dans ce résumé-ci. A côté de ça, le lecteur trouvera aussi une constellation d'œuvres plus ou moins clandestines dont nous ne présenterons pas la liste ici, pour ne pas éliminer le gout de la découverte, de la surprise, de la rencontre.

CHAPITRE 2 ARTS DU QUOTIDIEN ET SEMIOTIQUE DE L'ART.

2.1. Une créativité dispersée.

Ce travail de recherche s'est focalisé sur les phénomènes de *revendication* et de *réappropriation* de l'espace urbain pour en analyser les formes d'expression produites par une *créativité dispersée*. Michel De Certeau, dans son œuvre la plus importante, à savoir l'*Invention du quotidien* (1980), a consacré à cette créativité dispersée une étude attentive et célèbre où il la définit dans les termes d'une « *tactique minutieuse* des groupes et des individus » qui sont toujours captés et pris dans les pièges des réseaux de surveillance (De Certeau 1980 : 9). De nos jours, le street art représente encore une créativité tactique qui vaux la peine interroger en tant que phénomène social et politique avant que artistique (Images 5).

Image 3, "What are you looking at?", Security Camera, Banksy, 2011.

Walter Benjamin soulignait cette base politique des arts qui ne fondent pas leurs valeurs sur l'authenticité des images:

> (…) nell'istante in cui il criterio dell'autenticità nella produzione dell'arte viene meno, si trasforma anche l'intera funzione dell'arte. Al posto della sua fondazione nel rituale s'instaura la fondazione su un'altra prassi: vale a dire il suo fondarsi sulla politica. (Benjamin, 1955 : 27)[6]

Aussi, l'écrivain Italo Calvino, dans ses nombreuses pages dédiées à la réflexion sur la ville, proposait une issue par rapport à la dialectique conflictuelle entre dispositifs du pouvoir et formes de résistance : « chercher et savoir reconnaître quelqu'un et quelque chose, au milieu de l'enfer, ce n'est pas de l'enfer, et il faut le faire durer et lui donner de l'espace » (Calvino 1993 : 160). Ce travail de thèse entend

[6]« (…) Dans l'instant où le critère de l'authenticité dans la production de l'art vient manquer, la fonction de l'art se transforme en entier. A la place de sa fondation dans le rituel, il s'instaure la fondation sur une autre praxis, à savoir sa fondation sur la politique. » (C'est nous qui traduisons)

ainsi *donner de l'espace* – l'espace d'une réflexion sur le sens – à ces formes de réappropriation critique (et même ludique) des espaces urbains qu'on a identifiées et classées sous le terme parapluie de *street art*, expressions d'un « art urbain non officiel », en suivant l'expression de Ethel Seno (2010). Il n'y a pas de véritable art urbain que parce qu'il y a une ville, à savoir un espace urbain, qui est à voir comme l'Autre ou comme le *Soi* d'une interaction et pas comme une scénographie.

Ainsi, j'ai essayé d'esquisser rapidement un portrait de la métropole diffuse et de son évolution, afin de montrer que l'art urbain, au sens d'un phénomène social avant même d'être artistique, est en continuité profonde avec son passé récent dont il constitue un produit : le *street art* n'apparaît pas du jour au lendemain tel un *tag* attaché sur les fenêtres du métro, mais représente l'évolution d'un processus de prise de conscience, éminemment local, et en même temps l'évolution du sentiment de la ville et ses structures. Une telle conscience est ainsi une *prise de parole*, expression d'une pensée polémique sur la ville et sur les formes du pouvoir que l'organisation spatiale et fonctionnelle de la ville encourage : une prise de parole qui se montre davantage comme *prise sur l'espace* et mouvement de *spatialisation*. Pour en donner un exemple qui se focalise sur la dimension ludique et même poétique lié à cette pratique de spatialisation, il suffit de s'arrêter un instant à analyser des manifestations anonymes comme celles des réparations des fissures dans les murs de la ville grâce aux briques Lego (Image 5).

Image 5 *Lego art-itecture* by Jan Vormann; devenu un phénomène viral il s'est recueilli autour du forum Dispatchwork.info/manifeste. "Dispatchwork does not defy deterioration. Rather, it aims to emphasize transitoriness as a chance for the construction and reconstruction of our environments."

Les pratiques de « ré-sémantisation » de l'espace urbain sont d'abord des pratiques de sens toujours dans l'œil du cyclone médiatique ; d'où leur succès populaire ainsi que leur importance aux yeux des spécialistes – c'est le cas des *artistes de rue* les plus renommés et rentrés dans les galeries d'arts. D'ailleurs, ce type de pratiques peut se trouver reléguées ou marginalisées ; Perçues comme fragmentaires,

parfois on n'est pas en mesure ou on n'a pas la 'volonté' de saisir leur nature systématique : une *systématicité* à l'œuvre dans leur façon particulière de produire du sens.

L'enjeu et la motivation de notre recherche est donc de rendre une *dignité théorique* à toutes ces pratiques qui revendiquent une appropriation, ne serait-ce que exclusivement sémiotique, de l'espace urbain, en n'ayant aucune intention de mettre en discussion la valeur et la dignité artistique. En consonance avec la démarche de Michel De Certeau, même le concept d'art a été analysé en tant que forme d'expression quotidienne – à savoir l'art du faire et l'art du dire.

L'expression *street art* signifie littéralement *art de rue* mais aussi *art pour la rue*. Malgré la généricité - et l'approximation – de cette appellation, qui a eu néanmoins un succès historique dans le contexte de l'art contemporaine, il s'agit d'une étiquette qui a réussi à mettre en valeur la *rue* en tant que lieu d' « émergence » ; d'où sa capacité de représenter au mieux le phénomène. D'ailleurs, il s'agit d'un phénomène riche, tellement articulé qu'il serait probablement plus approprié commencer sa propre analyse en focalisant d'abord les sous-genres qui l'articulent. Pourtant, il n'est pas facile de se dérober d'une étiquette générale qui nous permet l'individuation du phénomène et sa définition en tant qu'objet d'étude, tout en tenant compte que l'histoire de l'art contemporaine a réduit la valeur du phénomène à une valeur relevant du discours artistique, en l'identifiant totalement comme une forme d'art avec ses artistes renommés et les ventes aux enchères millionnaires. Au contraire, dès le début de notre travail, l'expression *street art* a eu le statut d'un avertissement, une sorte d'impératif qui ramène le discours artistique du *street art* à la rue, dans le sens originaire du verbe « to street » : et donc marcher librement, commencer, aller !

S'agissant d'un art sans la contrainte d'un ticket pour l'entrée à la visite, le street art comprend à la fois l'acte de production, l'œuvre ou le produit réalisé ainsi que l'acte de consommation. Contrairement à toute autre forme artistique, elle implique une consommation qui est en même temps une production, dont les messages sont constamment remis en circulation et valorisés de façon ininterrompue et toujours inédite. De surcroît, le *street art* ouvre un espace de débat où la *parole,* dès son émergence publique, est soumise à un régime de redistribution. Une analyse

de cette pratique de production et consommation de l'espace passant par un discours artistique révèle en même temps les modalités de représentation ou de narration utilisées par une société ou une culture : par exemple en faisant circuler des formes de récit et des formes de participation qui nous renvoient partiellement aux formes du récit mythique. On pourrait même imaginer que le street art ait hérité des formes de récit parabolique, typiques de l'ancienne pratique du fresque qu'on utilisait dans les églises pour la représentation des moments cruciaux des écritures sacrées et de la vie des saints, afin de transmettre par une iconographie rigide une série des valeurs et des règles conformes à la pensée religieuse. Contrairement à nombreuses formes d'art, le succès du street art est lié à l'accessibilité et à la facilité de lecture de son discours (stylisé et figuratif) qui est compréhensible à différents latitudes, s'appropriant et réappropriant des textes et des messages déjà en circulation. Par ce genre d'appropriation, le street art offre un mixage alternatif de la pop culture (Images 6), car il mélange des textes dont les provenances sont disparates : qu'il s'agisse de messages du monde de la publicité ou d'adaptations d'épisodes cultes de film, de bandes dessinées, émissions télé populaires etcetera.

Nous analyserons et interrogerons cette « immédiateté » du texte de la « rue », car elle garantit la connivence avec les médias les plus importants, tout particulièrement avec les réseaux sociaux (facebook, twitter, instagram, youtube) se nourrissant presque exclusivement de textes bien paquetés et de nature visuelle. L'un des aspects actuellement les plus importants du street art est justement sa circulation virale.

2.2 Le quotidien. Aux origines d'une Anti-discipline.

En 1980, quand paraît le premier volume de *L'invention du quotidien* dédié aux arts de faire, Michel de Certeau - jésuite, historien, mais aussi sociologue français - ouvre un nouveau champ d'étude en sciences sociales: celui des pratiques du quotidien, en combinant sa méthodologie analytique à un regard interdisciplinaire où

Image 6, Shepard Fairey, Affiche "Obama Hope", "Obama progress"; le street artiste a représenté la campagne présidentiel du 2008 avec cet affiche devenu tellement célèbre d'etre comparé à celui de Che Guevara.

l'on reconnaît aussi la contribution de la sémiotique *greimasienne*[7]. Au lieu de se concentrer sur la consommation supposée passive de textes et de produits, de Certeau attire l'attention sur leur création anonyme, née de la pratique du détournement de l'usage de ces produits. Il met ainsi l'accent sur les pratiques concernant l'usage des produits culturels, plutôt que sur leur production. Son essai, *La culture au pluriel* (1974), annonçait déjà cette idée :

> Il faut s'intéresser non aux produits culturels offerts sur le marché des biens, mais aux opérations qui en font usage ; il faut s'occuper des "manières différentes de marquer socialement l'écart opéré dans un donné par une pratique" (De Certeau, 1974 : 247-248).

Par conséquent, il s'agit d'abandonner l'interrogation de la culture *savante*, sans pour autant se tourner vers la culture populaire comme une étiquette fasciste pour rassembler en un mot et de façon approximative tout ce qui n'est pas la culture au sens noble du terme. Au contraire, il faut s'occuper de la « prolifération disséminée » de créations anonymes et « périssables » qui vivent sans rendement. Elles s'imposent dès le début de sa recherche comme sujet de prédilection de son étude du quotidien. Il veut lire les opérations culturelles comme des « mouvements » ayant des « trajectoires », « non pas indéterminées, mais plutôt insoupçonnables »[8], pour en étudier la formalité et leur donner une intelligibilité.

Dans un document envoyé à la DGRST[9], de Certeau délimite l'objet de sa recherche, mettant au centre de son étude « la culture commune et quotidienne en tant

---

[7] De Certeau fréquente assidûment les séminaires de l'École de Paris entre les années 70 et 80. Il participe aux rencontres de l'école d'Urbino, comme le souligne la note biographique de Luce Giard dans l'introduction de la deuxième édition de l'ouvrage.

[8] Ivi, p. 249.

[9] La DGRST, Délégation Générale à la Recherche Scientifique et Technique, est un organisme de l'administration française qui dépend du Premier ministre. En 1974, la DGRST confie à de Certeau un projet de recherche de lecture critique de la société contemporaine et la mise au point des scénarios futurs. L'idée originale de de Certeau, que l'on perçoit à travers la reconstruction de Luce Giard dans son introduction au premier volume des Arts de Faire, est de s'éloigner des méthodes de la recherche statistique pour se concentrer sur l'analyse qualitative des opérations et des usages individuels de ceux qui se cultivent. Comme le souligne de Certeau dans son introduction au volume, « l'enquête statistique ne trouve que de l'homogène. Elle reproduit le système auquel elle appartient » (1980 : XLV).

qu'elle est appropriation (ou réappropriation) », sa consommation et sa réception comme « une manière de pratiquer » et l'élaboration de modèles d'analyse qui puissent rendre compte de ces trajectoires quotidiennes. Sa tâche consiste donc à élaborer une théorie des pratiques pour que les pratiques quotidiennes soient considérées comme un véritable phénomène culturel, puisque celles-ci sont au cœur de la vie sociale et qu'elles font rarement objet d'une étude en tant que phénomène culturel.

De Certeau donne une première définition du concept même de pratique quotidienne de ré-sémantisation (et pas seulement de l'espace) en termes d'opérations qui introduisent un élément de discontinuité, se manifestant comme des coups, des irruptions: les « (…) opérations disjonctives (productrices d'événements qui différencient) donnent lieu à des espaces où des coups se proportionnent à des situations. » (De Certeau, 1980 : 41).

C'est aussi le cas pour l'art urbain. Les pratiques de ré-sémantisation qui le définissent comme une façon d'agir sont, non seulement, une forme de récit de ces pratiques mêmes (c'est la fonction qu'ont les murales et les stencils de rue, par exemple, qui ont une évidente dimension méta-sémiotique), mais contiennent aussi les modèles et les logiques de leur production. Ce sont donc des formes de mythe qui racontent la possibilité de renverser un ordre établi et des styles de vie, puisqu'ils instaurent une action polémique et une prise de parole. En fin de compte, l'art urbain est plus un art du dire qu'un art du faire. C'est un art narratif, proche des formes traditionnelles de récit. Cet élément se voit à travers le matériau des œuvres qui fait appel à une dimension figurative.

Plus tard, de Certeau forge le terme *anti-discipline* pour décrire et réunir en un seul mouvement l'étude des tactiques et des « ruses » des « consommateurs ». Il s'agit d'une anti-discipline avant tout parce que ce type de pratique a été relégué par les sciences sociales à ce que de Certeau définit comme un fond nocturne. Les « héros obscurs de l'éphémère » sont tous ceux qui contribuent à inventer le quotidien à partir de leurs promenades en ville, leurs lectures, leurs rêves, leurs visions. Ce sont des héros car, dans leurs pratiques ordinaires et opératives, ils réarticulent le savoir au singulier, échappant ainsi à l'homogénéisation de la culture et affirmant au contraire la valeur du quotidien en tant que science pratique du singulier.

Finalement, il faut « traverser cette nuit »[10] pour placer vraiment au centre de l'analyse sociologique – et ajoutons-nous sémiotique - les opérations mineures et quotidiennes des « usagers », usagers que l'on croit appelés à rester passifs et disciplinés. Le terme anti-discipline contient aussi un aspect clairement polémique, non pas tant à l'égard de l'ordre politique qu'à l'égard des modes mêmes avec lesquels le savoir l'a analysé. En effet, le savoir a principalement dénoncé les stratégies de contrôle des dispositifs du pouvoir (Michel Foucault), au lieu d'étudier les formes de résistance quotidienne qui sont le fruit d'une créativité populaire sous-évaluée, pour ne pas dire passée sous silence :

> Le quotidien est parsemé de merveilles, écume aussi éblouissante (…) que celle des écrivains ou des artistes. Sans nom propre, toutes sortes de langages donnent lieu à ces fêtes éphémères qui surgissent, disparaissent et reprennent. (De Certeau, 1974 : 244-245)

On retrouve chez de Certeau la même conviction qui anime Bourdieu: une confiance dans les capacités des plus faibles à recourir à des pratiques de micro-résistance, des tactiques silencieuses et subtiles : il synthétise cette idée en une phrase: « l'ordre est joué par un art ». Dan le cas de Spy (Image 7), et de tous ces auteurs qui interviennent avec des micro-actions, c'est vraie, l'ordre semble vraiment être joué par un art.

Image 7, Spy, "Leaves", New York, 2008.

Derrière les pratiques quotidiennes se cache donc une dimension authentiquement sociale (l'objectif de la pratique est l'échange social), une dimension véritablement technique (la pratique est surtout le résultat de l'acquisition de compétences et de la création de modes). A un niveau encore plus abstrait, c'est un *style* (De Certeau emploie ce mot-là et nous verrons comme la sémiotique

[10] Voir De Certeau, 1980 : XXXV

aussi a commencé à s'intéresser aux styles et aux formes de vie à partir de la fin du XX siècle) de résistance morale, c'est-à-dire l'affirmation d'une pensée politique et polémique. De Certeau parle d'« une économie du don », d'« une esthétique de coups », d'« une éthique de la ténacité ». Nous le verrons, ce sont justement ces trois dimensions (économique avec l'échange, esthétique avec le coup et éthique avec la résistance) qui constituent le fil rouge des pratiques de l'art urbain.

L'anti-discipline se propose comme « anti », parce qu'elle met au centre de son étude toutes ces pratiques grâce auxquelles les gens ordinaires se réapproprient l'espace, un espace qui est organisé et vampirisé par les techniques de la production socioculturelle. Des groupes ou des individus ayant une créativité variée, tactique et *bricoleuse* promeuvent cette réappropriation. Il s'agit d'une créativité silencieuse, mais collective, au point de la définir comme un phénomène controversé : « une marginalité massive »[11]. Bien qu'elle donne vie à une créativité sans signature, elle s'universalise et, de marginale, elle devient l'expression d'une majorité silencieuse.

Une des craintes les plus grandes de de Certeau est de finir par faire une histoire des pratiques ou, pire encore, comme il le note, une sémiotique des pratiques, vu qu'il reproche à celle-ci une certaine présomption à l'exhaustivité et à l'automatisme. Notre recherche sémiotique prend en compte cette critique et, au lieu de proposer une lecture systématique ou exhaustive d'un phénomène, elle se propose d'interroger les pertinences différentielles qui l'articulent. Il s'agit d'essayer de trouver la marginalité massive que suggérait de Certeau là où les valeurs découvertes une à une par l'analyse des diverses pratiques servent moins à réduire l'ensemble qu'à en orienter les zones d'évolution.

2.3 Une production seconde.

Interroger les pratiques du quotidien signifie détourner l'attention des pratiques de production du discours social vers celui de sa consommation. Si l'on interroge seulement les modes de production de la culture ou comment la société se

[11] Cfr. De Certeau, 1980 : XLIII

représente dans ses textes officiels, on sous-entend que la consommation d'un tel discours est passive. Pourtant, la lecture, de même que l'acte de consommation, n'est jamais simplement passive. Elle implique d'elle-même un acte de production « silencieux », car il n'a pas été mis en lumière par les penseurs.

Pour mettre au point une théorie des pratiques du quotidien, de Certeau précise que les pratiques qui l'intéressent sont celles de la manipulation des représentations produites par la *culture savante*, c'est-à-dire cette production secondaire cachée dans le procès d'utilisation de la première:

> La présence et la circulation d'une représentation (…) n'indiquent nullement ce qu'elle est pour ses utilisateurs. Il faut encore analyser sa manipulation par les pratiquants qui n'en sont pas les fabricateurs. Alors seulement on peut apprécier l'écart ou la similitude entre la production de l'image et la production secondaire qui se cache dans les procès de son utilisation." (De Certeau, 1980:XXXVIII)

Si la lecture d'un texte ou d'une représentation, d'un espace comme d'un rite, en constitue de fait un usage déterminé par le pratiquant, cet usage peut être lu comme un procès de production secondaire. C'est cette manipulation, mise en œuvre par le pratiquant, qui nous intéresse de près, si l'on veut faire une analyse des pratiques quotidiennes de l'utilisation de l'espace urbain, comme c'est le cas ici ou, de manière plus générale, dans le cas de l'objet de notre recherche: l'analyse de ces pratiques qui viennent d'en bas devient encore plus intéressante lorsque les passants/spectateurs en font l'objet d'un discours ultérieur, celui qui nait dans l'instant de sa consommation. C'est dans ce double mouvement entre production et réception que l'on peut reconnaitre l'unicité du street art. C'est la mise en ligne des photos qui donne une nouvelle forme à l'intervention urbaine et à l'espace même. Ainsi, quand on examine une publicité dans l'optique d'une théorie de l'art du quotidien, ce qui nous intéresse, ce sont les usages qui en sont faits par tous ceux qui ont eu l'occasion de la voir et de l'employer comme texte, objet d'une ré-sémantisation et, donc, d'une production secondaire. Il s'agit d'un concept particulièrement intéressant pour analyser notre corpus. En effet, l'art urbain montre une sorte d'*emboîtement* de ce mécanisme : l'art urbain naît par essence comme une poétique de manipulation d'un texte primaire, que ce soit la rue avec ses murs vierges ou non de toute écriture, que ce soit un élément du paysage urbain, que ce soit une affiche publicitaire proposant un discours de

propagande efficace. L'art urbain se pratique dans l'espace public, afin de réutiliser de manière créative et, souvent, afin de détourner son message original. On parle d'un *emboîtement* quand ce second texte, mis au point par le *writer*, le taguer ou encore le passant, devient l'objet d'une ultérieure utilisation, d'une autre pratique. Ainsi agit celui qui modifie un parcours piéton en insérant une déviation ou en prenant un raccourci pour aboutir du point A au point B ou, mieux encore, celui qui redéfinit la dialectique du plein et du vide, dépasse les obstacles et les barrières architecturales comme le fait le *traceur* - terme technique qui désigne le pratiquant du *parkour*. C'est aussi la démarche du pratiquant ou de l'observateur qui décide de manipuler cette pratique en la photographiant ou en la filmant avant de la partager sur Internet.

