Tragedia di un artista di strada La pratica della cancellazione da eutanasia artistica ad articidio

di Michele Martini

Department of Technologies in Education, University of Haifa
martinimichele86@yahoo.it

Abstract

Questo articolo intende esaminare il significato della pratica di cancellazione dell'opera da parte dell'artista di strada come reazione ad un tentativo di museificazione. Partendo dal presupposto che la street art abbia, nella sua natura e nella sua storia, un rapporto conflittuale con l'autorità e dialogico con lo spazio urbano, l'articolo intende investigare limiti e criticità di tali relazioni. La massiccia opera di cancellazione dei murales di Blu a Bologna offre infatti, nella sua radicalità, un esempio totale. Che cosa ha scatenato tale reazione? Si può attribuire ad un simile "eccesso" un significato semplicemente politico? E se no, all'interno di quale sistema valoriale tale reazione trova la sua giustificazione? Tramite l'analisi di una delle più celebrate opere di Blu a Bologna, #OccupyMordor, cercherò di tracciare l'universo culturale dell'artista e mettere in evidenza come il tentativo di musealizzare le sue opere da parte delle istituzioni abbia potuto mettere in crisi definitivamente una delicata forma di conflitto urbano.

This article investigates the role and meaning of practices of erasure in contemporary Italian street art culture. Taking Blu's choice of cancelling all his graffiti in the city of Bologna as a case study, I will investigate the limits and possibilities of this artistic performance in both political and social terms. Given the antagonist yet dialogic and dynamic relationship that connects street artists, civic institutions and urban spaces, I will argue that practices of erasure are a key component of the particular form of communication occurring among these actors. Through the analysis of #OccupyMordor, one of Blu's most famous works, I will describe the relationship the author entertained with the city of Bologna highlighting, at the same time, the structural problems raised by institutional museification projects.

Parole chiave

street art, Blu, #OccupyMordor, articidio, spazio urbano, museificazione, iconoclastia

Key Words

street art, Blu, #OccupyMordor, articide, urban space, museification, iconoclasm

Sommario

Introduzione: Blu e la vendetta di Medea

1. Willie, Sauron, i salumieri: #OccupyMordor come forma di resistenza artistica auto-descrittiva

2. Articidio, barricate artistiche e mostrificatori: dall'opera d'arte al "pezzo di muro"

Conclusione: "M'erano oltraggio le tue nuove nozze"

Bibliografia e web

Introduzione: Blu e la vendetta di Medea

Bologna, 2016: gli operatori della mostra d'arte *Street Art. Banksy & Co.*, organizzata da Genus Bononiae, distaccano alcuni murali allo scopo di esibirli nel museo di Palazzo Pepoli assieme ad altre opere di street art provenienti da varie parti del mondo. Tra le opere rimosse vi sono anche alcuni dipinti di Blu, noto street artist della scena bolognese e internazionale, che in risposta decide di cancellare tutti i suoi graffiti dai muri della città. Il processo di cancellazione avviene davanti agli occhi dei cittadini. Non è un atto clandestino, è un atto pubblico. Blu ha ancora le mani sporche di vernice mentre i primi commenti degli astanti cominciano a circolare:

Mi sento impotente. Vorrei fermare tutto questo ma è troppo tardi e comunque non potrei. Posso solo ammirare la bellezza di un gesto estremo. Resto una ventina di minuti. Cos'altro posso fare lì? Niente, come nessun altro. (Rosso 2016)

Sui muri di Bologna rimangono grandi cicatrici grigio-monotono. Assenze: rimangono assenze messe in mostra. Le uniche opere rimaste sono ora, paradossalmente, quelle nel museo. Davanti a queste assenze, davanti all'evidenza di una mancanza, il dibattito s'infiamma: che diritto ha Blu di privarci di ciò che ci aveva donato? Il rimbalzare di questa domanda, così come la rabbia impotente che chiaramente l'accompagna, mi riporta alla mente il furioso botta e risposta conclusivo della Medea di Euripide. Davanti ai cadaveri dei figli uccisi, la spiegazione di Medea per l'amato e incredulo Giasone è semplice: "M'erano oltraggio le tue nuove nozze" (Euripide, *Medea*).