L'art urbain semble viser à susciter l'attention du public qui, sans le vouloir, en est le récepteur, au point que cette pratique d'utilisation devient contagieuse et invite le spectateur à devenir l'auteur de tout ou partie de celle-ci à travers un second *détour*. Cette pratique ne s'épuise pas dans la production du texte, mais vit dans le geste réitéré de son partage et, donc, de sa ré-énonciation virale.

Parfois, il semble que la proposition de de Certeau d'un art du quotidien se limite trop à mettre l'accent sur le concept d'usage, définissant la tactique comme une sorte d'*escapade* défensive, au lieu d'en mettre en évidence la dimension purement créative et innovatrice. Pourtant, à bien regarder l'ensemble de son œuvre, on constate que la dimension créative est bien prise en compte et constitue la portée même de sa réflexion : ce n'est pas par hasard qu'il parle de « art ». La création, modalité active de l'usage qui crée un deuxième discours, représente l'autre face de la médaille nécessaire à la compréhension d'un phénomène social.
En partant de la distinction entre la circulation d'une représentation et l'usage qu'en font les consommateurs, il apparaît important d'interroger l'écart entre la production primaire et la production secondaire, cachée dans les procès de lecture. Notre travail de recherche sur les arts de rue rejoint la proposition de de Certeau et de son équipe, se donnant comme objectif d'aller interroger cet écart, qui, quand il a lieu, devient une réappropriation du système de production lui-même.

Quand de Certeau emploie la métaphore de la nuit pour parler de l'objet de son anti-discipline, il suggère que les sciences sociales ne se sont pas encore penchées sur ces pratiques et il représente, à travers une métaphore, certaines caractéristiques propres aux pratiques mêmes de l'analyse: leur clandestinité. La clandestinité est un thème qui se répète à travers celui du braconnage auquel de Certeau fait référence. En effet, la pratique de la consommation, la seconde production est toujours d'une certaine façon une pratique illégitime qu'il faut produire « de nuit » (en ce qui concerne l'art urbain, c'est valable aussi au sens propre). L'art du quotidien ne peut être qu'une seconde production, non pas tant pour son importance, que du point de vue diachronique. L'art du quotidien est la réponse à la production du quotidien qui est imposée par le haut, c'est-à-dire par les institutions officielles prévues pour cette œuvre despotique de production. En ce sens, l'art urbain semble être une réponse à un texte premier qui le précède. Les diverses pratiques qui animent l'art urbain profitent du paysage urbain et de ses particularités plastiques, de la distribution de l'espace, de l'arrière-plan historique du lieu, tels des acteurs qui traversent cet espace en tant que texte premier, à partir duquel ils peuvent construire un deuxième discours sur l'espace et sur la société entière. On pourrait conclure en disant que l'art urbain est une tactique du quotidien, car il lance son attaque à partir du camp « ennemi », profitant de l'occasion qui permet une telle intervention. Il ne possède pas d'espaces qui lui sont propres. Il soustrait, vole, occupe de façon temporaire des espaces pour en relancer le sens.

En concluant, il nous semble que l'art urbain va au-delà de l'art du quotidien : il prend la parole et renverse la hiérarchie discursive. Ce renversement est si efficace qu'il produit une réaction en chaîne : le détournement d'une affiche publicitaire devient à son tour le discours de départ, objet d'une production secondaire de la part du marché publicitaire. C'est ce qui s'est passé récemment, en février 2014, lors de mise en ligne d'une photo sur le compte twitter du Vatican, peu aprés son apparition dans les rues de Rome (Images 8).

Image 8 Un pièce pour le pape François, février 2014, Rome.

C'était la photo d'un œuvre de street art de petite taille qui montrait le pape François dans sa tenue officielle avec les signes de sa révolution « paupériste » (un rosaire, une croix en argent et des mocassins aux pieds), une révolution irrévérencieuse qui correspond peu à la position que le pape représente ou, au moins, à celle que ses prédécesseurs ont adoptée. Si ce que de Certeau affirme est vrai, à savoir que les tactiques ne possèdent pas d'espaces qui leur sont propres, il est vrai aussi qu'elles se nourrissent d'espaces variés, cherchant l'occasion qui leur permette une appropriation temporaire et libre. Une occupation occasionnelle est toujours renouvelable, éphémère et fragile, mais elle est aussi ouverte à la surenchère. Nous l'avons vu dans le cas du murales dédié au pape François. On le constate aussi dans les œuvres les plus célèbres d'artistes comme Banksy : une tactique pour ré-sémantiser peut bien se transformer en une stratégie discursive triomphante que le système de production de la culture finit par adopter, alors que les pratiques étudiées par de Certeau s'en éloignaient.

Le drapeau du team de Football de Rome flottant au vent sort de sa mallette de travail, elle suit l'élan héroïque du pape. On voit le pape dans la pose du super-héros sur le point de prendre son envol. Bien sûr, ce murales a eu du succès, un succès d'ailleurs garanti quand le Vatican en a retweeté la photo : l'image a fait le tour du monde dans l'enthousiasme général. On n'avait jamais vu un pape conquérir la rue, le refrain « *a rua è do povo* » du carnaval de Rio[12] est une nouveauté, un pape du peuple l'est aussi. En un jour, un murales est devenu un portrait contemporain, l'unique portrait qui, jusqu'à présent, défie ainsi les canons de l'iconographie représentative officielle de la christianité.

Inutile de préciser que les autorités romaines ont vite procédé à l'effacement du murales, en l'étiquetant comme une classique dégradation de l'espace urbain qu'il faut réprimer. Faisant ainsi, elles appliquaient une politique bien moins progressiste que celle du Vatican. Cet épisode mérite l'attention, car il est un excellent exemple de la dialectique entre production et consommation. Il montre l'emboîtement viral qui est l'effet typique de la seconde vague de l'art urbain : la ré-médiation numérique des interventions de rue arrache ces œuvres à leur clandestinité, elle les transforme

[12] Cfr. Michel Agier, *Esquisses d'une anthropologie de la ville. Lieux, situations, mouvements*, Bruylant-Academia, Louvain La Neuve, 2009.

en productions primaires, en discours officiels au point d'inciter jusqu'aux instances du pouvoir à consommer un de leurs produits. Ce faisant, elle renverse la hiérarchie de la production et de la consommation qui, si l'on s'en tient à l'analyse de de Certeau, était limitée par le passé à des pratiques quasi invisibles. L'art urbain est le triomphe de la *prise de parole*, parole qui, de pratique secondaire de consommation, se fait aujourd'hui représentation officielle d'une société au miroir.

Foucault aussi indiquait la possibilité que les tactiques d'usage de l'espace urbain puissent inaugurer un autre espace, défiant la discipline fonctionnaliste. Foucault les définit *hétérotopies*,

> (…) des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui paraissent tracés dans l'institution même de la société et qui constituent une sorte de contre-lieux, espèce d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les lieux réels, tous les autres lieux réels qui se trouvent à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et renversés ; une sorte de lieux qui se trouvent en dehors de tout lieu, pour autant qu'ils puissent être effectivement localisables (Foucault, 1995 : 13-14)

Un comportement, une certaine façon de se promener en créant un nouvel itinéraire dans la ville, l'occupation éphémère et plus ou moins transgressive de l'espace, l'emploi citationnel du matériel de récupération, le choix de libres itinéraires au lieu des parcours autorisés, voilà les moyens pour reprendre possession du temps et de l'espace, pour se les réapproprier. L'invention du quotidien est un acte aussi bien politique que créatif, puisque retrouver les capacités créatives atrophiées de la société du travail constitue une tactique pour se soustraire au système « panoptique » et affirmer une présence polémique.

Ainsi, toute forme d'expression prise comme désordre et vandalisme est, sur un autre plan, l'affirmation d'un style de vie alternatif : une hétérotopie qui menace la dystopie d'un organisme homogène et homogénéisant qui chasse au loin toute forme de dissension et de diversité. La présence même du tag dans sa *laideur* est aussi l'affirmation – violente – d'une esthétique alternative et donc porteuse d'une dimension éthique, esthétique tout autant que polémique.

2.4 Eloge du détournement : une rhétorique sophiste.

Quand de Certeau distingue les stratégies des tactiques, c'est pour déterminer deux façons différentes de produire et diffuser la culture dans la société contemporaine. La première est la stratégie, paradigme des institutions et de l'appareil d'Etat, c'est-à-dire de tous les organismes qui se définissent à travers la possession de leur propre espace, qui sert de base pour la gestion des relations avec une entité extérieure distincte. La deuxième est la tactique qui, en revanche, est l'arme de tous ceux qui ne peuvent compter sur un espace propre ni, donc, sur des frontières établies une fois pour toutes pour différencier ce qui est au-delà d'ici et de là : « La tactique n'a pour lieu que celui de l'Autre »[13]. Pour ceux qui puisent dans la tactique le moyen pour inventer le quotidien, il n'existe pas un Autre bien identifié : l'autre n'est pas une totalité visible, mais une entité diffuse et capillaire. La tactique est une façon de s'insinuer dans la peau de l'autre, c'est une pratique fragmentaire par définition qui, pour s'enraciner, attend l'occasion[14]. S'il y a, à la base des stratégies, un rapport avec le pouvoir qui les soutient et les maintient à partir du lieu même et de l'institution qui l'abritent, les tactiques n'ont ni espace ni durée. Elles instaurent un dialogue continu avec l'occasion et le hasard.

Il faut mettre en parallèle les tactiques et la rhétorique sophiste. Cette dernière place au centre le rapport entre raison, action et instant. En ce sens, le *culture jamming* représenterait la forme la plus authentique de tactique faite rhétorique sophiste : procéder en rendant plus forte la position la plus faible, c'est-à-dire agir par *détournements* progressifs. Cela semble évident pour les pratiques de l'art urbain qui attaquent les messages publicitaires en les reformulant pour en détourner le sens véhiculé.

2.5. Une pratique sémiotique en deçà.

[13] De Certeau, 1980 : XLVI

[14] « Du fait de son non-lieu, la tactique dépend du temps, vigilante à y 'saisir au vol' des possibilités de profit. (…) Il lui faut constamment jouer avec les événements pour en faire des 'occasions' » (De Certeau, 1980 : XLVI)

L'analyse du street art a été pour nous occasion d'une description et problématisation sémiotique de ce que j'ai défini un *en de ça du tableau*. En de ça du tableau veut dire choisir de saisir les phénomènes dans la relance continuelle du sens qui est ainsi renégocié dans un dialogue intersubjectif, et en abandonnant l'approche dominante à l'intérieur d'une certaine sémiotique, qui concevait les événements comme des réalités au delà de tout cadre. Cette recherche, propose donc un parcours théorique et analytique en deux étapes.

D'abord, il faut redéfinir la sémiotique de l'art en partant d'une réflexion sur les œuvres ouvertes et les arts du quotidien. La problématisation de l'en de ça du tableau et du sens en deçà veut dire s'interroger sur le rôle de l'analyste en tant que regard positionné, impliqué dans les événements, même dès qu'il s'agit d'événements artistiques. « En de ça du tableau », ainsi que l'avait défini Omar Calabrese, est une façon de se référer à la surface en débord d'un tableau. Ici, le street art veut percer même cette surface, malgré l'inspiration qu'il tire propre de cette réflexion de Calabrese sur l'énonciation dans la peinture abstraite. L'avant-garde a transformé le tableau en un événement, le texte artistique dans une performance rituelle[15], la vidéo dans une présence. A partir du XX siècle les avant-gardes artistiques et littéraires ont contribué au procès d'ouverture des œuvres : de nos jours c'est surtout internet qui nous pose la question des l'ouverture des textes. Umberto Eco cherchait une réponse à cette interrogatif dans les années '60 ; une réflexion qui anticipait sa recherche sémiotique et qui est très actuelle. Voilà pourquoi cette démarche au sein d'une sémiotique des arts du quotidien part d'une relecture critique de *L'œuvre ouverte*[16].

La sémiotique doit prendre en charge ces thématiques permettant d'élaborer une théorie de l'interaction ; pour autant nous focaliserons l'en de ça de la sémiotique

[15] A l'analyse sémiotique du texte-performance en tant que rite d'ouverture du corps, j'ai dédié mon mémoire de Licence, dont le titre est "Il corpo è aperto", objet de l'article: "In caso di efficacia. Corpi aperti e passioni al di qua del quadro" (Actes du Congrès Aiss sur les Passions collectives, 2012). "Al di qua del quadro, nelle pieghe dell'evento. Come dare corpo alla teoria" est le titre de mon mémoire de Master 2, consacré à l'analyse sémiotique des stratégies de présentification dans l'art-vidéo (cf. "Moving images move us. Estesia, apprentissage e nuovi regimi del senso", Actes du Congrès du XIX Congrès SFL, "Senso e sensibile. Prospettive tra estetica e filosofia del linguaggio", 2013). L'intérêt pour l'évolution du texte artistique dans les formes d'expression de l'art contemporain a traversé ce parcours, en joignant les problématiques de l'espace urbain atteintes par le street art.

[16] Dans la version intégrale de la thèse, en italien, voir Chapitre 1 « Œuvres ouvertes et nouvelles frontières : en deçà du tableau, au-delà de l'écran ».

greimasienne dans les chapitres de la première partie du travail, en approfondissant la réflexion d'Eric Landowski et de Jacques Fontanille en partant de leurs propositions théoriques, à savoir le modèle des interactions risquées et le parcours génératif du plan de l'expression. Une sémiotique pratiquant l'en deçà des textes (donc une sémiotique des pratiques) est une sémiotique qui ne limite pas son intérêt aux œuvres énoncées, à leurs modalités de signification en suivant le *modus operandi* de la sémiotique de l'art traditionnelle, qui analyse le texte artistique dans ses pertinences plastiques et figuratives. Nous focaliserons surtout comprendre ce que ces textes *font*, ou, comme dit Landowski, « ce que leurs énonciateurs font, en les énonçant » (Landowski, 1999 : 7). L'exigence, en d'autres termes, est celle d'élargir la problématique de la signification du texte à l'ensemble des pratiques, des stratégies, des styles de vie avec lesquels les agents sociaux produisent du sens.

2.6 Regards dans la ville. Affichages et nouveaux régimes du sens.

La réflexion sémiotique sur les interactions, avec l'ouverture conceptuelle des dernières années autour de ce genre de thématiques, nous a donné les outils conceptuels pour essayer de se lancer dans une socio sémiotique des traversées créatives. Le modèle des interactions risquées de Eric Landowsky[17] constitue un modèle valide pour rendre compte des effets de sens véhiculés par de tels textes qui instaurent une interaction avec l'espace urbain – interaction de l'ordre du *corps à corps* - et que ne peut pas être véritablement saisie si non par un régime du sens qui prévoit une logique sensible révisant la narrativité dans les termes de rapports d'immédiateté. L'analyse du *Inside Out Project* du street artiste JR (Image 9) nous a aidé à définir cette modalité du faire sens en présence : la ville se remplit des affichages des regards des habitants les plus marginalisés pour instaurer une interaction fusionnelle là où un immense regarde de l'Autre (voisin ou lointain qu'il soit) nous convoque par de là d'un mur.

[17] Version intégrale de la thèse, Chapitre 3 « Esthésie : de nouveaux régimes de sens ».

Image 9, Inside Out Projet by JR, Paris.

Nous avons donc parcouru la socio-sémiotique de Landowski pour comprendre les dynamiques d'interaction qu'une affiche peut instituer dans l'espace urbain sous forme de rencontres fortuites, de regards, de convocations, de présentifications (*Chapitre 3* de la thèse, version italienne). Regarder en de ça, finalement, signifie se douer d'outils pour l'analyse de l'espace-temps de la signification en présence, afin d'une théorie de l'esthésie.

2.7 Pour une sémiotique de l'empreinte. Inscriptions de lumière.

ge 10, Graffiti Research Lab, le writing de lumière
ffet dripping, 2011, Paris.

La réflexion de Jacques Fontanille[18] nous ai aidé à accomplir une deuxième étape pour aboutir à ce qu'on a appelé une sémiotique de l'art du quotidienne. La recherche de Fontanille met au centre du projet sémiotique l'urgence de refonder la sémiotique greimasienne sur la base d'une primauté du plan d'expression. La sémiotique de l'empreinte, définie dans *Sema et Soma* (2004) et intégrée dans les œuvres qui ont suivi (en particulier, *Pratiques Sémiotiques*, 2012)

[18] Version italienne, Chapitre 4 « Formes de vie à la lumière ».

devient chez Fontanille le nouveau principe descriptif de la sémiotique; le parcours du plan de l'expression n'étant que la redéfinition même du parcours génératif du sens. Il s'agit d'un projet très ambitieux et complexe qui nous avons interrogé dans la thèse parce que le parcours génératif de l'expression nous permet d'analyser les dynamiques d'inscriptions à un niveau qui intègre soit les signes que les textes énoncés et les objets en termes d'interaction sur une scène pratique :

(…) à chaque niveau, l'analyse prend en considération l'hétérogénéité des données dont il lui faut rendre compte, et elle convertit cet ensemble hétérogène en « ensemble signifiant » (Fontanille, 2008 : 51).

ge 11 *LedThrowies*, un projet open source par
raffiti Research Lab (GRL), Usa, 2011.

Une sémiotique qui veut prend en charge les pratiques ne peut pas ignorer la réflexion de Fontanille qui repère une hiérarchie des niveaux de pertinence (correspondants à des plans d'immanence) dont chacun représente une sémiotique-objet.

Ce que nous avons cherché à faire c'est analyser des pratiques différentes de ré-sémantisation de l'espace urbain qui utilisent un certain emploie de la lumière comme élément portant d'une stratégie commun. Dans cette optique nous avons analysé les *L.A.S.E.R. tags* (Image 10) en comparaison avec une autre pratique artistique urbaine, celle du *Led bombing* (Image 11). Dans ce résumé nous focalisons seulement sur ce dernier ; Ce sont deux phénomènes qui ont à faire avec une matière particulière d'inscription, la lumière, et qui définissent deux façons tout à fait différentes de « spatialiser » et donc de revendiquer l'espace.

La recherche de Fontanille constitue une étape fondamentale pour cette démarche en deçà du tableau et de toute sémiotique textualiste puisque elle interroge la possibilité de reconnaitre autant de plans d'immanence que de sémiotiques-objets entre les quels c'est un principe d'intégration progressif qui rend compte du passage d'un niveau à l'autre par la médiation des structures énonciatives. Chaque traversée de l'espace urbaine est avant tout une pratique d'inscription particulière qu'il faut interroger à partir des rapports qu'elle crée entre textes, objets, stratégies et formes de vie, d'une forme d'inscription jusqu'à un certain éthique de l'espace :

La signification « en acte » imputable par analyse à un texte ne peut être rigoureusement observée et saisie, de fait et de droit, qu'au niveau des pratiques, et non des textes-énoncés proprement dit. (Fontanille, 2008 : 26)

C'est l'exigence que nous avons maturés face à notre corpus où des objets jouent le rôle d'interface entre des textes-énoncés et des scènes pratiques. Le but de notre recherche est d'analyser les différentes pratiques afférentes au street art au sein d'un même style stratégiques.