Porre in parallelo l'azione iconoclasta di Blu e quella omicida di Medea, seppur piuttosto azzardato, non è a mio parere del tutto fuori luogo: c'è del tragico in questa vicenda. Se guardiamo alla street art come a una presa di parola nello spazio urbano o, meglio, come a un dialogo fra l'artista e lo spazio urbano, allora possiamo intuire come le "nuove nozze" della città di Bologna, la decisione di museificare l'arte di strada, possano aver scatenato la reazione "iconoclasta" di Blu. Come Giasone, la città ha sposato il museo per innalzare sé stessa rinnegando, prima ancora che l'artista o i cittadini, la sua natura urbana. Per dirla con il collettivo WuMing: "la mostra *Street Art. Banksy & Co.* è il simbolo di una concezione della città che va combattuta" (WuMing 2016a).

L'interpretazione "militante" dei WuMing non esaurisce, tuttavia, il significato dell'azione di Blu. Se da un lato quest'ultima può essere interpretata come un atto di protesta sociale, in altre parole come una performance comunicativa (anche se per sottrazione), dall'altro il suo attribuito significato politico ne offusca la tragicità. Medea non uccide i suoi figli per far cambiare idea a Giasone. La tragicità del gesto infanticida sta, infatti, nella sua totale non-funzionalità: è un gesto che non punta a provocare un cambiamento. L'assassinio dei figli è piuttosto il completamento coerente di un cambiamen-

to già iniziato e voluto da Giasone. Medea distrugge i simboli di una relazione la cui natura intima e esclusiva è stata deliberatamente negata e, con essi, la sua identità di madre e moglie. L'assassinio dei figli è, nella sua tragicità, un gesto emancipatorio.

La componente emancipatoria che accomuna l'azione di Blu e quella di Medea ci porta ad interrogare la natura dell'atto iconoclasta e la sua relazione con la street art: è possibile un'iconoclastia contemporanea? Storicamente esistono due forme principali di iconoclastia, entrambe di matrice religiosa: la *guerra alle immagini* e la *guerra tra immagini* (cfr. Besançon, Todd 2009). La prima forma di iconoclastia si configura come un comportamento di tipo devozionale che, nella tradizione delle religioni abramitiche, si oppone all'adorazione di immagini sacre in quanto forma di idolatria (iconolatria/iconofilia). Non a caso, nella tradizione rabbinica è proprio con un atto iconoclasta che Abramo si emancipa dal padre Terah, politeista e fabbricante di idoli, e comincia la sua predicazione monoteista (Genesis Rabba 38: 13). Nel corso della storia queste pratiche iconoclaste sono state più volte adottate da vari movimenti religiosi, quali per esempio i gruppi protestanti, al fine di preservare la purezza e l'asimmetria della relazione tra dio e uomo, tra creatore e creato. In queste comunità il potere mediatico dell'immagine viene infatti percepito come un tentativo blasfemo di appropriarsi del divino da parte dell'umano o, in altre parole, come la sovversione unilaterale di una relazione che invece si vuole diretta, esclusiva e gerarchica. Esiste poi un altro lato dell'iconoclastia. Si tratta di quell'iconoclastia che non punta a ristabilire la relazione con il divino ma piuttosto a distruggerla tramite la distruzione dell'immagine sacra. È questo il caso di tutti quei conflitti che presentano una componente religiosa. La sistematica profanazione ed eliminazione delle simbologie sacre del nemico, lo smantellamento del suo sistema simbolico-religioso, è funzionale all'annichilimento culturale del suddetto. In questi casi, non solo all'immagine sacra viene riconosciuto il ruolo di mediare tra uomo e dio, ma è proprio in quanto espressione di tale relazione che diviene oggetto di violenza da parte di terzi.

Si può dunque parlare di "iconoclastia contemporanea" nel caso delle cancellazioni di Blu? Sicuramente non in termini tradizionali. Alla base dell'atto iconoclasta c'è infatti l'intento d'annichilire una relazione con il divino che viene mediata ed espressa dall'immagine sacra. Una relazione che, nel caso di Blu, non esiste: il graffito dello street artist contemporaneo non rimanda al trascendente ma, al contrario, esprime sé stesso in relazione al contesto circostante e lo ridefinisce. È tuttavia proprio in questi termini che, quasi paradossalmente, la street art ricrea proprio quell'ambiguità che sta alla base dell'idolatria: l'indiscernibilità tra medium e messaggio (McLuhan 1967). La street art, così come l'immagine idolatra, è essenzialmente non-mediatica. Essa non rimanda ad uno spazio altro ma ridefinisce quello in cui si trova; il suo potere consiste nel ridefinire lo spazio circostante, i suoi flussi e le sue forme di vita. Nondimeno, le possibili somiglianze tra i graffiti di Blu e le immagini oggetto di idolatria non devono automaticamente spingerci a considerare la loro distruzione come un atto iconoclasta. L'assenza di una tensione verso il trascendente, l'assenza di un rimando al divino in termini monoteistici, è fondamentale. E ci riconduce, in ultimo, a Medea.

C'è del tragico nella vicenda di Blu. Si tratta tuttavia di una tragedia pre-aramitica, una tragedia che non trae la sua forza narrativa dall'interazione con un concetto di giustizia monoteistico e assoluto. Non c'è scioglimento finale: solo riaffermazione della lacerazione avvenuta. È una tragedia umana, priva di trascendenza, una tragedia che si esaurisce nella sua dimensione urbana. È una tragedia necessariamente non funzionale: la cancellazione delle opere si configura come un atto compiuto, costituente un tutto e avente grandezza (cfr. Aristotele, *Poetica*). È un atto la cui necessità non si basa su un codice morale ma, piuttosto, sul desiderio umano di emanciparsi da una relazione tradita. Una relazione privata e orizzontale, la cui dolorosa rottura diviene atto pubblico.

Per questo motivo, nel riflettere sulle cancellazioni di Blu al termine "iconoclastia" ho preferito il termine "articidio". La differenza tra i due termini è profonda: mentre il primo punta in ultima istanza a rinnovare o purificare una relazione, il secondo punta a sancirne la fine in maniera definitiva. Leggere un atto artocida come una provocazione politica, come un tentativo di ristabilire una relazione su altre basi, è quindi fuorviante: non ci sarà più Blu a Bologna. A partire da queste premesse, il presente articolo punta a discutere la relazione tra street artist, istituzioni e spazi urbani a partire dal tradimento di questa relazione. Se infatti le "nuove nozze" della città di Bologna hanno provocato la reazione "artocida" di Blu, la domanda a cui cercherò di rispondere dovrà, in un certo senso, capovolgere i termini della discussione: può una città tradire uno street artist?

1. Willie, Sauron, i salumieri: #OccupyMordor come forma di resistenza artistica auto-descrittiva

Incidentalmente, ho vissuto nel quartiere della Bolognina. Ogni mattina, per più di un anno, sono passato di fronte al grande murales realizzato da Blu sul muro del centro sociale XM24. Questo murales, poi informalmente rinominato #OccupyMordor, proponeva una parodica rilettura delle tensioni sociali che attraversano la città tramite la lente narrativa della saga "Il Signore degli Anelli". Da un lato, una Bologna-Mordor dalle cui mura fiammeggianti fuoriuscivano banchieri, personaggi politici, salumieri-orchi e agenti di polizia in tenuta anti-sommossa. Dall'altro, un'alleanza assediante composta da attivisti dei centri sociali, movimenti studenteschi, ravers, punks e attivisti della contro-informazione. Disseminati ovunque, sia da un lato che dall'altro, c'erano riferimenti a persone realmente esistenti. Alcune di queste persone non erano riconoscibili se non avevi familiarità con la galassia contro-culturale italiana, altre non erano riconoscibili se non avevi mai vissuto a Bologna e altre ancora non erano riconoscibili se non avevi mai frequentato il centro sociale XM24. I molteplici livelli di lettura di questo murales definivano altrettanti livelli d'appartenenza culturale: solo il possesso dell'adeguata chiave interpretativa li rendeva accessibili.