Dans son essai dédié à la sémiotique du visible[19], et en particulier à la lumière, Fontanille analyse la lumière en rapport à l'espace et aux effets patémiques qu'elle engendre :

> Apparaît alors une autre dimension du monde visible, celle de l'espace, qui pourrait être considérée comme le substrat que les propriétés de la lumière permettraient d'articuler, une fois établie l'existence sémiotique proprement dite, et qui fournirai in fine, en quelque sorte, un plan du contenu à l'énergie. La configuration de la lumière articulant un espace traversé par des énergies, va alors donner naissance à une sémiotique du visible. (Fontanille, 1995 : 25)

Fontanille distingue quatre avatars de la lumière : l'*éclat*, l'*éclairage*, la *couleur* et la *matière*. Les deux pratiques qui nous avons analysées, celle du *Led bombing* – consistant à lancer des petits leds collées à des mini-batteries ferromagnétiques – et celle du *Laser tag* – des *writings* superposés sur la ville à travers la lumière (des laser) – semble articuler ces différents dispositifs. Nous sommes intéressés dans cette analyse à des dispositifs en particulier ; d'une part celui de l'*éclairage*, la forme plus traditionnelle d'éclairage que nous rencontrons dans la ville, « repose (…) toujours sur la représentation vectorielle d'un espace où se diffuse une intensité entre une source qui émet et un cible qui reçoit. » (Fontanille, 1995 : 31). Il s'agit d'une configuration à trois actants (source, rayonnement et cible). D'autre part le *led throwies* introduit un autre dispositif, celui de la *couleur*. Dans la couleur,

La portion de l'étendue qui faisait office de cible absorbe en quelque sorte l'intensité lumineuse et la convertit en couleur. C'est dire qu'un autre actant émerge du dispositif, car

[19] *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, 1995.

la cible se dérobe alors en tant que telle, et fait place à une plage colorée, pouvant éventuellement faire office, à son tour, de source secondaire. (Fontanille, 1995 :33).

La cible, excitée par l'intensité lumineuse est convertie par le site chromatique en une de ses propriétés : comme souligne Fontanille, « dès lors l'effet cible peut être oublié, l'actant correspondant disparait, puisqu'on peut percevoir la couleur du site sans tenir compte de l'éclairage qui le vise. » (Fontanille, 995 :33). Dans la pratique du *led bombing* c'est l'actant correspondant à la cible qui disparait pour laisser de l'espace au mobilier urbain puisque il puisse s'illuminer de soi-même. Cette pratique, par les choix de petits leds ferromagnétique et par le choix de la couleur comme source d'éclairage, vise à éliminer l'instance d'énonciation, à savoir la cible pour affirmer une autre logique d'éclairage qui part des propriétés plastiques des structures urbaines. C'est la ville qui illumine l'environnement à partir de ses structures renversant le rôle des institutions.

Dans la définition de "forme de vie" Fontanille parle d'une "iconisation des comportements" (Fontanille, 2008 : 31) qui émerge des zones critiques à négocier dans les scènes pratiques; il est évident que le concept de forme (voilà pourquoi c'est plus pertinent de parler de forme que de style) a à faire avec l'idée de classe stylistique à partir de relations semi-symboliques revenues entre le deux plans. Le formes de vie sont « des 'style' rythmiques d'un côté, qui expriment, de l'autre, des 'attitudes' de valorisation ou de dévalorisation des scènes-obstacles » (Fontanille, 2008 : 32). La forme de vie est donc analysable en tant que rapport entre un plan de l'expression, à savoir le style rythmique défini par une déformation cohérente et un plan du contenu c'est à dire l'attitude modale et axiologique qui définit les éléments formels et axiologiques des constantes d'une identité.

Nous pouvons analyser la pratique du *led throwies* en tant que stratégie d'éclairage urbain spécifique, qui propose une solution stratégique polémique par rapport à celle adoptée par la scène pratique de l'éclairage urbain officiel, à savoir celui du système des poteaux électriques qui projettent la lumière d'haut en bas selon une direction qui introduit une asymétrie modale entre institutions et citoyens ; les premiers qui opèrent une sélection sanctionnant la valeur des certains endroit en y projetant de la lumière ; les secondes qui adapte leur déplacements dans la ville à partir de cette sélection tombée d'en haut.

La lumière fragmentée en des sources-points, véhiculée par la multitude de leds juxtaposés devient une propriété de l'objet même et pas l'effet d'une projection qui vient d'une source extérieur : la pratique du *led throwies* transforme l'objet du mobilier urbain dans une source autonome de lumière en renversant la hiérarchie traditionnel selon laquelle l'éclairage soutient une opération de mise en valeur. Le *led bombing* c'est une pratique qui installe dans la ville la possibilité d'une lumière qui venant du bas – les leds sont jetés du bas, par les passants/activistes – s'attache aux objets en faisant corps avec eux, en devenant une sorte de aura émanée par eux. Si l'on considère que les actions de *led bombing* sont souvent organisées pour donner de la lumière à des endroits urbains oubliés par les institutions, on peut facilement comprendre la dimension politique et éthique qui anime le phénomène.

A la suite de telle relecture de la sémiotique à partir des développements par les deux réflexions les plus importantes de la recherche post-greimasienne, il nous reste à interroger l'espace en tant que dimension privilégiée de toute sémiotique. La deuxième partie du volume est d'ailleurs consacrée à une sémiotique de l'espace qu'il faudra redéfinir dans les termes d'une sémiotique de la spatialisation, tout en conformité avec les perspectives et les modèles que l'on aura pris en compte dans la première partie. En fait, il faut déplacer l'accent sur l'espace en tant que *texte in fieri*, et non pas comme une donnée. Notre hypothèse de réflexion sur l'en de ça peut être traduite dans les termes d'un refus d'une *sémiotique polaroid*, analysant l'espace come un paysage coupé par le cadre d'une fenêtre, pour envisager une sémiotique qui plutôt veut interroger les modalités par lesquelles l'espace est négocié, traversé et ré-sémantisé à l'intérieur des interactions entre des sujets. L'ethno-sémiotique de Francesco Marsciani[20]propose en cette direction une méthodologie en mesure de tenir compte de ces exigences et nous semble bien s'approprier la réflexion de Lefebvre :

> (…) l'espace ne peut plus se considérer comme une "essence", un objet distinct pour et devant les "sujets", relevant d'une logique autonome. Il ne peut pas davantage se considérer comme une résultante et un résultat, effet constatable empiriquement d'un passé, d'une histoire, d'une société. Medium? Milieu? Intermédiaire? Oui, mais de

[20] Version italienne, Chapitre 5.2.4 « Au-delà du miroir : l'intersubjectivité »-

> moins en moins neutre, de plus en plus actif, à la fois comme instrument et comme objectif, comme moyen et comme but (Lefebvre, 1983: 472).

Le travail sur l'espace se nourrit fondamentalement d'une approche rigoureusement transdisciplinaire. D'ailleurs, la sémiotique n'est arrivée que très récemment à s'intéresser à cette thématique animant les sciences sociales, par contre, depuis toujours. Les pages de la deuxième partie de la thèse pour autant sont traversées par une relecture critique des contributions qu'ont été données par des anthropologues et des sociologues tels Marc Augé, Michel Foucault et Pierre Bourdieu[21]. La perspective situationnelle – et anti structuraliste – de l'anthropologue urbain Michel Agier me semble finalement un point de vue intéressant pour interroger une sémiotique de la spatialisation à partir d'un lieu-autre critique avec qui il est toujours nécessaire faire face et dialoguer[22]. « Oublier la ville d'abord, pour analyser la ville », c'est-à-dire partir des pratiques qui font la ville, ces arts du faire qui étaient si chers à de Certeau. Avant même les villes, il y a les sujets qui la traversent et qui, en la traversant, la reconstruisent : « la ville est, au sens fort, "poétisée" par le sujet (…) ; il impose à l'ordre externe de la ville sa loi de consommateur d'espace » (Giard, 1994 : 24). En tant que consommateur et visiteur de ces espaces, le sujet les tire de l'anomie, faisant d'eux, avec ses allées et venues, des lieux que l'on reconnaît, que l'on raconte et que l'on habite.

[21]Version italienne, Chapitre 6 « Non lieux et d'autres espaces » où j'essaye à comprendre l'apport sémiotique du concept de *non lieux* par Augé et celui de *hétérotopie* par Foucault à partir de l'analyse du projet de Banksy de transformer le mur entre Israël et Palestine dans une galerie en plein air (*Santa's Ghetto*, 2011).
[22]Version italienne, Chapitre 5.3 « Effet-ville. Pour une sémiotique de la spatialisation »

CHAPITRE 3 L'ESPACE DE L'ART. NOTES POUR UNE SEMIOTIQUE DE LA SPATIALISATION.

3.1. « Scar tissue » : déchirures, cicatrices, exercices de cautérisation.

Le street art oblige le passant à un travail interprétatif en le surprenant et en lui demandant sa complicité. En fait, le passant assume le rôle d'un interprète et se trouve chargé d'un discours qui porte sur l'espace. Dans cette recherche nous visons à interroger le fonctionnement de cette textualité, en prenant notre point d'appui sur l'introduction d'un élément de discontinuité dans la continuité routinière vécue par le passant en profitant de l'espace urbain. Une des caractéristiques des textes que ce genre de pratiques produit est celle d'apparaître où personne ne l'attendaient, du jour au lendemain (ou mieux de la nuit au jour) telle de mauvaises herbes. En ce sens, le street art semble constituer une réponse à la question que Michel Lefebvre laissait en suspens dans sa critique du quotidien :

> A travers et contre la hiérarchisation, ne peut-il percer, ici ou là, architecturalement ou urbanistiquement, "quelque chose" qui sort du mode de production existant, qui naisse de ses contradictions en les dévoilant et non en les couvrant d'un voile? (Lefebvre 1985 : XXVII)

Ce « quelque chose » dont Lefebvre parle s'approche énormément à la définition plus immédiate de notre objet d'étude :

i) quelque chose qui émerge, par ici et par là, et se dégage face aux hiérarchies du temps et de l'espace architectural et urbanistique ;

ii) quelque chose qui veut innover les modalités de production existantes, utilisant une rhétorique du renversement et du paroxysme ;

iii) quelque chose qui 'dévoile', 'met à nu' et par le même coup 'arrache', sans nulle prétention de donner une forme définitive d'ordre et de contrôle.

De notre point de vue, les pratiques qu'on pourrait reconnaître comme relevant du street art ne peuvent se concevoir que comme des tentatives d'arracher le tissu urbain pour contraster la perte de récit de la ville et sa dépersonnalisation. Il

s'agit d'un appel vital et vitaliste à pratiquer l'espace (physiquement ainsi que sémiotiquement) de façon active, pour le soustraire à la hiérarchie verticale et à l'anomie. Pourtant, l'usage que nous proposons du verbe *arracher* (ou *déchirer*) pose maintes questions : le street art et surtout le *graffiti writing* sont accusés de violer, vandaliser l'espace urbain en provoquant des « déchirures » à l'ordre et au décor idéels. Les chapitres de la thèse consacrés dans le détail au travail analytique clarifient que selon nous, au contraire, le street art travaille comme un phénomène de *réparation* d'une déchirure antérieure, visant ainsi à cautériser les blessures cachées sous le dictat « fasciste » de la promotion d'un ordre totalisant.

Il nous semble que la street art traite les surfaces des involucres des objets qui l'on rencontre habituellement dans l'espace urbain comme s'il s'agisse de membranes. Le mur, comme la peau pour le corps c'est la surface préférée de différentes pratiques. Pour donner un exemple, le *subvertising* c'est un mouvement de dénonce qui invite à se réapproprier des espaces publicitaires en les soustrayant au discours des griffes et en y installant un discours alternatif pour dénoncer

ge 12, Gold par Fortuna, Berlin, 2010.

d'une part la pollution visuelle des villes, de l'autre l'exploitation de l'espace public par le marché. Les grands « billboards » devient ainsi espace pour des installations abstraites ou des affiches ironiques. Pour citer un cas très intéressant, les street artiste Fortuna multiplie les surfaces des affiches collés sur des espaces publicitaires et les peint d'or (Image 12). D'habitude, l'affiche collé sur le mur dans ou hors de l'espace publicitaire assigné se présente comme un objet bidimensionnel, tellement adhèrent au mur qui apparait presque comme une propriété de la surface même, naturalisé et absorbé par le mur. Dans l'œuvre de Fortuna l'affiche devient au contraire un corps tridimensionnel invasif pour le passant comme il arrive a se pencher dans la rue. La couleur choisie, typique des sujets religieux et plus en général lié à des valeurs de préciosité et luxe transforme un espace oublié où les affiches se sont sommé l'un à l'autre à cause de l'incurie de la gestion locale dans une occasion de réflexion et de prise de conscience chez les passants. Dans sa structure feuillée, « Gold » ressemble aux croûtes qui se forment sur la peau à la suite d'une blessure. De nouveau, c'est la dialectique entre continuité et discontinuité qui s'affirme dans cette œuvre comme dans beaucoup d'autre que nous avons analysées le cours de la recherche.

La gestion de l'espace urbain est sous les mains d'un apparat bureaucratique qui s'en charge de la perpétuité de l'ordre : l'homogénéité rayée par la prise de parole ne peut être qu'un acte vandale. Selon Gianfranco Marrone:

> L'azione distruttiva del vandalo non è legata a un programma di trasformazione del Soggetto che la compie, non mira cioè alla sua congiunzione con uno o più Oggetti di valore; tale azione mira invece alla trasformazione disgiuntiva di un implicito Antisoggetto dai suoi Oggetti di valore. (Marrone, 2001 : 348)[23]

L'action vandale est accomplie par un Sujet qui ne reconnaisse pas la valeur de ce qui est en train de détruire ou qui ne partage pas cette valeur reconnue par l'anti-sujet (et qui est supposé devoir partager). Le programme de disjonction du Sujet vandale est donc doublé par une volonté d'exhibition de sa capacité d'action. L'action du vandale est une réplique à une action précédente ; la définition du vandalisme prévoit donc une succession de mouvements narratifs canoniques parce qu'elle n'est

[23]« L'action destructrice du vandale, elle n'est pas liée à un programme de transformation du Sujet qui l'accompli, c'est-à-dire il ne mire pas à sa conjonction avec un ou plusieurs Objets de valeur ; une telle action mire à la transformation disjonctive d'un anti sujet implicite de ses Objets de valeur. » (ma traduction)

pas liée à une manque de reconnaissance de la valeur de ce que le vandale détruit, mais plutôt à la manque de reconnaissance de la valence même, c'est-à-dire, de la valeur de ces valeurs. Le street art est vandale en tant qu'il cherche à annuler la valence de l'ordre supporté par l'anti sujet.

Cette dialectique ente ordre et insurrection a été clairement identifiée par Marc Augé dans sa réflexion sur les *non-lieux*. Pour Augé, l'espace moderne est homogène, fragmentaire et hiérarchisé :

> Il tend vers l'*homogène* pour diverses raisons: fabrications des éléments et des matériaux, (…) méthodes de gestions et de contrôle, de surveillance et de communication. (…) De faux "ensemble", en fait des *isolats*. Car paradoxalement (encore) cet espace homogène se fragmente: lots, parcelles. En miettes! (…) Avec une hiérarchisation stricte (…) il règne une curieuse logique de cet espace, que l'on rattache illusoirement à l'informatisation. Et qui cache sous son homogénéité les rapports "réels" et les conflits. (1983 : XXIV)[24]

L 'homogénéité de la ville moderne conçue par Augé est une continuité de surfaces qui cachent un tissu urbain fragmenté, composé par blocs. Selon l'ethnologue, les non-lieux sont qualifiables comme des espaces de *time out* : pour les faire vivre à nouveau en tant que véritables espaces, il n'y a que la possibilité d'un nouveau regard et de nouveaux récits. Ce genre d'espace nécessite, dit-il, d'un regard et d'une parole : un regard pour reconstruire une relation minimale qui leurs rend des dimensions symboliques et sociales ainsi qu'une parole en mesure de les réintégrer dans un récit. C'est le regard de l'artiste et sa prise de parole qui cherche à reconstruire cette relation minimale perdue et ce sera le regard du passant/spectateur à contribuer à ce procès polémique de reconstruction du bas.

En exposant la thèse portant de ce travail, à savoir que le street art est à voir comme un dispositif interactionnel qui agit sur l'espace en vue d'une ré-sémantisation

[24] C'est nous qui soulignons.

de ses fonctions pour l'arracher à l'anonymat et à l'homogénéisation, j'entendais souligner exactement cette fonction démystificatrice de l'art dans la rue.

Toute forme de street art, en fait, introduit des éléments de discontinuité en rompant une continuité dans la surface : quand Zasd prend pour cible de son arc la surface continuelle, infinie, monolithique du gigantesque immeuble berlinois, expression du fonctionnalisme jadis évoqué, il ne fait pas autre chose qu'une irruption dans la continuité de l'espace pour planter des flèches dans le ciment (Image 13). Ainsi, il vise à en rompre l'uniformité et à ne pas respecter son pouvoir totémique.

Image 13 *Arrow pièces*, Zasd, Berlin, 2012.

Ce genre d'interventions est donc à voir comme porteur d'un aspect de rupture et de déchirure de l'homogénéité ; pourtant, et paradoxalement, il s'agit d'une déchirure d'une fausse homogénéité, d'une remise en question de l'ordre par une revendication d'une diversité sous-jacente, d'une présence critique qui ne peut s'exprimer à l'intérieur du tissu urbain que par une prise de parole seconde qui intervient sur les structures urbaines en introduisant une discontinuité ultérieure capable de réinventer une véritable mise en continuité. Cette présence critique en manifestant une discontinuité, devient don le récit d'une prise de conscience de la nature fragmentaire du tissu ; ce faisant, il peut ainsi recoudre le tissu. En racontant une diversité inexprimée et faisant irruption dans l'homogénéité de l'ordre urbain, ces phénomènes d'intervention « vandalique » agissent comme des œuvres, des travaux de *storytelling* démystificateur et réparateur qui opère comme un ciment : ils nous racontent le

rapport, aussi polémique soit-il, entre l'institution homogénéisant et la communauté qui revendique un rôle de sujet actif dans l'interaction avec l'espace qu'elle habite et traverse.

3.2 L'au-delà du mur. L'art du trompe l'œil par Banksy.

Un autre exemple pourra nous aider à mieux comprendre. Banksy c'est probablement le *street artiste* le plus connu par le grand public et il est aussi très acclamé par la critique. Toutes ses *œuvres*[25] fonctionnent, pour ainsi dire, à la même manière, à savoir en engendrant un discours sur l'état des choses à partir d'un mécanisme de paroxysme. Lorsque Banksy affirme une certaine réalité qu'il représente et esquisse, en même temps il refuse et nie explicitement la réalité *de fait*, en créant un court-circuit entre narration et réalité et en

[25] J'emploierai le terme « œuvre » pour indiquer le produit des pratiques décrites ; il est utile de préciser dès le début que le concept d'œuvre ne se conforme pas à l'usage qu'on en fait en histoire et critique de l'art. C'est dans son sens le plus large que le concept d'œuvre montre son intérêt pour notre étude : l'œuvre est tout ce qui est le produit d'un travail et d'une production, tout ce qui reste à témoignage d'une action communicationnelle et expressive intentionnelle, quelque soit sa valeur artistique. Le choix d'adopter le concept d'œuvre à côté du concept plus sémiotique et technique de *texte* est en consonance avec la théorie de de Certeau, dans l'Arts du quotidien. Si les formes expressives qu'on retrouve dans le quotidien sont des formes d'un art particulier, alors il est indispensable dés le départ les introduire en tant qu'œuvres d'une pratique artistique parfois méconnue et stigmatisée comme résultat d'un acte de vandalisme.

affirmant la première comme plus authentique de la réalité de l'expérience. Les œuvres de Banksy héritent la grande tradition du *trompe-l'œil* en utilisant une rhétorique du *détournement*, en renversant l'état des choses et en créant une fissure dans le château des normes et des interdictions limitant et délimitant notre routine d'usage de l'espace.

Image 14 Banksy, Londres, 2004.