A partire da questa osservazione preliminare possiamo vedere come, in primo luogo, il murales #OccupyMordor non si relazioni alla città unicamente in termini di spazio urbano ma sovrapponga e metta in dialogo, piuttosto, una

vasta gamma di spazi culturali variamente definiti: non solo Bologna (lo stesso Nettuno esce a combattere), ma anche lo spazio della narrazione fantasy del Signore degli Anelli (Nazgul, Ent, l'Occhio di Sauron, etc.), lo spazio del centro sociale (Willie, Ciclofficina Popolare, Mutoid Waste Company, etc.), lo spazio nazionale (fascia tricolore del sindaco-Sauron), lo spazio-rete dei movimenti sociali (Critical Mass, NO TAV, NO VAT, BookBlock, AntiFa, etc.), lo spazio digitale della contro-informazione (hacktivists, IndiMedia, a/i, etc.) e perfino lo spazio della memoria collettiva (Carlo Giuliani rappresentato come un Ent che solleva un estintore). Vi era poi un nuovo spazio urbano, lo spazio della gentrificazione voluta dalle istituzioni bolognesi, che avanzava alle spalle del sindaco-Sauron. Questo nuovo spazio era rappresentato dal modellino del complesso Liber Paradisus che, sostenuto da una ruspa e affiancato da gigantesche bandiere-banconote, veniva portato in trionfo da una processione di burocrati-marionette. In testa alla processione, un investitore-pinocchio circondato da giornalisti e fotografi teneva una conferenza stampa sventolando anch'esso una bandiera-banconota.

La divisione verticale che spaccava in due il murales di Blu, una divisione che a partire dai due eserciti schierati assumeva velocemente una dimensione cosmica e si estendeva fino al cielo, lasciava poco spazio all'interpretazione. #OccupyMordor rappresentava un conflitto polare, un *aut-aut* tra due differenti concezioni della città. Nondimeno, questo conflitto era testualizzato, compreso e accettato da Blu e dalla sua opera. Questo conflitto era parte integrante della relazione tra la città di Bologna e l'artista, forse addirittura la sua *raison d'être*, al punto da venire rappresentato da quest'ultimo all'interno di un murales. In questa relazione conflittuale l'identità dello street artist, così come quella di tutti coloro che a vario titolo si riconoscevano nella sua opera, ne usciva rafforzata e più chiaramente definita. #OccupyMordor era, in altre parole, un testo auto-descrittivo che definiva i termini e gli spazi d'esistenza d'un intero gruppo culturale (Lotman 1985). Il dialogo tra lo spazio urbano e l'opera era testualizzato all'interno del murales stesso tramite la rappresentazione dello scontro tra differenti forme di vita e le rispettive concezioni della città della quale la street art è una componente (Fontanille 1993).