Dans une des plus célèbres de ses œuvres (Images 14) Banksy calque[26] la silhouette d'une serveuse, d'une employée de la maison, habillée dans la bonne tenue qu'on utilise dans les hôtels ou auprès des familles qui tiennent à l'étiquette (à noter le tablier blanc, la goélette tendue et large, la crête sur la tête) ; elle est en train de ramasser les saletés derrière le mur en en soulevant un côté comme s'il s'agissait d'un rideau ou d'un tapis. Cette image représente la discontinuité entre la tentative de l'institution de promouvoir un ordre de surface et la saleté profonde qu'elle ne peut pas empêcher de mettre en valeur (d'où les possibles déterminations sémantiques dans le champ sémantique de la corruption), de la même manière qu'une maison apparemment propre et bien rangée cache sous ses tapis et ses tapisseries les acariens qui la rendent poussiéreuse et stagnante. La construction rhétorique adoptée, c'est-à-dire celle du trompe-l'œil se révélant comme un renversement entre surface et profondeur, entre apparence et réalité dévoilée, constitue un métadiscours sur la

[26] Comme nous le verrons ensuite, l'un des problèmes principaux de cette recherche consiste dans le choix d'un lexique qui adhère le plus à la pratique du street art. Décrire une forme d'expression échappant aux canons traditionnels du travail artistique, pictural et de sculpture, implique un travail critique d'idéation d'une terminologie technique que l'histoire de l'art contemporaine n'a pas encore fabriqué et mis à point, pourtant nécessaire pour comprendre la facture particulière de cette forme expressive. Par exemple, en parlant du travail de Banksy sur le mur et à ses techniques d 'exécution, il n'est pas toujours approprié parler de 'peindre', mais de 'asperger' (ou pulvériser), ce qui est à reconduire à la façon dont le jet est contrôlé par le masque, le *stencil.* Ce contrôle permet à la technique de ne pas être confondue avec celle d'un autre street artiste, le français Zevs, qui modifie la portée du jet de son vaporisateur par une pression forte et continuelle qui fait couler la couleur sur des supports qu'il choisit pour ses œuvres de « dripping ». Cette digression terminologique est importante pour une analyse du phénomène qui vise à se qualifier comme « écologique », à savoir respectueuse de la pratique singulière et de son unicité. Seule une telle précision terminologique permet de détecter des pertinences et des oppositions différentielles constituant les axes d'articulation du phénomène du street art. Comme nous le verrons, la problématique se présentera pour toutes les pratiques *performatives*, car elles ne laissent pas dans l'espace un texte ; au contraire, leurs exécutions dans l'espace par le corps de l'artiste constituent un texte digne de notre attention ; les *traceurs* du parkour ne sont pas à proprement parler des danseurs, des exécutant, des acteurs ni des acrobates, mais de fait leurs actions traversant l'espace est finalisée à tracer une alternative de passage et de traversée de l'espace, ainsi qu'une critique avec les autres corps composants la pratique.

pratique même du street art ; c'est un élément thématique typique de l'œuvre de Banksy de réfléchir sur les rapports entre société et actualité à partir du rôle du street art. Le street artiste, finalement, est-il quelqu'un qui salit les murs ou plutôt un sujet qui en intervenant sur les murs rend visible la réalité cachée derrière un voile d'ordre et de contrôle homogénéisant ?

Image 15 Banksy, l'œuvreoriginelle, West Bank Barrier, Cisgiordanie, 2010.

Consacré à l'anomie de son personnage, Banksy est une des figures clefs de l'affirmation d'un style figuratif. Il remixe des genres différents pour parler au grand public. Après un début de tagueur, Banksy est devenu un des pères de la street art en affirmant la technique du stencil et celle du collage en tant que de l'art tout court (pas des arts inférieurs). La technique du stencil et du collage en général affirme des autres façons d'interaction avec les objets du mobilier urbain. Le stencil permet une exécution plus rapide et précise comme il suffit tout simplement de « calquer » le stencil à l'aide d'un spray ; de l'autre part, le collage ajoute une dimension à l'objet, une surface autre qui ne transforme pas les involucres des objets d'une façon irréversible, mais qui se limite à ajouter une surface de papier qui va se détacher dans peu de temps. Il ne s'agit pas d'un changement permanent où indélébile mais au contraire d'une intervention plus écologique, soutenable. Le stencil est toujours plus choisi par le street artiste même par des raisons pratiques : considéré moins vandale il ne constitue pas un réât pénal.

Ce qui est intéressant de souligner c'est la dimension temporelle introduit par l'affiche dans la street art : en tant qu'objet aux jours contés, le street art se sert des affiches pour des compositions qui vont muter dans le temps. Quand Banksy représente un salon sur le mur qui sépare Israël et Palestine, avec une grande fenêtre qui s'ouvre sur un paysage de montagne décontaminé et idyllique, le but ce n'est pas d'améliorer le mur de la part de palestinien ou de nier la réalité du mur, tout au contraire, de la réaffirmer à partir du moment où l'affiche disparaitra et la brutalité

du mur sera réaffirmée dans sa dimension de négation de toute vue possible (et donc, de toute normalité).

Le street art est surtout un phénomène dialogique où un discours s'insert sur un autre : voilà l'unicité de tel art du bas qui en naissant dans la rue et en y vivant ouvre des espaces de débat où n'importe qui peut prendre parole. Dans le cas d'un des œuvres de Banksy sur le mur palestinien, quand l'affiche représentant un paysage naturel au-delà de la fenêtre se dissout, un artiste ou un habitant n'a peut être pas aimé ce qu'il en restait : un autre mur a été donc tracé à la place de la photographie déchirée. Il ne l'a pas remplacée avec une autre affiche, il a tracé directement sur le mur un dessin qui nous souvient ceux des bandes dessinés à partir du choix des couleurs pastels et des lignes rondes des briques. Près de ce nouveau mur dessiné il y a aussi une autre intervention qui nous aide à en déchiffrer le sens. Le mur vient représenter une réalité qui, à la suite des initiatives comme celui de Banksy d'y amener les artistes plus importantes pour y inscrire un message pour le grand public (pas pour le palestinien), a transformé le mur de séparation dans une attraction pour les touristes, sans trop changer la situation réelle.

Image 15 bis, l'œuvre à distance de quelques semaines ; une fois la photo collée tombée ou enlevée par les agents atmosphériques, un passant ou en outre street artiste- peut être local -a ajouté un véritable mur à la place de la fenêtre

Pour conclure, le cas des intervention de Banksy et des autres artistes qui ont participé au projet du Santa's Ghetto en Palestine nous démontrent que même dans un endroit particulier, même sur un surface tellement important d'une point de vue politique et social que le mur de séparation entre Israël et Palestine, le street art est un instrument de prise de parole et de récit. D'autre part, les villes sont pleines de récits : le récit stratégique produit d'en haut, le récit du pouvoir politique, ainsi que le récit

économique, à travers la propagande et la publicité. La ville est bien le lieu de confrontation entre ces divers récits :

> La ville est le théâtre d'une guerre des récits, comme la cité grecque était le champ clos de guerres entre les dieux. Chez nous, les grands récits de la télé ou de la publicité écrasent ou atomisent les petits récits de rues ou de quartiers (De Certeau, Giard, 1994 : 203).

L'art urbain nous semble être la réponse à l'urgence de donner la parole à ces récits. Il s'agit de les faire débattre avec les récits officiels, imposés par le haut, qui veulent une parole homogène. Les petits récits sont, en effet, ceux qui réinventent le quotidien en y insérant des différences et des discontinuités. Le côté éphémère de l'action de l'art urbain, le fait même de garantir la polyphonie dans les prises de parole et la diversité des sources de récit vise justement à garantir la présence de ces mythes alternatifs, qui affrontent directement les mythes que la publicité, les media ou les apparats officiels d'un état (c'est le cas d'Israël).

De l'autre part, il s'affirme une tendance contraire. Le système culturel institutionnel cherche à soustraire la ville et son raconte diffusé, du bas, en muséifiant le street art : les citoyens se voient ainsi transformés en spectateurs. De Certeau dénonce avec vigueur le phénomène de la « muséification » (il l'appelle « soustraction muséologique ») en soulignant sa dimension spectaculaire : elle oblige le citoyen à devenir observateur et, donc, à s'en tenir aux parcours autorisés par le projet de conservation et de réhabilitation de la ville, séparant ainsi les lieux de ses pratiquants. On ôte aux citoyens leur arme la plus forte, leur arme silencieuse : celle qui leur permet la réinvention du quotidien pour échapper à l'homogénéisation et au contrôle politique, la pratique même de l'espace urbain comme instrument d'appropriation et d'affirmation de la différence. C'est ainsi que de Certeau appelle à un droit à la pratique qui semble faire écho au « droit à la ville » de Lefebvre : un droit qui est un droit d'auteur pour de Certeau, vu qu'il reconnaît aux habitants de l'espace urbain un droit à affirmer et à revendiquer une esthétique propre de la ville, qui soit dictée par leurs usages et qui soit le résultat d'une démocratisation de l'expression artistique – et esthétique - au sens large.

3.3 Traversées urbaines. Le Parkour : dans la rue, en ligne.

Nous avons jusqu'à ici introduit le lecteur à une définition du street art en tant que pratique démystificatrice, politique, polémique, douée parfois d'une dimension ludique, car elle est souvent amusant aussi bien dans sa production que dans l'acte de « consommation ». Pourtant, il faut souligner un autre élément qui est déjà émergé (on a parlé de flèches, et de vandalisme) et qui le définit, à savoir sa nature de *pratique impétueuse* qui fait recours à une forme de violence contrôlée dont les effets sont esthétiques – du coté de l'œuvre –et pathémique – du coté de sa « réception ». D'une part, il est correct de parler de violence à propos de l'usage de la force physique enraciné dans la pratique du street art dans toute ses « recettes » et avec une gradation variable : du *parkour* au *stencil* le street art implique le corps et le geste de façon très différente par rapport à l'art traditionnelle. De ce point de vue, on pourrait l'approcher aux usages du corps dans l'*action painting* ou dans certaines performances de body art. Toutefois, le street art est doublement « violent » et physique car il inaugure un discours polémique qui aime s'auto-représenter en tant que pratique belliqueux, à partir des noms qu'il choisit pour ses outils d'action et ses œuvres. Nous assistons à une véritable isotopie du conflit qui présente le street art comme une forme de lutte armée : on parle de *led bombes*, les vaporiseurs mêmes sont des *bombes*, les actions sont appelées *attaques*, le *gardening* devient une *guérilla gardening* et n'importe quelle opération innocente, tel le tricotage, peut être vue comme une guérilla. Le street art est au fond une forme de guérilla présentant la propre pratique comme un projet conflictuel par rapport au *status quo* de l'espace urbain et à l'institution qui vise à en perpétuer l'ordre et le contrôle. Il s'agit d'une revendication du droit à l'action et à la parole sur l'espace urbain, utilisant une rhétorique du conflit afin d'identifier sa propre action comme une forme de guerre civile.

Même dans les cas où on se limite à élaborer des théories sur les façons alternatives de traverser l'espace urbain par rapport aux modes traditionnels et routiniers - c'est le cas du *parkour* - on est en face à une pratique qui, bien que non violente et inoffensive, se présente comme « martiale », inspirée par les mouvances du combat. Dans cette recherche, nous cherchons à mettre en évidence aussi un autre

aspect intéressant : c'est l'importance de la promenade comme acte minimal de ré-sémantisation de l'espace urbain.

La tradition de l'étude des modalités pour traverser l'espace est riche, notamment celles concernant l'espace urbain, où l'on s'attache à examiner le rapport qui s'instaure entre le sujet et l'espace urbain. Dans ses *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthes remarquait que l'étymologie même du terme *discours* est liée à la traversée : « Dis-cursus indique, à l'origine, la course ici et là, les mouvements, les pas, les intrigues » (Barthes, 1977 : 5). Toute traversée urbaine est un discours sur la ville et sur l'interaction corps à corps entre celle-ci et le *promeneur*. C'est une façon de la redécouper et de l'assumer à travers des choix rythmiques, aspectuels, thymiques, pour une *mise en discours* qui la représente comme un des tracés possibles.

Dans "Ecrire les promenades. Pour une étude ethnographique des façons de se promener"[27], l'anthropologue Maurizio Del Ninno – qui s'intéresse à l'interaction entre l'anthropologie et la sémiotique, auteur justement du terme « ethno-sémiotique » – tente d'analyser les différents « styles de promenade ». Il suggère qu'il y a une narration derrière tout type de promenade, une dimension passionnelle et, donc, rythmique : non seulement un effet de sens, dit-il, mais un véritable style de vie ; ou, pour le dire avec les mots de Landowski, une certaine modalité d'interaction phénoménologique avec l'autre, que celui-ci soit un passant ou un élément du paysage urbain.

Del Ninno rappelle dans son essai que l'intérêt pour ce sujet est loin d'être nouveau. En effet, Honoré de Balzac l'avait abordé dans sa *Théorie de la démarche* (1833), de même que de nombreux manuels normatifs sur les comportements à adopter en public. Dans le domaine particulier des sciences sociales, il faut encore attendre un siècle pour que le simple acte de se promener devienne un sujet d'intérêt pour des anthropologues comme Marcel Mauss (*Techniques du corps*, 1936). Récemment, l'intérêt se confirme avec des études sur la fonction communicative de la promenade. C'est le cas de celle de Goffman (1971) qui lit à travers les postures et

[27] L'essai fait partie de l'anthologie "Les mots des jours. Etudes pour Nino Buttitta", dirigée par Maria Caterina Ruta, publié par Sellerio à Palerme en 2006 en hommage au sémioticien Buttitta (pp. 1033-1040)

les façons de procéder un moyen d'informer les autres sur ses propres buts et finalités : c'est donc un discours qui vise à réguler les rapports interpersonnels. Pierre Mayol, collaborateur de de Certeau et co-auteur du second volume de *L'invention du quotidien* avec Luce Giard, place au centre de son étude sur les modes d'habiter la ville et, en particulier, sur l'usage de l'espace public dans le quartier, un concept : celui de *convenance*, concept étroitement lié au système de valeurs qui régule les traversées urbaines au sein d'une communauté spécifique. En effet, selon Mayol, « le quartier se définit comme une organisation collective de trajectoires individuelles » (1994 : 25). Les trajectoires individuelles constituent donc un des instruments majeurs pour analyser le rapport particulier que les habitants d'un quartier instaurent avec l'espace qui les entoure (à l'intérieur et à l'extérieur des frontières du quartier choisi), mais qu'ils instaurent surtout avec les autres habitants qui partagent le même espace. S'intéresser aux façons de traverser l'espace urbain veut donc dire examiner comment le citoyen se rapporte à la rue et à la communauté de gens connus ou inconnus avec qui le partage.

Dans son essai sur l'usage du walkman dans l'environnement urbain, Jean Paul Thibaud parvient aux mêmes conclusions que celles liées au concept de *convenance* de Mayol. On pourrait en dire de même sur l'usage des écouteurs pour écouter de la musique sur un téléphone portable ou pour mener des conversations téléphoniques, pratique encore plus envahissante dans les espaces publics. Si la promenade est une interaction continue avec l'autre (un être humain : le passant, ou un objet : une poubelle qu'on heurte sur notre passage), celle-ci articule et réarticule à chaque fois une conduite spatiale bien précise dans sa façon de se donner de l'espace et d'être présente. Elle peut être, tour à tour, arrogante, hésitante, pressée, lente, exploratrice. La conduite dans l'espace urbain est l'expression d'une certaine tactique d'interaction.

En 1992, quand Marc Augé décide de prendre le métro à Paris pour étudier la population locale qui l'anime, il fait un choix : celui de l'anthropologie au service de l'analyse de la vie quotidienne et, en particulier, des dynamiques urbaines. Son observation, qui participe à une traversée quotidienne, s'enrichit d'expériences individuelles, de ses souvenirs personnels et des histoires collectives liées à la dimension historique du métro parisien en tant que lieu, ou plutôt, non-lieu par excellence.

En 1990, le sémioticien Jean-Marie Floch[28] s'intéresse déjà aux modalités de traversée de l'espace dans le métro parisien. Il élabore une typologie comportementale des voyageurs afin de faire connaître à la RATP ses propres clients. Il s'agit, cette fois, d'une lecture des traversées ayant pour finalité la consultation stratégique, typique du marché des recherches. Cependant, certaines considérations sont intéressantes et suggèrent des points de vue utiles pour notre parcours d'analyse des pratiques de ré-sémantisation opérées par l'art urbain. Floch remarque avant tout que la nature orientée du parcours dans le métro (orienté vers une destination) en détermine un certain rythme : « un parcours n'est pas une succession gratuite de mouvements et de stationnements, une pure gesticulation. Choisir d'analyser de manière sémiotique les parcours des voyageurs signifie postuler qu'ils ont un sens, même si on ne sait pas comment l'articuler, comment en construire la signification. » (Floch, 1992 : 62). Floch détermine le parcours minimal du voyageur, segmenté selon six programmes d'action différents : entrer, oblitérer, accéder au quai, entrer dans le wagon, descendre, sortir. Dans chacune de ces séquences, il repère autant de micro-récits de comportement, à partir desquels il cerne des pertinences différentielles, c'est-à-dire des similitudes et des discontinuités : « on se rend compte que les faits et les gestes des voyageurs s'organisent à partir d'une grande catégorie : discontinuité vs continuité. » (Floch, 1992 : 67). Ainsi, on distingue des traversées qui sous-tendent une stratégie de la continuité : se laisser transporter par le flux, ne pas prêter attention aux limites et aux barrières du parcours, réagir trop tard aux rythmes du parcours, neutraliser l'environnement externe en bruit de fond, se concentrer sur une activité secondaire qui accompagne tout au long du trajet. En revanche, il y a des voyageurs qui ont une stratégie de discontinuité : ils aiment donner un rythme propre à leurs trajets, les délimitent, les fractionnent. A partir de la projection de cette catégorie dans le cadre sémiotique, Floch identifie quatre valorisations différentes du trajet, afin d'en tirer une typologie qualitative des usagers et un *mapping* de leur expérience esthétique du métro. Les quatre types de voyageurs, dont les parcours se croisent dans le métro parisien, sont, selon Floch, les *explorateurs*, les *professionnels*, les *somnambules* et les *flâneurs*. L'objectif est d'en déduire, dans un second temps, à la fin de l'enquête pour la RATP, les comportements des usagers, mais surtout leurs attentes et les

[28] "Êtes-vous explorateurs ou somnambules ?" trad. it in *Semiotica, marketing e comunicazione. Dietro i segni, le strategie*, Franco Angeli, 1992.

prédispositions qu'ils ont à l'action, comme interagir avec l'affichage publicitaire et informatif, avec le personnel technique, avec les divers éléments de l'espace, dans le but d'optimiser les expériences de voyage et de mettre en lumière les éventuels aspects critiques.

La réflexion de Floch sur les trajets en métro – comme il arrive souvent à son œuvre dont la valeur dépasse la sémiotique appliqué et contribue à la discipline d'une façon bien plus profonde - donne des idées intéressantes pour l'analyse sémiotique du street art, car elle ouvre la voie à la sémiotique des pratiques qui trouve avec Jacques Fontanille sa figure centrale. Une sémiotique des pratiques ne peut être qu'une sémiotique du quotidien, dont l'objectif de départ, loin d'être la macroanalyse d'une culture ou d'une société (cela en pourrait être l'objectif final), est l'analyse ponctuelle et délimitée d'une pratique déterminée pour promouvoir une approche microscopique et presque éthologique des phénomènes socio-sémiotiques[29].

Nous verrons comment l'art urbain a intégré l'idée que la traversée urbaine constitue une forme d'expression articulée et complexe, puisqu'il implique le fait de se situer dans un espace et de tracer un certain parcours plutôt qu'un autre, avec un rythme particulier, une aspectualité et une thymie particulières, bref, une éthique et une esthétique de la traversée. Le chapitre dédié à l'analyse ethnographique du *parkour* part précisément de l'analyse du mode spécifique de la traversée, théorisé par cette discipline qui concerne de droit le spectacle vivant (le *performing art*), style porteur de valeurs profondes qui ouvrent ce qui semble être seulement une pratique sportive à une dimension politique de plus grande ampleur et à une critique philosophique des dynamiques urbaines de la métropole moderne.

Les exemples où l'art a adopté les modes performatifs de la traversée comme acte de ré-sémantisation de l'espace urbain sont nombreux. Ce faisant, il module tour à tour les temps de la traversée et ses finalités au point d'offrir un éventail riche de traversées. Dans ce contexte, il faut mentionner la *dérive situationniste*[30], particulière

[29] (Voir Floch, 1992, trad. it. p. 88)

[30] L'approfondissement de la relation entre le situationnisme et l'art urbain mériterait une étude à elle-seule. Nous aurons encore l'occasion ici de parler du mouvement situationniste, point de départ de toute l'avant-garde artistique dans l'espace urbain au XXème et XXIème siècle. Il importe de souligner la portée sociale et révolutionnaire que visait ce mouvement, portée qui rappelle de près celle de l'art urbain, même si les phénomènes sont très différents. Le situationnisme est un mouvement historique

tactique de traversée urbaine qui critique la traversée fonctionnelle de la ville : elle poursuit des buts utilitaires, fondée comme elle est sur les valeurs de la rapidité et l'efficacité. Au sein d'une théorie déterministe - la *psycho-géographie* - qui soutient que l'environnement modèle l'individu, la dérive se définit comme une pratique de libération des dispositifs environnementaux et urbains perçus comme despotiques. Concrètement, la dérive sert à renverser la manière classique et utilitaire de traverser l'espace, promue par la société capitaliste et vouée à la rapidité et à l'efficacité. La dérive représente un exercice volontaire de perte d'orientation pour affirmer la liberté d'errer sans destination et sans but. Le sens de cette perte d'orientation, pour celui qui la pratique, est d'habituer le sujet à une ouverture mentale à l'égard de nouveaux aspects de la réalité, inattendus, voire étranges, surtout si elle a lieu là où le sujet réside habituellement. Il s'agit donc d'un exercice (*training*) sensoriel qui offre des perceptions et des expériences esthétiques nouvelles grâce auxquelles le sujet se redéfinit en définissant au même temps l'espace qui l'entoure. L'expérimentation esthétique devient donc l'occasion d'une transformation, même politique, d'individus qui se dotent ainsi d'une nouvelle conscience.

De nombreuses expériences artistiques ou purement culturelles, promues par des collectifs ou des individus, rappellent l'expérience situationniste, tout en mettant toutefois l'accent sur la traversée urbaine comme pratique de dénonciation politique et critique de la ville moderne. Dans son *Voyage au bout de la ville*, belle exploration de la relation entre métropole et art, « dans l'automne postmoderne (1972-2011) », comme le précise l'auteur, Leonardo Lippolis passe en revue les différentes expériences artistiques, italiennes et internationales, qui ont fait de la traversée urbaine un véritable discours artistique. Parmi les nombreux exemples cités, on peut noter celui des collectifs qui se proposent de photographier la ville en traversant à pied les zones les plus marginales et interstitielles de la réalité urbaine pour en interroger le rôle dans la ville moderne.

Stalker/Osservatorio Nomade est un collectif d'artistes et d'architectes fondé à Rome en 1995. Il est composé de Francesco Careri (auteur, entre autres, d'un bel

bien délimité dans le temps et bien définit dans la poétique. L'art urbain, nous avons pu déjà le dire auparavant, est un phénomène bien plus difficile à cerner et ne possède pas de manifeste propre. En tout cas, l'influence du situationnisme pour affirmer certaines formes de pratique de contestation et de ré-sémantisation urbaine est évidente. La même philosophie du *détournement* est une invention du situationniste international et constitue une rhétorique commune à toutes les formes de l'art urbain.

essai : *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique*), Aldo Innocenzi, Romolo Ottaviani, Giovanna Ripepi, Lorenzo e Valerio Romito. Ce laboratoire d'art urbain cherche à mettre en lumière les vides et les pleins de la ville en explorant ses espaces marginaux et interstitiels. Il s'agit de comprendre comment ces espaces sont habités par des exclus. *Stalker. Rome à travers les territoires actuels* (1995) est le résultat d'une année d'enquête sur la digue libre du Lungo Tevere et la mise en forme de l'expérience de la traversée de cette rive, longue de soixante kilomètres, pendant cinq jours de marche. Elle a pour objectif de redéfinir la ville en explorant les espaces marginaux et interstitiels qui l'entourent. Cette expérimentation rappelle de près celle plus récente du *Sacro GRA*. Avant même le documentaire de Gianfranco Rosi, Lion d'or du meilleur film à la 70ème Mostra de Venise en 2013, Nicola Bassetti et Sapo Matteucci se penchent sur les transformations de la ville de Rome, dans le cadre d'une recherche multidisciplinaire. Le Grand Raccord Annulaire (Il Grande Raccordo Anulare, périphérique le plus long d'Italie (68 kilomètres), constitue la base de la recherche et du documentaire et est reconnu, pour la première fois, comme un des protagonistes du développement de la capitale italienne. Les deux urbanistes parcourent à pied le Raccord pour interroger les personnes qui l'habitent.

Les Stalker redéfinissent la dérive situationniste en tant que « transurbance ». Mais, la dérive était une pratique d'exploration urbaine anti-utilitaire, une partie d'un projet révolutionnaire plus ample : celui de l'urbanisme unitaire (vs urbanisme fonctionnaliste avec les unités d'habitation du Corbusier). Elle cherchait la frontière entre les zones urbaines où une forme de vie sociale se maintenait et celles aliénées au fonctionnalisme du « métro-boulot-dodo ». De son côté, la poétique des Stalker et des explorations urbaines contemporaines, comme le Sacro GRA, va à la recherche des lieux qui échappent au plan fonctionnaliste, mais sans objectif révolutionnaire. L'intention purement documentaire caractérise les expériences les plus récentes de traversée. Une politique de dénonciation et de chronique l'emporte là où la marge est décrite davantage comme une ouverture potentielle à une hétérotopie poétique que dans la dimension politique de son aliénation.

Cette revue, brève, impressionniste, sans être exhaustive, a l'avantage de montrer le développement du phénomène des traversées urbaines comme objet artistique et culturel de la société contemporaine. Cela nous permet de comprendre en quoi se distinguent certains phénomènes qui touchent à l'art urbain. L'art urbain,

à travers l'ensemble chaotique de ses modes de traverser et tracer l'espace urbain, par la violence de son action, toujours vandale et illégale, se propose comme une pratique de réappropriation agressive de l'espace urbain. Le situationnisme est un mouvement philosophique avant même d'être un mouvement politique, les traversées modernes de l'espace urbain sont le fruit d'une élite culturelle composée d'architectes, d'urbanistes et d'anthropologues. L'expérience de l'art urbain s'en distingue, car il est pratiqué par des gens ordinaires. C'est d'abord la pratique d'un art du quotidien avant d'être une théorie artistique et de la ville. La différence est dans son ouverture à une hétérotopie poétique qui n'est pas révolutionnaire, mais plutôt marginale.

Si le monitorage urbain, mené par Stalker, par les auteurs du Sacro GRA ou par d'autres acteurs intellectuels et culturels, se traduit par un ré-*mapping* de la ville, les interventions sans manifeste de l'art urbain se répandent d'une manière contagieuse dans les villes du monde sans logique de quartier, sans gouvernail, sans carte, au point de produire une multitude d'œuvres éphémères, variées, signées ou non, plus ou moins réussies, spectaculaires, le plus souvent médiocres, idiolectales ou intelligibles comme un espéranto moderne. Cette dispersion de l'art urbain, que toute personne ordinaire peut pratiquer, n'est pas une expérience artistique, mais est plutôt un art du quotidien : c'est une prise de parole à travers un *détournement* de l'espace, dans sa dimension esthétique et esthésique pour présentifier un discours polémique et promouvoir un style de vie différent dans les mailles du tissu urbain.

Dans la pratique quotidienne, la ré-sémantisation est à la portée de tous. Chaque fois que l'on altère le parcours conventionnel entre le domicile et le lieu de travail, on assiste à une ré-sémantisation de cet espace. C'est sans doute pour cela que l'art de rue « frappe » souvent les éléments publics du paysage urbain, comme s'il voulait y mettre une nouvelle touche, inattendue, et arracher le passant à son train-train. Dans ce cas, les nombreuses interventions que l'on voit s'afficher dans le tissu urbain, qu'elles soient anonymes, de groupes reconnus ou d'auteur, constituent un véritable système d'îles mobiles tout autant qu'éphémères. Ce sont des hétérotopies qui s'infiltrent dans les mailles du tissu urbain, des épiphanies qui rappellent au passant la présence d'une ville alternative, polémique et parallèle.

Ce sont ces archipels mobiles et diffus qui fragmentent la continuité de cet *unicum* urbain qu'est la ville fonctionnaliste et qui constituent des accrocs dans les

mailles d'un système, comme un *trompe l'œil* vers une autre poétique de l'espace et du temps, qui brise la continuité du flux *métro-boulot-dodo*, incitant le passant à faire un effort d'interprétation et célébrant la créativité anti-utilitariste. Mais ce n'est pas tout. Les réseaux sociaux et la diffusion de ceux-ci à travers les Smartphones et les tablettes ont rendu possible la remédiation en temps réel de ces interventions.

Image 15 Une photographie d'un traceur pour documenter les différents mouvements de façon à le montrer aux autres traceurs de la communauté.

Cependant, une autre réflexion s'ouvre. Que se passe-t-il quand ces interventions sont extraites du lieu où elles sont nées, remédiées et jetées dans la masse du réseau ? Elles représentaient des îles dans le *continuum* de la ville, cristallisées et disséminées de façon fragmentaire. Mais, privées de leur contexte spatial et temporel, elles deviennent objet d'un montage où de subtils algorithmes jouent un rôle. Ainsi, dans leur passage à la *real virtuality* (virtualité réelle), ces interventions inattendues et spontanées sont cartographiées, font l'objet d'une systématisation géographique. Celle-ci ne fait autre chose que ramener à un parcours autorisé et conventionnel ce qui, sans remédiation, serait resté une expérience individuelle, partagée avec d'autres peut-être, mais éphémère et existentielle. Etre réduit au papier, voilà l'état actuel de l'art urbain et nous nous efforcerons de faire face à cette approche du phénomène, cas par cas.

Image 16 Un traceur en train de faire ses répétitions pour améliorer les mouvements de dépassement et saute.

Retenons le grand rôle joué par Internet. L'usage actif que nous en faisons a eu pour conséquence un redoublement des mailles de l'espace urbain. Baudrillard aimerait interroger cela en termes de création de double. Un double qui ne se produit pas seulement pour le cas de mapping de la street art mais qui se réalise même pour ce qui concerne la documentation en ligne des pratiques. Dans le moment où la distinction entre online et offline perd de pertinence, les pratiques de traversée urbaine deviennent des phénomènes hybrides qui prennent

vie dans la rue et continuent leur existence en ligne. C'est le cas du *parkour*, une pratique athlétique de traversée de l'espace urbain qui nait dans les banlieues français (Neuilly-sur-Seine) en tant qu'exercice physique et prouve de familiarité avec un certain milieu spatiale, et devenu un phénomène célèbre partout. Le parkour a été mis au point par David Belle dans les années '90 ; une expérience née dans les banlieues parisiennes et puis diffusée outre-Atlantique.

Les pratiquants du *parkour*, ils se font appeler «traceurs» parce qu'ils inscrivent les traces de leur parcours sur les supports urbains, sur les murs, sur les barrières de sécurité et sur tout ce que nous sommes habitués à retenir comme des barrières architecturales des villes. Dans la philosophie du *parkour,* l'obstacle, ennemi de toutes traversées, devient l'occasion pour une relance. Face à une telle pratique, le sémioticien rencontre une double problématique : d'une part il y a une difficulté typique de tout texte performance, à savoir la construction du texte ; d'autre part la fréquentation d'une communauté de traceur local n'est pas du tout facile à cause de l'impossibilité de suivre le traceur dans son parcours. Rentrer en contact avec les communautés locales permet toutefois d'observer en quoi consiste une telle pratique au jour le jour. Différemment du raconte qui en restitue les media (par exemple les publicités des griffe d'habillement sportif comme Adidas ou Nike), nous avons réalisé que le parkour n'est pas une technique de traversée de l'espace en horizontal ; les traceurs arrive après longtemps à accomplir un micro-parcours avec fluidité. L'entraînement et la pratique ont pour but la recherche d'une fluidité supérieure où le corps agit sans aucune excitation. Au lieu de parcourir de grandes distances, le traceur segmente l'espace en micro-parcours sans que ceux-là répondent à des critères de fonctionnalité. Le traceur ne passe pas son temps à se déplacer en traçant pour rejoindre de vrais milieux d'intéresse : le traceurs n'adopte pas sa technique de déplacement pour traverser la ville dans le mineur temps possible ou pour éviter le trafique, il le fait pour devenir toujours plus fluide dans ses mouvements. La distance du déplacement ne compte pas du tout, c'est plutôt la perfection des mouvements le véritable but de tout entraînement.

L'analyse *nethnographique* (*ethnographie* du web) du parkour en tant que phénomène au centre de nombreux des communautés et forums en ligne nous a permis d'observer la pratique à partir des échanges partagés par ses pratiquants. La communauté des traceurs est une communauté internationale qui se retrouve pour

partager des suggestions concernantes la pratique du parkour : le vidéo devient ainsi le media favori pour montrer aux autres sa propre performance ou pour poser l'attention sur la performance de quelqu'un d'autre. Ce sont de vidéos que les traceurs s'échangent d'un coin à l'autre du monde. La communauté en ligne, les forums, les chaînes *youtube* sont animés par centaines de vidéo où le mouvement des traceurs n'est pas capté dans son occurrence mais toujours édité par le montage des séquences des mouvements à fin de reproduire un flux idéal. Les mouvements se suivent l'un à l'autre sans aucune excitation ou temps mort. Chaque discussion devient occasion d'un échange de vidéos presque infini : suivre une discussion c'est sauter d'un *link* au suivant, d'un vidéo à un autre à tel point que l'on se trouve à pratiquer du parkour en ligne ! Dans la thèse nous avons analysé le parkour dans cette double pratique, d'une part celle exténuante et répétitive des entraînements dans la rue, de l'autre celle aussi exténuante de sa documentation en ligne à fin de éprouver sa compétence à la communauté internationale et de partager des micro-vidéos qui le témoigne. Le choix de la vidéo (pas de vidéos documentaires réalistes mais toujours des documents très édités) nous a amenés aussi à réfléchir sur le côté esthétique de cette pratique qui s'énonce dans l'espace lors de la performance et qui s'énonce une deuxième fois pour la mise en ligne.

Pour conclure, comme le démontre le cas du parkour, une analyse qui ne tient pas compte du développement en ligne de ces pratiques de ré-sémantisation de l'espace urbain, de comment ses pratiquants font group, c'est une analyse à moitié qui perd la chance d'observer un phénomène social dans sa totalité et dans la duplicité des rapports entre production et fruition. C'est la fréquentation des endroits où la communauté internationale des traceurs se donne rendez-vous qui nous a invité à analyser cette pratique pas seulement en tant que discipline athlétique mais en tant que pratique esthétique : un *performing art* qui met au centre l'interaction entre corps et espace. Le parkour soutien une éthique du déplacement bien précis, à savoir la mise en continuité des mouvements face à la fragmentation de la ville moderne. Les traceurs cherchent un contact constant et répété avec les structures de la ville ; un contact qui multiplie les routes praticables et qui vise à ajuster la pratique de l'espace à l'espace même. Les murs, les terrasses, les escaliers, les gouttières, les seuils deviennent ainsi les sujets d'une interaction à deux. Voilà pourquoi l'intéresse pour une sémiotique qui interroge les pratiques du quotidien dans leur prolongement

naturel dans le web qui nous permet une analyse approfondie des façons dont les pratiquants se racontent aux autres et se représentent entre eux. (*Chapitre3.4.1)*.

3.4 Sur la ville : les Pixadores de San Paolo.

Le street art est voué à la violence parce qu'il est illégitime : il agit sur l'espace urbain sans aucune autorisation, clandestinement, la nuit. Il est violent parce que rapide, pressé, susceptible de poursuites et dans nombreux pays pénalisé. Le street art est violent parce qu'il réalise des actes de vandalisme, il est abusif, et ne respecte pas la propriété privée. Le street art est violent car il hurle son message : chez les *pixadores* brésiliens, les mots sont exagérés comme des immeubles de dix étages (Image 17).

Image 17 Un grand immeuble tout recouvert de Pichaçao, San Paolo, 2013.

Le Pixaçao s'affirme en qualité de forme de prise de parole polémique : les écrits sur les murs et les édifices de la ville deviennent une façon pour lutter contre la censure de la dictature militaire entre 1964 et 1985. A partir de la fin du régime militaire cette pratique, déliée des thématiques politiques des origines, elle s'ouvre à une recherche esthétique. Comme le writing que pendant ces années là enregistrait son succès, le *pixo* s'identifiait avec le tag devenant une occasion d'affirmation narcissiste pour les jeunes de favelas. Autour du Pixaçao se réunit une communauté des pratiquants, l'occasion d'affirmer sa valeur et sa présence dans une métropole tellement grande que San Paolo. Le

développement du Pixaçao comme on l'entend aujourd'hui – à savoir, une pratique radicale et acrobatique où le writing devient le produit d'un engagement corporal avec l'environnement urbaine – c'est le produit d'une greffe entre tradition du graffiti brésilien des années de la dictature et urgence d'expression une fois la liberté retrouvée; les pixadores sont aujourd'hui une communauté qui fait preuve de cohésion et qui reconnait dans le pixaçao sa raison de vie au delà du contenu polémique exprimé parle pixo. C'est plus d'une forme d'expression politique, c'est une raison d'être : une mode de présence à la ville.

À la base du pixaçao, le choix d'un alphabet alternatif (l'on pourrait même dire initiatique) qui compromet la lisibilité des pixos par ceux qui ne « fréquente » pas la communauté. Le pixo apparaît dans la ville comme une présence menaçante : il semble attaquer les passants, les citoyens qui ne font partie des pixadores et qui ne peuvent pas lire les messages hurlés de haut en bas. Il instaure un système de références, un langage second, un ordre autre qui semble vouloir renverser l'ordre donné.

Analyser les *Pixaçaos* brésiliens signifie avant tout s'interroger sur l'écriture et sur les supports de ces inscriptions. Dans sa recherche sur l'écriture[31] Alessandro Zinna souligne l'importance de remplacer le concept d'écriture avec celui d'objet d'écriture : l'invitation de Zinna c'est de passer de l'étude abstrait des écritures à l'analyse concrète des objets et des discours écrits :

> Considerare l'oggetto e non soltanto la scrittura significa dunque estendere la ricerca all'insieme dell'oggetto scritto. Grazie all'esistenza di un supporto d'iscrizione, esso è dotato di proprietà intrinseche di resistenza, di flessibilità, di consistenza e di peso. E questa sostanza fisica che fa della scrittura un oggetto, cioè un elemento separabile, provvisto di una

Image 18 un pixador en train d'exécuter un grand tag sur un pont. Le geste athlétique est finalisé à rejoindre les endroits les plus "exclusifs". Un défi pour le corps du pixadores qui risque pour conquéreur une espace libre et dominant sur la ville.

[31]Zinna, *Le interfacce degli oggetti di scrittura. Teoria del linguaggio e ipertesti*, 2004, Meltemi, Roma.

estensione nello spazio e di una durata nel tempo.[32] (Zinna, 2004 :89)

A partir de cette réflexion de Zinna l'on comprend l'importance d'interroger un phénomène tel celui du Pixaçao pas simplement en tant que écriture mais plutôt à partir des *objets d'écritures* pour mettre au centre de l'analyse de cette pratique les supports même, le geste d'inscription et l'espace où l'écriture se déroule. Les Pixaçao sont des écritures additives : les pixadores tracent ses lettres à l'aide de longs rouleaux imprégnés de poix ou de vernis noir. L'écriture définit ainsi une dimension seconde qui recouvre la surface originelle du mur, mais qui ne la nie pas (les écrits suivent les plies du palais comme pour en calquer les caractéristique plastique). Le Pixaçao, en recouvrant les édifices de haut en bas affirme une hiérarchie seconde sur la ville qui double celle verticale de l'architecture des grands édifices. Le Pixaçao nous oblige à changer d'orientation dans la lecture : les lettres ne suivent pas du tout les conventions d'écriture et il faut les lire en suivant leur orientation, d'haut en bas, de droite à gauche ou de gauche à droite. La menace à l'ordre est manifestée par le Pixaçao d'une façon assez violente par le choix de recouvrir des surfaces tellement grandes sans que les paroles soient accompagnées par une dimension esthétique particulière. Par rapport aux tags et au writing plus en général, la recherche calligraphique du Pixaçao n'est pas finalisée à la recherche d'une belle écriture mais plutôt à rendre encore plus menaçant l'alphabet cryptique du Pixaçao.