#OccupyMordor era un testo che, in termini lotmaniani (1975), definiva una tipologia culturale; esso descriveva la struttura dell'universo urbano, i suoi confini e le possibilità di azione umana e dia-

Figura 1.

logo all'interno di esso. Il fatto che tale struttura risultasse conflittuale era, da una certa prospettiva, assolutamente accettato e voluto: le forme di vita generate dal mondo della contro-cultura (periferia) fanno del conflitto con l'istituzione (centro) una componente costitutiva della loro identità. Tuttavia, ad un livello più ampio #OccupyMordor non è solo un testo autodescrittivo, ma una presenza nello spazio urbano; una "vera e propria *barricata artistica* a difesa di uno spazio sociale minacciato dalla gentrification del quartiere Bolognina" (WuMing 2013 –Fig. 1). In altri termini, questo murales non solo descriveva uno stato di cose ma, nella sua relazione con lo spazio circostante, contribuiva attivamente a modificarlo. Tale cambiamento si concretizzava principalmente in due modi. In primo luogo, sempre seguendo Lotman, la comparsa di un testo autodescrittivo è "la forma più alta e l'atto finale di organizzazione strutturale del sistema semiotico" in quanto esplicita e stabilizza limiti e relazioni della semiosfera (Lotman 1990). In altre parole, una volta testualizzata la relazione conflittuale tra le due parti diveniva esplicita e, con essa, anche l'identità delle due comunità contrapposte.

In secondo luogo, come detto in precedenza, #OccupyMordor non si trovava su un muro "qualunque". Quest'opera si trovava sul muro di un centro sociale minacciato di demolizione proprio allo scopo d'implementare il progetto di rinnovamento urbano voluto dalle istituzioni cittadine: un progetto che avrebbe completamente riscritto non solo la geografia del quartiere Bolognina, ma con essa anche la delicata esistenza della comunità composita e multiculturale che da tempo lo abita. Nello specifico, il muro su cui si trovava #OccupyMordor doveva essere demolito per fare spazio ad una rotonda stradale e proprio allo scopo di prevenire tale demolizione il murales in questione era stato realizzato (Tettamanti 2013). Quest'opera nasce quindi come un intervento nello spazio urbano; un vero e proprio atto di resistenza. Le dinamiche di questa azione ci riportano ancora una volta al complesso legame tra street art e istituzioni: con quale potere il murales di Blu avrebbe protetto il muro? La risposta, anche questa volta, è duplice. In primo luogo, il muro e il murales non possono essere separati. La superficie d'iscrizione è parte integrante dell'opera stessa e da essa indistinguibile: i due elementi si compenetrano (De Ruggeri 2004; Fontanille 2005, 2006; Viti 2015). Chi tentasse di separare l'immagine dal supporto, dal contesto in cui quest'ultimo si colloca e dalle relazioni che esso intrattiene con l'ambiente in cui è inserito, magari addirittura con la pretesa di "preservare" l'opera, comprometterebbe irrimediabilmente proprio quella struttura semiotica che della street art costituisce il senso vivo, dialogico e quotidiano.

Sulla natura violenta dell'atto museificatore che ha colpito le opere di Blu tornerò in maniera più approfondita nella sezione seguente. Vorrei infatti concentrarmi per il momento sul secondo elemento che caratterizza la peculiare missione "protettiva" del murales di Blu. Come detto in precedenza, #OccupyMordor era stato realizzato con l'esplicito intento di impedire la demolizione di parte del centro sociale che lo ospitava. Ma come ha potuto un murales illegale proteggere un edificio illegalmente occupato contro la volontà dell'istituzione? Il successo di questa operazione artistica mette in luce, a mio parere, il cuore del problema. È infatti nella possibilità di dialogo tra

sistemi valoriali che si percepiscono come mutualmente incompatibili, ovvero come anti-culture (Harely 2015; Lotman 1975; Nöth 2014), che il murales di Blu acquisisce un ruolo ibrido. Se da un lato i piani urbanistici del Comune di Bologna e l'esistenza del centro sociale XM24 non sono in alcun modo compatibili, tanto che il primo cerca di demolire il secondo, #OccupyMordor si colloca strategicamente in un punto di frizione e, così facendo, si sdoppia. Da un lato, esso rispetta e riflette i valori della comunità che protegge e di cui Blu, in quanto street artist, si sente parte: #OccupyMordor è un'opera gratuita, illegale, pubblica, effimera e anonima. Dall'altro, tuttavia, essa è anche l'opera di uno street artist celebrato a livello internazionale i cui graffiti sono stati inseriti tra le 10 migliori opere d'arte di strada al mondo (Manco 2011). La possibilità che rappresentati delle istituzioni, quali critici d'arte e organi accademici, possano attribuire un valore sociale o culturale al murales ridefinisce l'opera in maniera comprensibile per l'amministrazione cittadina. Una volta riletto attraverso la lente di un'estetica ufficiale, facilmente traducibile in termini monetari, il potenziale polemico e dialogico del murales diviene secondario (cfr. Calabrese 2013).

La funzione strategica di questa duplice natura viene immediatamente colta da entrambe le parti. Wu-Ming, voce online dell'intera operazione, non esita a sottolineare come Blu abbia "opposto allo scempio un paradosso, regalando all'XM24 e alla città intera un'opera il cui mero valore economico, con ogni probabilità, supera quello dell'intervento urbanistico" (WuMing 2013). E le istituzioni cittadine, di fatto, danno ragione al collettivo:

il progetto urbanistico viene sospeso e il centro sociale è temporaneamente salvo. Tuttavia, questo paradosso ha avuto ripercussioni ben più durature. Durante le recenti operazioni di cancellamento, infatti, non solo i vigili urbani hanno cercato di fermare gli attivisti che aiutavano Blu chiedendo loro, fra le altre cose, se avessero il permesso dell'autore (Radio Città Del Capo 2016b) ma alcuni "cancellatori" sono stati addirittura denunciati formalmente per invasione di terreni e imbrattamento (Radio Città Del Capo 2016c – Fig. 2). Tale comportamento schizofrenico da parte delle autorità, prima occupate a reprimere la street art e poi a preservarla, è forse la più chiara espressione del potere dell'opera di Blu: fino all'ultimo #OccupyMordor è riuscita a mandare in cortocircuito il sistema valoriale delle istituzioni.

Figura 2.

2. Articidio, barricate artistiche e mostrificatori: dall'opera d'arte al "pezzo di muro"

Come discusso nella sezione precedente, #OccupyMordor non era solamente un potente testo auto-descrittivo ma anche un artefatto ibrido capace, con la sua presenza, di ri-valorizzare lo spazio urbano circostante. Queste sue caratteristiche, tuttavia, non solo non ci forniscono alcun indizio riguardo alla scelta articipida di Blu ma indicano, al contrario, che la soluzione è altrove. #OccupyMordor è infatti un'opera che non si sottrae al conflitto con le istituzioni ma al contrario lo rende esplicito e, allo stesso tempo, vi prende parte attiva. D'altro canto, che la sfida costante e reiterata alle autorità urbane sia parte integrante dell'opera dello street artist metropolitano è stato chiaro fin dalle sue origini (Baudrillard 1976; Cooper, Chalfant 1984; De Certau 1980). A partire da queste premesse diviene quindi necessario riformulare la nostra domanda di partenza: che cosa ha spinto Blu a sottrarsi a quel dialogo conflittuale con le istituzioni che era parte integrante della sua azione artistica?

L'articidio di Blu non è un atto artistico come gli altri. Sebbene mantenga una dimensione artistica, come sottolineato da molti commentatori (Faletra 2016), esso diviene tragico in quanto definitivo, unilaterale e totale. Blu chiude il dialogo, e con esso il conflitto, con la città di Bologna. Non solo, ma distrugge in poco tempo tutto ciò che poteva provare che un simile dialogo fosse mai avvenuto. D'un tratto, anni di conflitto urbano spariscono e le istituzioni cittadine ne rimangono scioccate: il loro sistema di valori, prima orientato e compattato dalla relazione con un antagonista attivo, va nuovamente in cortocircuito. La crisi identitaria che ne segue è così forte che alcuni rappresentanti delle istituzioni, quali gli assessori Matteo Lepore e Amelia Frascaroli o l'europarlamentare Elly Schlein, corrono a colmare il vuoto lasciato da Blu e finiscono per assumerne i valori in maniera quasi acritica. L'*horror vacui* generato dalla scomparsa dei murali trasforma il conflitto esterno in frattura interna.