Henri Lefebvre dans *La critique de la vie quotidienne* donne un pouvoir libérateur à toutes les formes d'expressions spontanées qui prennent position contre la hiérarchie de l'espace imposée par l'architecture et l'urbanisme moderne. Ce *quelque chose*, comme il le dit, doit avoir pour rôle de dévoiler les contradictions de la société moderne[33]. Il doit émerger comme une œuvre collective ou mieux, générique :

Il s'agirait donc, à l'horizon, à la limite des possibles, de produire l'espace de l'espèce humaine, comme œuvre collective (générique) de cette espèce, à l'instar de ce qu'on nomma et nomme encore "l'art". Et qui n'a plus de sens à l'échelle de l'"objet" isolé,

[32] « Considérer l'objet et pas seulement l'écriture signifie donc étendre la recherche à l'ensemble de l'objet écrit. Grace à l'existence d'un support d'inscription il est doué de propriétés intrinsèques de résistance, flexibilité, consistance et de poids. C'est cette substance physique qui fait de l'écriture un objet, un élément séparable, doué d'une extension dans l'espace et d'une durée dans le temps. » (C'est nous qui traduit)

[33] Lefebvre, *La production de l'espace*, 1985, p. XXVII

pour et par l'individuel. Créer (produire) l'espace planétaire comme support social d'une vie quotidienne métamorphosée, ouverte aux possibilités multiples, tel s'ouvrirait l'orient, à l'horizon. (Lefebvre, 1983 : 485)

Le but de Lefebvre est d'interroger l'espace avec une définition qui prenne en compte l'interaction entre l'espace et les sujets qui le traversent. Lefebvre critique, en effet, la tradition essentialiste qui établit l'espace comme une espèce d'arrière-plan distinct qui se réduit face aux sujets en termes d'une réalité donnée et autonome. L'espace n'est pas le produit empirique du passé et de l'histoire d'une société. Pour Lefebvre, il est plutôt une forme de medium, un intermédiaire « de moins en moins neutre, de plus en plus actif, à la fois comme instrument et comme objectif, comme moyen et comme but » (Lefebvre, 1983 : 472). En revendiquant le rôle actif de l'espace dans le processus d'invention du quotidien, Lefebvre fait une contre-proposition au travail de de Certeau que nous ne pouvons pas accueillir face à des pratiques telles que le Pixaçao ou le Parkour où c'est à partir des formes de l'espaces et des structures urbaines que le sujet articule son discours.

Image 19, Le cahier d'un traceur qui montre l'alphabet et son projet pour un grand palais à remplir de pixaçao.

3.5 Une éthique du débordement. Dripping, liquéfaction et d'autres cascades de couleur-

Image 20 Le dripping sur des bennes à ordures par Kidult, l'un de nom le plus célèbre du dripping qui arrive à utiliser le extincteur pour des cascades de couleur qui peuvent remplir un palais entier.

En concluant, il faut souligner que le coté violent du street art est lié à sa dimension inattendue et imprévisible ainsi que à la hâte de son exécution. Le street artiste réalise son intervention à toute vitesse pour ne pas être rattrapé par la police ; dans la plupart des cas il agit dans le noir, sans pouvoir contrôler toutes les variables de l'instant. La couleur

coule, l'aléa joue son rôle, la vitesse influence non simplement l'œuvre mais aussi les techniques mises au point dans les temps pour s'arranger dans de pareilles situations. Le grand succès du stencil, par exemple, est motivé par le choix de réaliser une œuvre bien définie dans les détails dans un temps tout bref.

L'effet dripping c'est le cas plus éclatant qui témoigne du rapport entre geste de l'artiste et aléa. Le dripping en origine était un effet inévitable, dû à la peinture qui coulent quand le geste d'inscription n'est pas bien géré ; un effet qui de nos jours est devenu une véritable icône, un *mythogramme* comme le définirait Leroi-Gourhan, expression d'une forme de vie.

Image 21, le dripping en tant que effet de coulée à partir d'un tag. C'est un pressant le marker sur l'écrit que le writer produisent un tel effet en partie effet de la rapidité de l'inscription et de la surface plus o moins glissante

De nos jours l'image publicitaire a envahi l'espace urbaine que nous habitons et traversons quotidiennement. Nous n'avons pas seulement à faire avec un medium qui véhicule un message manipulatoire : ce message est à un autre niveau un lieu privilégié de débat social. En regardant la tv ou en feuilletant un journal la fruition du message publicitaire est passive ; en tant que objets du mobilier urbain entre les autres, les messages s'offrent, leur malgré, à une interaction forcée et continue avec l'espace qui les environne et avec les citoyens. Les affiches dans le street promouvant une griffe, un produit ou un parti politique nous proposent des modèles et des styles de vie qui célèbrent comme gagnants. Les affiches sont partout, sur les murs, les palais, grands comme des obélisques, cathédrales profanes qui dominent l'environnement à leur pouvoir mystique.

Face à cette imposition d'idolâtries du marché et a cette exploitation de l'espace publique des mouvements de protestation revendiquant une prise de conscience chez les citoyens en transformant les affiches en supports d'un message polémique, alternatif. Cette pratique prend le nom de subvertising ou d'*advertising guérilla art* : c'est un art du détournement comme c'était le cas de la culture jamming. Il s'agit d'une pratique de revendication des espaces par des actions anonymes et clandestines de ré-sémantisation des messages officiels (de la publicité, des institutions) qui tapissent les rues, les murs, les palais de nos villes. Cette réappropriation de l'espace public pour en faire la place d'un débat partagé est à la base du street art tout.

Image 22 Princess Hijab utilise l'effet dripping pour tracer des voiles « hijab » sur les modèles de la publicité dans le métro parisien, 2012.

Interroger la coulée du point de vue de la dimension plastique, à partir des catégories topologiques et eidétiques nous permet de lire le dripping en tant qu'acte de transgression et de rupture des seuils. Dès notre enfance on a été habitué à colorier en respectant les bords : la coulée, c'est débordement programmatique. Le geste est bâclé, pas bien contenu ; l'inscription des signes est puissante à un point tel que l'encre ou le vernis coule. Il s'agit d'un geste violent à cause de la pression exercée : le trait perd sa définition et déborde les limites de sa lisibilité, il franchit toutes frontières et tache la surface en masquant ce qui se trouve au dessous.

Dans le cas des coulées que l'on rencontre dans l'œuvre de Princess Hijab, la coulée cache les corps des mannequins dans les affiches : on pourrait y reconnaitre un geste de censure pareil à celui accompli par le hijab sur les corps des femmes. La coulée de Princess Hijab produit un effet aspectuel particulier : la coulée semble sans arrêt comme un rideau qui baisse. La coulée instaure une temporalité continuative en actualisant le geste d'inscription au moment même où le passant l'intercepte selon une stratégie de mise en présence. Ce traitement de la temporalité crée une forme d'embrayage temporel qui met en continuité le temps de la représentation et celui de sa fruition, d'où un effet pathémique particulier. Comme souligne Paolo Fabbri « l'affection a à faire avec le temps »[34]; les passions ne sont que des effets de l'organisation de l'expérience temporelle. Selon Fabbri, il faut reconnaitre aux passions une suprématie de la dimension temporelle, c'est à dire qu'elles sont douées d'un rythme ; l'angoisse d'un point de vue temporelle introduit un effet duratif, la curiosité est associée à un temps oscillatoire. S'il semble facile de reconnaitre un rythme propre à certaines passions, en l'espèce si associées à l'analyse musicale – système rythmique par excellence – il semble plus improbable de chercher une dimension rythmique propre à la représentation visuelle. Pourtant, la coulée engendre une dimension pathémique : c'est « une passion sans nom » comme le définirait Landowski, ce qui ne signifie pas que l'on ne la peut analyser.

Image 23, Liquéfaction du logo de Macdonald par Zevs, Paris, 2012.

La coulée a un porté narratif indépendamment de la narration supportée par le texte dans lequel est insérée. Elle peut raconter d'un passage d'état, celui de l'involucre du support qui se transforme de solide à liquide (c'est le cas des liquéfactions de Zevs qui fait fondre les logos des griffes en installant une surface fluide et boueuse) ; ou plus simplement elle peut inaugurer une nouvelle spatialité qui nous raconte d'un système de valeurs polémiques. Pour Fabbri « chaque texte est un

[34] Fabbri, La svolta semiotica, 1998, p.41, (c'est nous qui traduisons).

contre-texte »[35] puisque les textes se font supports de formes de conflits, des enchevêtrements de passions et d'actions véhiculées par la narrativité. Il faut donc interroger la structure polémique supportée par la dimension plastique de la coulée que l'on pourra y lire une fusion mais aussi un effet-tache sans-arrêt qui représente la dimension tactique de le street art. Poser l'accent sur la dynamique agonistique d'un texte signifie s'intéresser aux dynamique intersubjectives de ce texte: « dans la plupart des conflits, vous n'adoptez pas seulement vos ressources contre l'autre : vous utilisez l'autre comme partie de votre stratégie » (Fabbri, 1998 : 77). Voilà ce qui arrive dans le *subvertising* où la stratification des signes (la coulée sur l'affiche pas la coulée au lieu de l'affiche ou l'enlèvement de l'affiche) et la hiérarchie qui est redéfinie par l'intervention met en place une tactique où l'autre en devient une partie intégrante. Les affiches sont ré-sémantisés à partir du message et de l'effet d'espace véhiculé en origine ; les « artistes » se réapproprient de l'espace du message publicitaire pour y installer un message différent ; ce message second n'arrive jamais à éliminer le message original mais s'installe sur celui-ci. Les voiles dessinés par Princess Hijab ne sont pas des négations des nudités des affiches attaquées, mais ils sont plutôt utilisés comme occasion pour l'ouverture d'une dimension autre, pour y installer un espace de débat sur le voile un tant que dispositif socialement accepté ou refusé par une culture. Il faut souligner la centralité de la dimension spatiale : l'affiche est un dispositif topologique qui ouvre une négociation entre sujets. La coulée selon nous doit être interrogée à partir de sa façon particulière de faire espace, de spatialiser, et de la temporalité qui installe parce que c'est à travers l'espace et le temps qu'elle agit sur le spectateur/passant dont la fruition de l'œuvre est principalement en mouvement. Marc Augé le soulignait dans son analyse du métro parisien : "dans le métro, à l'inverse de la télévision, c'est le spectateur qui passe et l'image qui reste" (Augé, 1986 : 106). L'affiche publicitaire dans le métro (mais nous pourrions étendre cette réflexion même à la surface, aux rues plus en général) doit son efficace au mouvement du spectateur/passant/voyageur qui passe, revient devant un affiche plusieurs fois. Fontanille parle à ce propos d'ancrage spatiotemporel et de manipulation déictique : le rencontre avec l'affiche est souvent répété mais la stratégie d'affichage peut aussi valoriser la rencontre unique. Nous pouvons donc distinguer des types différents de manipulation déictique : dans certains cas la

[35] Voir Fabbri, 1998, p.75.

répétition fait partie de la stratégie d'affichage ; c'est les cas des affiches (ou des campagnes de *stickers bombing*) collés par les street artistes qu'à travers la répétition d'un même affiche ou d'une série d'affiches qui développe une même thématique cherchent à affirmer leur signature et à faire connaitre leur œuvre à partir d'une stratégie de diffusion virale dans une même ville ou dans plusieurs en même temps. Dans d'autres cas c'est plutôt une stratégie du rencontre unique a être valorisée ; c'est les cas des affiches détournés par l'intervention de Princess Hijab et de Zevs. Plus en général nous pourrions affirmer que dans le cas du dripping et de l'effet coulée, la stratégie mis en place par les auteurs valorise la rencontre avec quelque chose d'unique, un événement qui ne se répétera jamais plus, ce que Fontanille appelle « une tension de l'urgence » : « persuader le passant ou l'automobiliste, c'est le contraindre à se dérouter, à s'arrêter, ou à programmer un arrêt ou un autre moment pour la réalisation de la proposition » (Fontanille, 2008 : 199).

Dans la logique de modifier le parcours habituel du passant, de l'interrompre pendant une action souvent automatisée de déplacement dans la ville, la stratégie d'affichage doit faire face à des parcours concurrents qui, comme souligne Fontanille, proposent des parcours alternatifs, en tension avec la scène d'affichage. Selon Fontanille le fonctionnement déictique des affiches supporte aussi une forme de manipulation passionnelle qui, à nos avis, est liée aux lieux même de l'affichage. Les interventions de Princess Hijab se consomment dans les couloirs du métro, jamais en surface, ce qui relève d'une fruition intime, solitaire :

> L'image du métro, comme celle des hebdomadaires, est rarement regardée à plusieurs; c'est très fréquemment un rapport singulier, voire fugitif et vaguement honteux, qui se crée avec elle, un rapport duplice, de connivence louche, que la publicité, lorsqu'elle propose des images du corps, place sous le signe de l'esthétique pour dédouaner le voyeur, alors que ces images sont immédiatement et intimement ressenties comme une provocation érotique. (Augé, 1986 :106)

Au contraire, Zevs, auteur des liquéfactions des griffes et des homicides des mannequins (« *Visual kidnapping* » c'est le nom de ce type d'intervention sur les affiches publicitaires) dans les affiches publicitaires à l'aide d'une bombe de vernis

rouge comme le sang (Image 23 bis), il agit toujours et seulement en surface. Ce n'est pas un rencontre individuel mais au contraire une fruition publique, partagée: les coupables sont à exécuter en place comme le soutient David Freedberg dans son essai sur l'iconoclastie[36]; les passants deviennent ainsi témoignes d'un procès publique promu par la communauté.

Image 23 bis, Visual Kidnapping, Zevs, Paris, 2011.

Si le débat sur le hijab ouvert par Princess Hijab demande une réflexion intime et personnelle du passant qui le rencontre par hasard dans les couloirs sombre du métro, les meurtres de Zevs ce sont des exécutions publiques, à la présence de tout le monde, dans la place ou aux carrefours des grands boulevards.

La coulée, même quand elle épuise sa course vers le bas, signifie en tant que forme de praticabilité future : elle se renouvèle à partir des signes de sa production originale. Il est intéressant d'analyser les formes de subjectivités supportées par ces textes : des identités uniques, reconnaissables mais jamais individuelles ou déterminées pour toujours. Une identité partagée parce que répliquée et adoptée par plusieurs, qui devient une signature d'une vision, d'un style de vie.

A partir de la sémiotique de l'empreinte de Fontanille nous pourrions essayer une lecture de la coulée en tant que produit d'un certain modus operandi, à savoir d'un certain style de geste et des propriétés du substrat matériel de la surface d'inscription. La vernis qui coule, produit de la pression du *marker* par l'énonciateur, et la forme de la surface d'inscription dont la vernis recaque et exalte les propriétés ce sont analysable en tant que interactions entre des involucres et des empreintes. A propos de l'analyse des corps-calque qui traversent l'œuvre de Marcel Duchamp Fontanille souligne que :

> il fare estetico "concettuale" consiste nello svelare, in ogni configurazione, un'altra dimensione, una dimensione rimasta nascosta fino ad allora, e che, grazie allo spiazzamento performativo di cui prima parlavamo, viene messa in luce : in ogni figura abita il suo stesso "concetto artistico", che tuttavia si dischiude solo se un buon 'mediatore' compie l'atto adeguato. (Fontanille, 2004 : 255).

[36] *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, 1989.

Cette analyse du *ready made* est très adhérente à celle des colées observés qui ne sont pas supports d'une figurativité seconde mais qui existent en soi dans un rapport presque parasitaire avec l'objet support. La coulée dévoile l'objet en tant que corps-involucre, surface d'inscription et contenant de quelque chose.

De l'autre part le mobilier urbain a une définition fonctionnelle et souvent il lui est nié toute dimension esthétique ; les coulées interviennent surtout sur les bennes à ordures dont le contenu est le produit le plus vile des nos vies quotidiennes. La coulée agit donc bouleversant le rapport entre contenant-contenu en affirmant d'une part une autonomie de l'involucre par rapport à sa fonction de récipient et de l'autre en supportant une lecture esthétisante.

Sur la base de la dichotomie entre contenant-contenu, Fontanille dans *Figure del Corpo* (*Sema et Soma*, le titre de la version française) élabore une typologie des figures iconiques du corps.

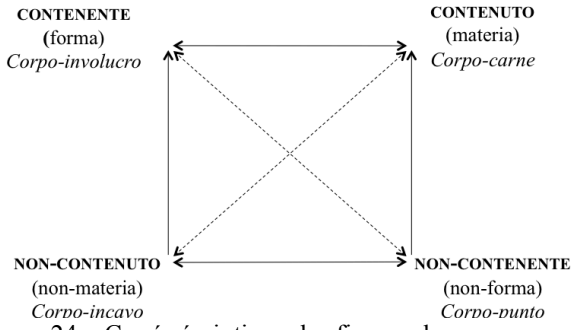
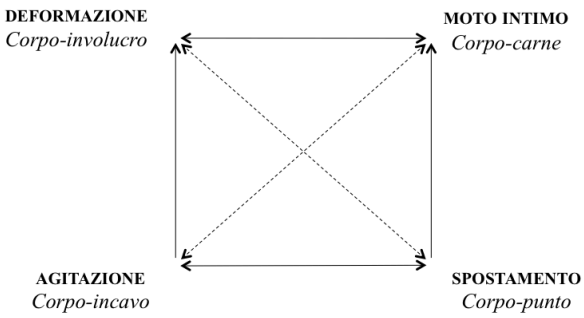


Image 24 – Carré sémiotique des figures du corps. (Fontanille, 2004 : 240)

Si pour le *corps-enveloppe* (Image 24) la forme triomphe, le *corps-chair* est au contraire la figure où c'est la matière à dominer; le *corps-point* n'est qu'une négation du *corps-enveloppe* en tant que négation de la forme en faveur de la référence déictique; le *corps-cavité*, négation du *corps-chair* est une figure du non-contenu comme négation de la matière qui implique le corps-enveloppe. En suivant le carré mise au point par Fontanille, nous pouvons aborder une lecture de la coulée en tant que mouvement de transformation d'un corps-enveloppe (contenant) dans un corps-point (non-



Images 24 bis – Carré sémiotique des figures du mouvement. (Fontanille, 2004 : 242)

contenant) dans le moment où, par la pression du marker, le corps-enveloppe perd progressivement sa forme originale pour en assumer une seconde, celle de l'inscription qui est une type de tache, une coulée de couleur, à savoir la négation de toute forme. L'effet-coulée transforme le corps-point dans un corps-chair caractérisé par de la matière vivante et vibrante, en mouvement (à vrai dire, un effet-mouvement). La typologie des figures iconique du corps supporte une typologie des figures du mouvement, comme bien souligné par Fontanille (Images 24 bis).

À chacune des figures du corps répond une figure du mouvement : au corps-enveloppe s'applique un mouvement de transformation car l'enveloppe se fait support de déformations en permettant ainsi des grés différents de débrayage en définissant chaque fois des enveloppes-signifiantes et des surfaces d'inscription. Voilà le procès qui intervient dans le moment où le mobilier urbain supporte une déformation en se débrayant en surface d'inscription. La déformation infligée par la coulée détermine un déplacement : "Solo l'esistenza di una posizione di riferimento, infatti, fonda un cambiamento di posizione: la percezione del movimento applicato al corpo deittico è allora la rilevazione di uno spostamento." (Fontanille, 2004 : 242).

Dans le cas de la coulée ce déplacement est un changement de consistance et de densité ; Fontanille identifie tels perceptions de mouvement avec le mouvement intime attribué au corps-chair et souligne que la concordance entre figures iconiques du corps et figures du mouvement est une condition de stabilité iconique des corps-actants.

La stabilité iconique du corps-actant cesse à cause d'un geste énonciatif qui arrive à déstabiliser l'iconicité pour la rénover dans une forme autre, ou dans le cas de la coulée, dans une non-forme avant et après en pure matière en provoquant ainsi un renversement du contenant en contenu. Est-ce ce serait possible d'imaginer que ce renversement agit sur le passant/spectateur en provoquant un pareil mouvement de redéfinition iconique de l'objet ? Est-ce que l'on peut reconnaitre dans cette dynamique la raison d'un procès pathémique de

mise en continuité empathique à partir des mouvements intimes du corps-chair ainsi dévoilé ?

Il nous semble de pouvoir affirmer que Fontanille n'associe jamais cette problématique à celle de l'efficace inter-somatique dont écrivait Lévi-Strauss et puis traité par plusieurs sémioticiens, Gianfranco Marrone par exemple. La dynamique entre moi-chair et soi-corps propre nait du débat sur la logique du sensible et sur l'affect. C'est cet ancrage somatique à la base de la sémiotique de l'empreinte qui ouvre la discipline à une nouvelle voie :

> Questo dispiegamento figurativo ci dice ancora qualcosa in più; esplicita il fondamento ipoiconico (o la "motivazione" analogica) della semiosi incarnata; in effetti, giocando il suo ruolo di mediazione corporale, l'involucro subisce delle deformazioni che si pongono come gli "analoghi" delle deformazioni dei contenuti corrispondenti. In altri termini, la forma semiotica dei "significanti di configurazione" che interessano l'involucro è analoga a quella dei "contenuti" dell'involucro. (Fontanille, 2004 : 227).

Par rapport au modèle des interactions risquées de Landowski la sémiotique de l'empreinte de Fontanille répond à une même exigence de reconnaitre aux passions un rôle fondamental ; le père de la socio-sémiotique le fait à partir d'une relecture critique de la théorie de la narrativité en théorisant deux autres régimes du sens fondés sur le concept de immédiateté (à savoir les régimes de l'*ajustement* et de l'*assentiment à l'aléa*), Fontanille redéfinit le projet sémiotique à partir d'un « suprématie » de l'expression et de la figurativité. Sans doute les deux recherches se distinguent au niveau épistémologiques mais il nous semble qu'elles posent deux questions très importantes pour la sémiotique contemporaines qui, si elle veut continuer à mordre la réalité, ne doit pas du tout arrêter sa réflexion aux pages écrit par Algirdas Julien Greimas, mais continuer interroger le réel et le quotidien à la recherche de niveaux de pertinence émergents.

Comme souligné par Fontanille dans l'introduction à *Sémiotique du visible*,

> Le faire sémiotique, en revenant toujours aux difficultés rencontrées dans l'analyse concrète du discours, et cherchant à embrasser les nouvelles questions qui se posent, sans perdre de vue les acquis antérieurs, consiste à répercuter dans l'ensemble de

> l'édifice sémiotique les conséquences des réaménagements qui pouvaient apparaitre à première vue comme localisés. (Fontanille, 1995 : 21)

> En concluant, le street art se dégage sans aucun préavis, sans permission, en recouvrant des autres messages, et en s'insérant violemment parmi beaucoup des voix. Il déborde les frontières de l'expression de citoyens communs. Il déborde les frontières des lettres d'où coulent les vernis et celles de la périphérie pour faire son irruption dans le centre, comme dans les années 1980 à New York, où les artistes choisirent les rames du métro comme vecteur de leurs hurlements.

L'analyse de ce phénomène expressif n'est possible qu'à la condition de mettre en valeur cette force, cette vivacité et la tension subversive constituant un des 'fils rouges' entre les pratiques diverses articulant le phénomène. Dans notre recherche nous avons essayé interroger les effets passionnels engendrés chez les spectateurs par la « violence » du street art. Le street art, on l'a vu, est donc une remise en question de la hiérarchie narrative sous-jacente à toute narration de la ville construite en verticale et déterminée par le « haut » : immeubles, logique de la verticalité, styles architecturales, disposition des lumières (avec leur sélections sur les zones à illuminer et les rythmes ou cadences d'éclairage), tous ces éléments sont l'expression d'un discours imposé comme quelque chose de donnée, qui n'est jamais assumé véritablement au niveau local, et même pas compris ou participé. Cette narration locale alternative peut prendre parfois les tons violents d'une dénonce sociale et d'une revendication de ses propres droits fortement hurlée ; parfois, elle se manifeste par des tons plus subtils et ironiques, notamment dans le ton du *subvertising*, ou encore de façon explicitement ludique et même poétique comme dans les cas des travaux des bricoleurs du *led throwies*, de la *lego art* ou du guérilla knitting et gardening.

Il n'est qu'un phénomène récent celui de la participation de la citoyenneté aux *tables de discussion* pour choisir le destin d'une ville. Traditionnellement, les citoyens ont été retenus comme des *figurants* sur une scénographie d'auteur, sans aucun art et surtout sans le droit de la parole. Le street art est l'expression mûre d'une opposition et d'une prise de conscience des citoyens, qui s'aperçoivent que la ville n'est pas quelque chose de vide qu'il convient de *remplir*, une sorte de *fond* sur lequel on agit de façon anonyme, mais il constitue plutôt un *discours* dont la construction

est un processus auxquels les citoyens veulent participer activement : d'où les formes variées de revendication possible.

Pour nous le phénomène du street art est donc analysable en tant que phénomène originairement social avant d'être artistique et comme politique avant d'être retenu comme relevant d'actes de vandalisme. De surcroît, il est à voir comme un discours dont l'enjeu est la prise de parole, quel qu'elle soit élégante ou violente. Cette prise de parole est hurlée car elle vise à construire et imposer une narration locale intervenant dans le discours de la ville de façon non hasardeuse, dans les zones où la narration dominante ne semble pas totalement cohérente. Ainsi, elle dévoile un mensonge ou une absence de récit : ceux qui traversent et habitent les fissures narratives de cet espace, en ne pouvant pas s'immerger et s'identifier, se trouvent censés modifier la « scénographie » de l'espace, pour mettre en scène une *œuvre autre*. Pour mieux comprendre cette hypothèse il faut penser aux cas de figure où cette créativité expressive se manifeste dans des *lieux critiques*, traversés par des problématiques sociales considérables ou même dans des zones de guerre. Il s'agit d'espaces où l'histoire a laissé le signe : ils ne sont que car très peu pacifiés, et toujours témoins d'un conflit actuel ou récemment passé, et sur ce genre de conflit les street artistes visent à porter l'attention publique et des médias, car il s'agit pour eux d'une question de *valeur* et *valorisation*. Le street art intervient en tant que texte de la mémoire, monument construit localement et récit alternatif, dont la diffusion est confiée à la responsabilité des citoyens communs avant même qu'aux médias et aux canaux institutionnels et traditionnels, ceux-ci fonctionnant plutôt comme des résonateurs dans un deuxième temps.

Encore une précision nécessaire : le terme *street art* valorise le fait qu'on a à faire avec quelque chose qui a lieu dans la rue : ni espace domestique et privé, ni espace public fermé, il s'agit d'un espace public ouvert où on peut rencontrer n'importe qui.

3.6. Donne-nous notre mapping quotidien.

Michel de Certeau fait une belle analyse de l'expérience de regarder la ville d'en haut et nous invite à imaginer ce qu'on verrait si on montait au 110ème étage du World Trade Center. Pour de Certeau, cette expérience signifie avant tout se soustraire à l'emprise de la ville :

> Le corps n'est plus dirigé par les rues qui le font tourner retourner selon une loi anonyme ; ni possédé, activement ou passivement, par le vacarme de si grandes différences et par la nervosité du trafic new-yorkais. Qui monte là-haut sort de la masse qui emporte et brise n'importe quelle identité d'auteur ou de spectateur. S'élevant au-dessus de ces eaux, Icare peut ignorer les ruses de Dédale dans des labyrinthes mobiles et sans fin. (De Certeau, 1980 :144)

Mais ceux qui vivent au quotidien la ville, à partir des seuils où cesse la visibilité, sont « en bas ». La forme la plus élémentaire de cette expérience ce sont les passants dont le corps obéit aux pleins et aux vides d'un texte urbain qu'ils écrivent sans pouvoir le lire. Le croisement de leurs chemins échappe en effet à la lisibilité. Cependant, les intersections de ces écritures en cours d'élaboration racontent une histoire multiple, sans auteur ni spectateur, formée de fragments de trajectoires et de modifications de l'espace qui, en relation avec les représentations, reste indéfiniment autre au quotidien[37]. A l'époque où de Certeau écrit, à la fin des années 70 et au début des années 80, on peut affirmer que les fragments des diverses trajectoires échappent à une vision d'ensemble. De Certeau ne peut pas savoir que, quelques années plus tard, nos tracés interrompus et nos chemins individuels trouveront une forme lisible grâce aux algorithmes de calcul et aux applications participatives qui nous permettent de gérer nos déplacements, de les enregistrer en véritables tracés sur le papier pour les confronter à ceux des personnes qui sont passées avant nous ou à nos précédentes expériences de traversée du même lieu. Le développement technologique et le tournant décisif de l'apparition des réseaux sociaux nous a emmenés en haut, nous permettant de voir la ville et de rendre lisibles les pratiques individuelles : on peut en rendre compte grâce à la cartographie des parcours et à la géo localisation des déplacements. Google nous transmet en temps réel une vision de ville aussi bien désincarnée que partagée, délimitée par la superposition des tracés possibles, qui sont le produit d'autant de pratiques de traversée. Aujourd'hui, les intersections d'aussi nombreuses écritures ont un spectateur qui reçoit cette histoire multiple, réduite au

[37] Cfr. De Certeau, 1980, pp. 144-145

papier par des algorithmes secrets. A la place des fragments de l'espace et de la traversée s'affirme un modèle de ville qui synthétise les nombreux parcours qui la traversent. Le moment de l'occasion et l'espace de l'interstice se perdent donc dans un espace-temps abstrait, cristallisé dans une carte des traversées possibles. Si, dans le quotidien, les pratiques de ré-sémantisation procèdent par une soustraction clandestine, invisible du territoire dans le *mapping* numérique, le territoire est un lieu géographique, voire toponomastique, dans lequel s'insèrent les diverses pratiques de traversée, au point de photographier le système des traversées possibles de façon synchronique.

Dans la perspective de de Certeau, les trajectoires des personnes dans la ville déstabilisaient le principe de domaine. Aujourd'hui, les réseaux, que l'on dit si démocratiques et que l'on chérit tant, semblent nous enlever aussi ce raccourci : tout est tracé *a posteriori* dans un manifeste synchrone des ré-sémantisations possibles. Tandis que les traversées urbaines, dont parlait de Certeau, sont des trajectoires en partie illisibles, des « vagabondages efficaces », créateurs d'un « patchwork du quotidien » (De Certeau, 1980 : XLV), le *mapping* répond à l'exigence de rendre lisibles de telles trajectoires en les projetant sur un plan orthogonal. Il inscrit leur tracé et réduit une expérience existentielle à l'expérience linéaire d'un graphique approximatif. Ainsi, une ligne réversible et qui peut être suivie par d'autres vient prendre la place d'une série temporellement irréversible de pas, d'une certaine aspectualité et d'un rythme qui finit, lui aussi, par être mesuré en termes de minutes, de secondes, de distance parcourue à l'heure, comme c'est le cas avec les applications pour faire son jogging. La linéarisation de la pratique réduit la complexité des pratiques du quotidien à la mesurabilité, paramètre despotique qui fait partie du système de contrôle systématique dont parle Foucault. Les réseaux sociaux ont rendu possible la documentation, la représentation de chaque instant du quotidien. Ils poussent constamment à se mettre en représentation à travers des formes préétablies de récit. Cette mode enlève aux arts du quotidien toute leur spontanéité, leur dimension éphémère, leur complexité de lecture (leur *illisibilité)* en faveur d'un éloge de la lisibilité. Elle ramène les vagabondages efficaces à un paradigme fonctionnel qui phagocyte la créativité à l'avantage d'une traduction cartésienne de celle-ci.

Par exemple, il suffit de penser aux nombreuses applications de monitorage de l'art urbain. Chaque fois que des interventions et de nouvelles œuvres sont placées sur la carte géographique, ce sont autant de véritables parcours urbains qui sont suggérés, répondant à une stratégie de muséification du quotidien. C'est aussi ce qui se passe avec les applications qui enregistrent des parcours faits pendant une activité sportive comme le jogging (qui n'est rien d'autre qu'un mode particulier d'interaction avec l'espace-temps) ou faire du vélo. Nous nous y pencherons dans le chapitre sur le *parkour*, où nous analyserons comment les applications de *self-mapping* réinventent le quotidien, à partir d'un type particulier de relation avec l'espace urbain qui s'appuie sur les données cartographiques, en faisant correspondre à chaque traversée un tracé qui se superpose à celui des autres en une sur-inscription continue de l'espace.

Pour comprendre en quoi les applications et les systèmes de géo localisation sont complices de dynamiques de distorsion, empruntons la définition de Gianfranco Farinelli, pour lequel le *mapping* à portée de tous produit une sorte de traduction/réduction des lieux de la ville où l'on vit, dans le sens où ces lieux sont l'objet d'une pratique qualitative, réappropriés et traversés, lieux que l'on compare aux espaces sur la carte et, donc, à des distances mesurables et à des définitions linéaires universellement partagées :

> Espace, il faut ici le préciser, est un mot qui vient du grec *stadìon*. Pour les Grecs anciens, le stade était l'unité de mesure des distances et signifiait donc, littéralement, un intervalle métrique standard. Il s'ensuit qu'à l'intérieur de l'espace, toutes ses parties sont équivalentes l'une à l'autre, c'est-à-dire qu'elles sont soumises à la même règle abstraite, qui ne tient absolument pas compte de leurs différences qualitatives. Cette règle est représentée par l'échelle, qui apparaît de façon systématique sur les cartes dès le IV^{ème} siècle [P.D.A. Harvey 1985], et qui indique le rapport entre les distances linéaires du dessin et celles qui existent en réalité. Lieu, au contraire, est une partie de la superficie terrestre qui n'a aucun équivalent et qui ne peut être échangée avec aucune autre sans que tout change (…). Dans l'espace, en revanche, chaque partie peut être substituée par une autre sans que rien ne soit altéré. (Farinelli, 2003 :11)

Quand de Certeau parle des pratiques d'invention du quotidien, il fait référence aux mouvements qui, dans l'espace, laissent une trace de leur traversée (une *empreinte*, comme dirait Fontanille), sans pourtant s'hypostasier en une figure de discours. On

pourrait dire que de Certeau perçoit une certaine limite dans le sens du mot « trajectoire » auquel il préfère celui de tracé. La trajectoire renvoie à une séquence en étapes, à un parcours réversible, à une représentation linéaire, au point que de Certeau critique le concept même de *mise à plat* :

> Elle métamorphose l'articulation temporelle des lieux en une suite spatiale de points. (…) Un graphe est mis à la place d'une opération. Un signe réversible est substitué à une pratique indissociable de moments singuliers et d'"occasions", donc irréversibles. C'est donc une trace au lieu des actes, une relique au lieu des performances : elle n'est que leur reste, le signe de leur effacement. (De Certeau, 1980 :59)

C'est une réflexion de grand intérêt pour tous ceux qui étudient l'art urbain. En particulier du point de vue du rassemblement de la documentation sur les évolutions du phénomène et, au niveau bibliographique, pour la recherche systématique sur le thème, on a presque exclusivement affaire à une restitution synchronique du phénomène. On rédige des catalogues, on organise des expositions dans des galeries qui font voir un inventaire de photographies d'œuvres qui n'existent plus, sans tenir compte de l'évolution de l'œuvre, de son cycle rapide de vie et de mort, du rôle qu'elle a dans l'expérience quotidienne d'un passant et son interaction avec l'espace qui, non seulement crée un scénario, mais instaure aussi un dialogue avec elle. Souvent, les œuvres sont extraites du milieu où elles s'épanouissent et, quand l'on assiste à la tentative de resituer les interventions dans leur territoire, ces derniers se traduisent en termes cartographiques : ils désignent des parcours possibles pour des musées en plein air. Cartographier l'art urbain est aussi devenu une façon de faire grâce à laquelle des artistes déjà confirmés gèrent leur activité pour comptabiliser leurs propres *invasions*. C'est le cas de *Space Invader*, un artiste de rue français connu pour avoir fait du symbole d'un jeu vidéo des années 80, un petit extraterrestre composé de nombreux pixels, la signature des invasions urbaines. Les pixels qui composent ce personnage se traduisent artistiquement par la juxtaposition de petits carreaux collés avec du ciment comme si c'était une mosaïque, tout en étant à la portée du regard du passant. *Space Invader* est l'artiste qui a le plus lié son œuvre à une logique géographique d'occupation virale de l'espace pour en faire une réappropriation créative. En effet, son œuvre est reproduite par ses fans et ses disciples, il a lui-même mis en vente un kit pour réaliser des envahisseurs (*invaders*)

prêts à prendre possession de la Terre. En huit ans d'activité, commençant par Montpellier début 2000, Invader a couvert les rues de 35 villes de cinq continents d'environ 4000 *Space invaders*. Dans ce projet, Invader en est venu à confier la cartographie de ses invasions à Google Maps. Google Maps élabore de véritables cartes géographiques où centres urbains et métropoles sont représentés en fonction de sa présence diffuse (Image 25).

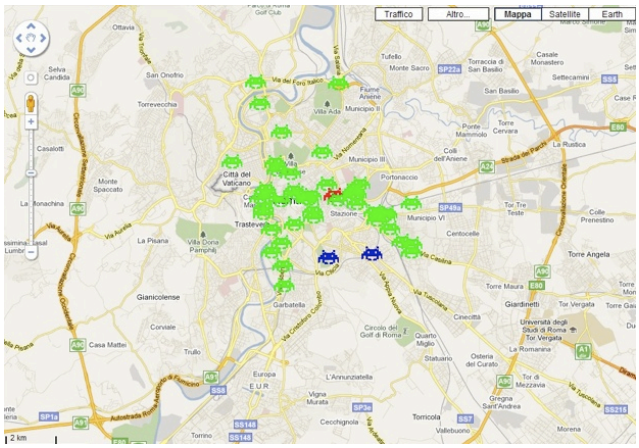


Image 25 Space Invaders, Google Maps Rome, 2014.

Ces cartes sont ensuite vendues à ses fans comme des fétiches, catalogues de son œuvre (et non plus pratique). La ville peut être parcourue en fonction de l'exposition des œuvres de l'artiste, comme s'il s'agissait d'une galerie à ciel ouvert (Images 26).

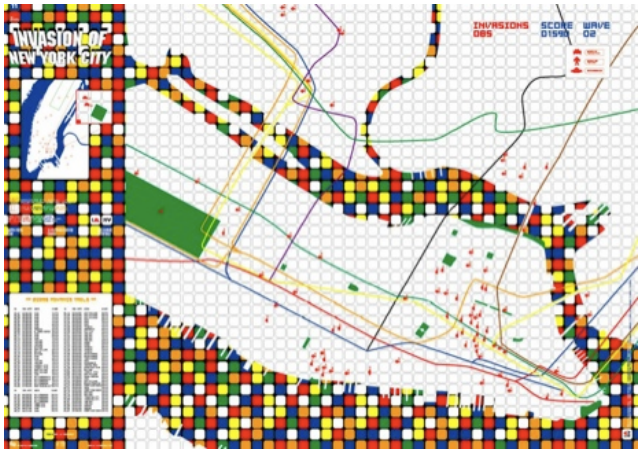


Image 26 Space Invader, *Invasion de New York, Mappe de la ville*, 2012.

De Certeau avait coutume d'opposer vie urbaine et plan urbanistique. Là où les pratiques urbaines, locales et non planifiées, s'insinuaient dans les mailles de la surveillance selon les tactiques de créativité diffuse, le plan urbanistique correspondait à la disposition ordonnée à laquelle le pouvoir s'identifiait. Aujourd'hui, de par la remédiation des contenus et des lieux, ces mailles sont réduites à de simples parcours « prêt-à-porter » qu'il faut suivre passivement lorsqu'ils ont été transcrits sur la carte.

Dans *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action* (1994), Pierre Bourdieu donne une réponse éloquente à la question suivante : pourquoi des phénomènes comme l'art urbain ressentent, à un certain moment de leur évolution, l'exigence de se constituer en un discours, même au prix de trahir les caractéristiques originaires de leur mouvement ? C'est un reflet de la manière dont procède l'enquête scientifique : elle construit un lieu scientifique, des limites au sein desquelles les objets d'études seront amenés : « N'est traitable que le transportable » (Bourdieu, 1994 :38). De Certeau est d'accord avec l'analyse de cette façon de procéder. De là vient la résistance à travailler avec les actes de parole et qui détermine, au contraire, le succès de l'étude des discours dans leur forme textualisée[38] : « (comme) l'acte de parole n'est pas détachable de la circonstance (…) nos savoirs semblent ne considérer et tolérer d'un corps social que des objets inertes. » (De Certeau, 1980 :38-39).

3.7 La ville diffuse.

Désormais, le concept de *diffus* est entré dans le jargon technique de l'urbanistique contemporaine, dans la mesure où l'invention des *smart cities* répond au projet de redonner ordre et hiérarchies de priorité typiques du modèle fonctionnaliste (du type centre vs périphérie, haut vs bas). La vieille dichotomie qui a longtemps servi d'axe principal pour l'analyse de la société et de ses phénomènes culturels, celle qui a partagé l'espace en centres et périphéries, semble dépassée ou, de toute façon, non pertinente pour décrire comment les pratiques de ré-sémantisation urbaine la réarticulent en micro-espaces de prise de parole, capillaires, diffus, viraux.

Pour reprendre les mots de Francesco Careri du collectif Stalker, il apparaît évident que les vides marginaux ne correspondent pas nécessairement aux périphéries, mais forment plutôt « un système rhizomique d'espaces vides qui se ramifie à l'intérieur des pleins » (Stalker, 2000). C'est justement ce caractère

[38] Ici, De Certeau oppose *discours* à *acte de parole* et non discours à texte.

rhizomique de la ville contemporaine et de ses passages de prise de parole qui nous oblige à considérer une question de méthode. Comment peut-on analyser, parler de ces pratiques du quotidien qui font l'objet d'une étude scientifique ? De Certeau se posait la même question à la fin des années 70 :

> Si l'on tient que cet "art" ne peut être que pratiqué et que, hors de son exercice même, il n'a pas d'énoncé, le langage doit en être aussi la pratique. (…) Si l'art de dire est lui-même un art de faire et un art de penser, il peut en être à la fois la pratique et la théorie. (De Certeau, 1980 : 119)

De Certeau suggère qu'il n'est plus nécessaire de partir loin pour essayer de faire une analyse de l'autre : aujourd'hui, l'intérêt ethnologique s'est rapproché et se trouve à l'intérieur de notre système et au cœur de nos villes. Il faut observer ce système pour en interroger les dynamiques de production et d'usage de la culture.

En ce sens, le travail de Francesco Marsciani[39], sa proposition d'une ethno-sémiotique du contemporain, semble justement approuver l'appel de de Certeau. Beaucoup se sont demandé quelle est la valeur de cette étiquette dont l'auteur est Del Ninno, mais que Marsciani a articulée en une véritable proposition théorique. Marsciani, qui défend une approche radicalement greimasienne pour analyser les phénomènes sociaux, fait surtout un choix de style. De même que de Certeau suggérait de pratiquer les pratiques pour en pratiquer l'analyse, de même Marsciani opte pour une sémiotique qui décide clairement d'aller *sur le terroir*. Peu importe qu'il s'agisse des trottoirs des villes, les couloirs des supermarchés, les salles d'attente des hôpitaux. L'ethno-sémiotique revendique un choix de style au moment même où, dans l'analyse d'un phénomène, elle interroge les représentations de ce phénomène, aussi bien que ses pratiques d'usage et de consommation au niveau des pratiques quotidiennes de lecture de celles-ci.

Notre travail de recherche tente de s'approprier cette sensibilité pratique. Comme nous le verrons dans la partie dédiée à l'analyse du corpus, nous nous efforçons presque toujours d'interroger l'écart entre la production et la consommation. Cette interrogation n'est rendue possible que par la pratique de

[39]Cfr. Francesco Marsciani, *Tracciati di Etnosemiotica*, 2007, Franco Angeli, Milano.

l'analyste même des pratiques qui sont analysées, de préférence avec une approche microscopique. Pratiquer l'art urbain ne signifie pas obligatoirement produire des interventions - l'anthropologue ne devait pas jouer à l'Indien pour obéir au principe d'observation participée -, mais plutôt participer à son invention du quotidien, c'est-à-dire, comme le dirait de Certeau, la traverser dans la rue, en s'étonnant avec les passants étonnés, en goûtant à l'adrénaline de la clandestinité de la nuit, à côté d'une communauté locale de *writers*.

CHAPITRE 4 L'ESPACE DE L'ART.

4.1 Fils tendus et d'autres seuils.

Le 7 aout du 1974 Philippe Petit étend un fil d'une tour à l'autre du World Trade Center, avec l'aide des ses collaborateurs les plus fiables (Image 27). Petit avait été déjà interpellé, emprisonné, dénoncé cinq cent fois, mais les Tours Gémelles représentaient son véritable rêve depuis longtemps. Le fil tendu, il commence une traversée parmi les plus connues et fabuleuses depuis toujours. Les photos de ces instants de suspension font partie de notre imaginaire, car il est presque impossible de ne pas avoir rencontré les images représentant l'emprise de Petit : « les limites n'existent que dans l'âme de celui qui n'a que très peu de rêves », écrit-il dans son Traité de funambulisme (1985).

Image 27Une photo devenue célèbre qui portraite Philippe Petit en train d'accomplir sa traversée des Twin Towers du World Trade Center de New York, le 7 août 1974.

La photographie qui montre Petit vers la moitié de son parcours, avec la métropole en bas de lui, est une de ces photographies éternelles, tellement fantasmatiques qu'elle nous semble irréelle. C'est peut-être pour ça qu'en la regardant aujourd'hui, après les événements du 11 Septembre 2001, nous n'avertissons plus la sensation fastidieuse d'anachronisme que l'on prouve face à tant de film et de photo où les tours se dressaient encore, puissantes, sur New York. Petit traverse le vide, ouvre un sentier, fraie un chemin dans ce vide et le rend parcourable. Aujourd'hui, ce vide n'est pas disparu, mais au contraire il est devenu encore plus perceptible. Peut-être pour commémorer le massacre de *Ground Zéro*, il aurait suffi de tendre un fil, à nouveau, mais Petit à l'époque n'avait pas été apprécié et il n'a jamais fait des exhibitions sur demande. Les traversées de Petit sont des traversées clandestines, et pourtant sans des photos, et en particulier sans cette photo que l'on vient d'évoquer, personne aurait marché dans le ciel de New York, en renversant, ne serait-ce que pour quelques instants, la hiérarchie haut *vs* bas dictée par le développement urbain de la City.

L'homme sur le fil ne marche pas. Il trace des imaginaires et affronte les marges. De A à B, et en bas le gouffre. Lui, en hauteur vertigineuse, un point mobile dans le néant ou peut-être dans le tout. Freak ou saltimbanque ? Poète ou artiste ?

Pour la plupart des gens, il reste une sorte de fou, au mieux un street artiste, même s'il laisse la route bien au dessous de ses pieds. A chaque traversée, une corde tendue, chaque corde est une nouvelle direction dupliquant celle sous-jacente en proposant un défi face aux logiques et en en affirmant des autres, alternatives.

Toutefois, il y a une autre photo de Petit, moins célèbre de celle qu'on a examiné ; on y voit Petit, à la fin d'une emprise dans l'acte des signer une poutre en fer, en écrivant la date et un dessin stylisé : deux pyramides, dont les sommets sont unis par un fil subtil (Image 28). Une inscription pour documenter son passage : on dirait un *tag*, si la taille de l'emprise ne l'interdirait pas. D'ailleurs, l'homme plante des drapeaux depuis longtemps au point que l'on avait pensé au début que même le writing était à voir comme un drapeau à planter par ici et par là, afin de régler des logiques de quartier et des guerres de territoire parmi des bandes.

Dans cette thèse, j'ai soutenu une hypothèse différente : le street art dans la forme originaire du writing jusqu'à ses développements contemporains est en relation avec une sorte de rie de spatialisation et de présentification de subjectivité et de formes de vie, plus ou moins individuelles, plus ou moins collectives, plus ou moins anonymes, toujours clandestines et polémiques.

Image 28 Petit laisse sa signature sur l'une de deux tours en y dessinant un tout petit schéma de sa traversée : les sommets des tours, représentées comme des pyramides, sont unis par un fil, évidemment pour toujours.

Il est bien de rappeler que Petit n'est pas le premier ni a été le seul à avoir survolé les cieux de New York. En 1932, Charles Clyde Ebbets eut l'occasion de prendre une photo légendaire sur le toit de ce qu'à l'époque était le Rca Building (et actuellement de propriété de General Motors) : onze hommes mangent pendant leur pause déjeuner aux sommets de la ville, suspendu et assis sur une poutre à on ne sait pas combien de mètres d'hauteur. Ils ne sont pas de funambules, peut-être, dira-t-on, ni même pas des artistes, mais des ouvriers (Images 29). Cette poutre suspendu est une maison, comme une table d'un café : elle n'inquiète pas, ne nécessite pas la présence d'un dossier ou d'un parachute. Les jambes pendues, les pieds croisés, les traversées ne se réalisent pas seulement débout. La comparaison avec la marge est une rencontre lente et usuelle, un art du quotidien, on l'a déjà dit, qu'avec ce qui est extraordinaire ne partage pas aucune grandeur, sauf celle relevant du régime de la praticabilité. Pour ces raisons, nous nous sommes intéressés aux phénomènes rentrant à divers titres dans le monde de l'art, et qui parfois deviennent des langages de tous les jours. Sans aucun doute, les ouvriers de Charles C. Ebbets ne savaient pas de réécrire la marge et d'affirmer un mode façon alternatif de vivre l'espace en en ré-sémantisant les logiques ; pourtant, ils l'ont fait, littéralement, en contribuant à dresser les cathédrales verticales dominant chaque métropole, de façon symbolique, et cela à partir de ce cliché volé qui nous rappelle que l'ordinaire et le quotidien font partie intégrante de l'extraordinaire.

Image 29 Charles Clyde Ebbets, “Lunch atop a Skyskraper”, Rca Building (aujourd’hui General Electric Building), Midtown Manhattan, 1932.

4.2 Un sémiotique en deçà.

En de ça du tableau, la rue. Lorsque l’art déplace la marge par sa puissance prophétique, les sciences sociales, et d’abord la sémiotique, ne peuvent pas s’empêcher d’interroger la nature de cette limite et d’en mesurer ses propres outils de description et de compréhension. La volonté d’une analyse de l’en de ça du tableau nous a amené à réaliser cette traversée, tout en restant à l’intérieur de la discipline.

Nous avons vu que l’en de ça du tableau impose d’abord une relecture de la sémiotique de l’art pour l’adapter à ce que, en empruntant la réflexion de De Certeau, j’ai appelé une sémiotique de l’art du quotidien. Il s’agit d’une sémiotique qui passe de la réflexion esthétique d’Eco des années 1960-1970 pour arriver à une réflexion sur les pratiques et les formes de vie que ne peut pas ignorer une théorie esthésique et une pratique de l’Autre. La réflexion sémiotique sur les pratiques, avec l’ouverture conceptuelle des dernières années autour de ce genre de thématiques, nous a donné les outils conceptuels pour essayer de se lancer dans une socio sémiotique des traversées créatives à partir d’une relecture critique du modèle des interactions risquées par Eric Landowsky. La réflexion de Jacques Fontanille, on l’a vu, nous ai aidé à accomplir une deuxième étape pour aboutir à ce qu’on a appelé une sémiotique

de l'art du quotidienne, c'est-à-dire, refonder la sémiotique à partir de la primauté du plan d'expression.

Tenir ensemble deux modèles si différents comme ceux de Landowski et de Fontanille ce n'est pas du tout une tentative sans problématique. Ce qui me semble le plus important c'est de continuer questionner le paradigme greimasienne à partir des cas d'études qui peuvent le mettre à l'épreuve. Le but ce n'est pas celui de justifier un projet déjà consolidé mais de le faire vivre encore sans perdre de valeur euristique.

Toujours dans la nécessité de sonder l'en de ça, nous avons interrogé dans la deuxième partie du volume, l'importance d'une sémiotique de l'espace, que l'on a redéfini de façon critique comme une sémiotique de la spatialisation. L'enjeu était celui d'esquisser des modèles de sa praticabilité, en examinant une variété significative d'interventions du street art, pour faire émerger que la prise de l'espace constitue un mouvement fondamental du faire sens : on a parlé de 'spatialisation', de même que l'on parle d'énonciation. Il faut répondre à l'invitation de l'anthropologue situationnelle Michel Agier : "Pour retrouver la ville, oublions-la d'abord". Il faut prendre les distances du projet d'une sémiotique de la ville qui a pour objectif de donner un portrait définitif de la ville en tant que somme de pratiques et d'espaces la définissant. La ville est à oublier en tant que ratio géographique, et il faut partir de la complexité des pratiques pour tracer les parcours les plus divers, qui sont en polémique avec l'idéologie d'une ville à visage unique : c'est plutôt le système des interactions qui nous restitue la mesure d'une bonne socio-sémiotique de la ville. Ce sont les pratiques en tant que plan de l'expression d'une sémiotique de la ville qu'il faut interroger. La perspective situationniste et celle d'une anthropologie de la situation sont des provocations qui entrent en collision avec le projet d'une sémiotique générative, bien sur. Pourtant leurs intuitions sont à retenir comme précieuses, pour aider à construire une méthode d'analyse pour les textes les plus complexes, au point de réussir à "retenir quelques séquences de la vie quotidienne des villes, tout en restituant leur caractère fluide et partiel" (Agier, 2012 : 13).

4.3 Débordement et envasions.

Image 30, les stickers applis sur la signalassions routière par Clet, street-artiste parisien qui habite et agit à Florence et en Toscane.

La réflexion sémiotique sur l'art et l'espace unie aux contributions des disciplines telles que l'anthropologie et la sociologie nous ont accompagnées dans cette traversée urbaine constellée par des rencontres fortuites. Le dripping du subvertising, les tracés du parkour, les écritures illisibles et immenses des pixadores brésiliens, les stickers sur la signalisation routière de Clet (Image 30), les interventions de Banksy sur la West *Bank Barrier* en Palestine, le poster de Blu pendu dans les couloirs de la *Bibliothèque de la « Sala Borsa »* de Bologne (Image 31) : il s'agit de pratiques et de textes bien différents entre eux mais qui selon nous contribuent à questionner la sémiotique greimasienne traditionnelle et à chercher des réponses là où la recherche post-greimasienne française l'a envisagé.

Image 31 L'affiche élaborée par Blu pour l'anniversaire de la Bibliothèque de *SalaBorsa* de Bologne.

Pour faire face à un tel scénario, pluriel autant que singulier comme celui de la street art et plus en général des arts du quotidien, nous sommes partis d'un corpus hétérogène, en promouvant l'observation et l'analyse de pratiques entre elles diverses par genres, styles, mais aussi par les effets espace-temps, les effets-sujets dont elles sont les responsables. Les pratiques dont le long du livre on trouve parfois des analyses plus approfondies, et parfois, par contre, des mentions rapides et brèves, sont des pratiques partageant des éléments communs. Les formes diverses de ré-sémantisation et de traversée se caractérisent par un élément de clandestinité, et même d'illégalité qui nous restitue la mesure d'une narration forcément polémique. Le street art pose une

alternative, une manière autre de traverser et d'interagir avec l'espace. Dans la diversité des supports, des objets, des stratégies et même des styles de vie véhiculés, les cas pris en examen réalisent à peu près la même chose : proposer une alternative de parcours de la ville et un récit alternatif de cette ville qui se fonde sur une même éthique, celle du *débordement*.

C'est à partir d'une problématisation du principe d'ordre que le débordement devient un style d'inscription et une stratégie qui sous-tend toute le street art en tant que tentative de soustraire l'espace à son anonymat. Déborder c'est introduire une spatialité autre qui s'insinue entre les déchirures du tissu urbaine pour une prise de

Image 32 *Subvertsing project* by Jordan, *Washington Btwn*, 13th New York, 2010 (www.publicadcampaign.com).

l'espace qui est avant tout prise de parole. Le tipe du débordement pratiqué par la street art met en discussion les limites et les marges en tant que seuil signifiantes dont se réapproprier pas simplement pour détourner la dialectique entre centre/périphérie qui n'est presque plus valide dans la ville contemporaine, mais plutôt pour affirmer une façon alternative de pratiquer et de signifier l'espace. Le street art donc est une pratique dialectique qui cherche à interroger le quotidien en revendiquant une dimension en de ça. La "ville bis" comme la définit Agier ne nait pas toujours des marges de la ville; il s'agit d'une intuition déjà partagée par De Certeau qui

interrogeait le pratiques micro, “singuliers et pluriels au même temps” qui redéfinissent la ville et ses traversée du dedans.

Une lecture de la street art en tant que pratique de réappropriation et rituel d’initiation (c’est le cas du Pixaçao) ce n’est pas seulement possible mais souhaitable comme elle rend compte du rapport particulier qui se crée entre pratiques dans la rue et ré-médiation digital, au delà de l’écran de l’ordinateur. En accueillant les intuitions de Marc Augé et de Michel Foucault on pourrait affirmer que le street art est toujours à la recherche d’espaces « d’entre deux », parce que c’est où il y a une dichotomie entre spatialités liminaires qu’elle fleurit et déborde en occupant l’espace du spectateur/passant.

Pour conclure, le street art a été interrogée en tant que pratique de traversée de l’espace et en tant que style de spatialisation : le produit c’est toujours un certain *effet-espace* qui sous-tend un certain effet de présence. L’exigence de ce travail c’était de faire un portrait de la ville à partir de micros narrations créatives qui la racontes et qui la rend une espace de mis en continuité. Le street art c’est une narration possible du quotidien qui convoque le spectateur dans un rapport physique avec les structures de la ville. Le street art est comme un tatou sur la peau de ce grand et complexe organisme qu’est la ville: les dessins, les écrits en racontent les moments difficiles, en célèbrent les éléments d’identification, en souvient l’histoire (même celle des villes lointaines) dans une dialectique continue entre soi et autre.

4.4 Au-delà de la rue.

Comme on peut lire dans la citation de notre incipit, un livre n’a jamais début ni fin, ou mieux s’il a un commencement, quoique conventionnel, il est toujours difficile d’y mettre un point et terminer. Cette recherche pourrait continuer pour répondre à tous les problématiques émergées et que nous n’avons pas la possibilité d’approfondir. D’abord, une analyse du street art sur internet – recherche qui reste à faire – et une théorie plus générale de l’art sur internet, selon les observations qu’on a fait dans le dernier chapitre de la thèse.

Nous nous sommes intéressés aux modalités de cartographier le street art, ce qu'implique un intérêt de surcroît pour la dialectique entre l'hypostase de l'événement dans l'œuvre et la reproduction médiatique de l'événement. Tout cela demeure pourtant une réflexion marginale dans notre travail et ouvre des horizons de recherche future. La réflexion nous rappelle les recherches qui se sont développées depuis l'attaque aux *Twin Towers*. On ne parle pas d'art, même si Baudrillard a polémiquement défini l'attaque, ou mieux le *loop* médiatique que celui ci a engendré, comme l'une des plus crédibles performances d'art contemporaine, et donc un événement justement social et médiatique. Dans ce cas, Baudrillard et des autres critiques du visuel ont parlé de présentification vs médiation : la présentification est une soustraction de l'événement de la chaîne où il était inséré ; une extrapolation du moment cruciale, suffisant en soi et par soi-même, et qui remplace tout le reste. Au moment où il se réalisait, l'événement se soustrait de son *événementialité* pour devenir autre chose que soi, peut-être une hypostase du soi : le temps réel de l'événement s'étend dans une coaction à répétition, en produisant ainsi une suspension spatio-temporel, permettant que pour nous en tant que spectateurs le 11 septembre est devenu – par la distance – une image-événement, bien avant d'être devenu un événement, parce que notre perception de cette expérience s'est produite à travers l'image médiatique, et donc finalement une non-expérience.

Il faut de surcroît interroger les modalités de digitalisation de l'art qui redéfinissent l'art même en répondant ainsi à une invitation de Benjamin, datant du 1955 et dont on retrouve les enjeux aujourd'hui dans le web 2.0 :

> Les circonstances au milieu desquelles le produit de la reproduction technique peut se trouver peuvent laisser intacte la consistance intrinsèque de l'œuvre d'art – mais de toute façon elles déterminent la dévaluation de son hic et nunc (Benjamin, 1955 : 23).

Pour Benjamin, l'art perdait son aura à cause de la reproductibilité technique parce que celle-ci permettait à la reproduction d'aller à l'encontre de celui qui la consomme dans sa situation particulière, en en actualisant ainsi ce qu'il est reproduit. La sémiotique pourrait analyser la façon de la représentation de redéfinir l'art et sa consommation – comme on a vu en analysant le street art dans sa réalité seconde dans

le web - et ainsi essayer à répondre à Benjamin, en insinuant le doute que l'aura ne soit jamais venue moins, ou au mieux qu'elle soit retournée à la page.