Se da un lato le reazioni delle autorità all'articidio di Blu non possono che confermare l'efficacia politica dell'operazione, dall'altro esse assumono un tono tra il formale e l'autocommiseratorio che lascia intatto il nocciolo del problema: l'opposizione tra spazi urbani e spazi museali. Certamente il processo di commodificazione delle opere di street art, normalmente parallelo al processo di gentrificazione dei quartieri che le ospitano, sono figli dello stesso urbanismo neo-liberale, ovvero di quel processo per cui "lo stato diviene un agente privilegiato –piuttosto che un regolatore– del mercato" (Smith 2002). Il fatto che questi due cambiamenti si presentino normalmente in maniera contemporanea sottolinea ancora una volta come la relazione tra opera e spazio urbano sia centrale: l'uno non cambia senza l'altro. Ecco dunque che, in primo luogo, un cambiamento urbanistico può spingere uno street artist a percepire la propria opera come profondamente snaturata, al punto da preferire l'eutanasia artistica. Blu, non nuovo a questa pratica, aveva giustificato la cancellazione di due sue opere a Berlino proprio in questi termini: "after witnessing the changes happening in the surrounding area during the last years, we felt it was time to erase both walls" (Blu 2014).

Dal punto di vista di Blu, quindi, non tutti i tipi di spazio urbano sono adatti alla sua opera. La relazione tra opera e città è e rimane dinamica nel tempo, un dialogo sempre in corso, che può anche sfociare in interazioni aberranti. Nello specifico, Blu non sembra considerare opportuno che la sua opera, nata come bene comune donato alla collettività, diventi l'oggetto di interessi economici privati. Da qui, quando ritenuto necessario, l'atto emancipatore della cancellazione. La radicalità del gesto è una risposta che si adegua, in un certo senso, alla rinnovata voracità e quasi completa legittimazione dell'apparato di cattura capitalista all'interno del dominante paradigma neo-liberale (Deleuze, Guattari 1980). Del resto, come ci ricordano ancora una volta i WuMing, ciò che accade oggi a molte opere di street art non è nulla di nuovo: "l'atto di nascita del capitalismo è precisamente l'accumulazione originaria, cioè l'appropriazione e recinzione di un bene che fino a quel momento era fruibile da tutti" (WuMing 2016b). In termini socio-economici, dunque, l'atto museificatore che ha colpito le opere di Blu può essere considerato, nella sua essenza, una forma di esproprio capitalista. Da questo punto di vista è interessante notare come lo stesso Fabio Roversi Monaco, interrogato sulla legittimità della privatizzazione dei graffiti, fornisca una risposta coerente con il sistema valoriale della sua comunità di riferimento: "non è occorsa una lira e non è stato nemmeno difficile, perché bastava chiedere: ai proprietari degli edifici non gliene fregava niente, sono pezzi di muro spesso a 7-8 metri di altezza" (Fantuzzi, *L'Espresso* 2016).

Qualsiasi atto di appropriazione implica, strutturalmente, un doppio movimento: le opere di Blu hanno lasciato il loro posto nella città per occuparne uno completamente nuovo all'interno del recinto museale. La differenza profonda tra questi due spazi costituisce, a mio parere, una buona chiave interpretativa per riuscire infine a comprendere la necessità di una reazione artica da parte di Blu. Come abbiamo visto la strada e il museo possono essere distinti, a seconda della lente culturale e discorsiva adottata, sulla base di molteplici categorie: pubblico/privato, informale/istituzionale, volgare/culturale e così via. Ad un secondo livello, queste categorie possono poi essere riorganizzate per definire due differenti tipologie di spazio la cui opposizione ci permette di comprendere come lo stesso edificio che da un lato ispira l'opera dello street artist possa, dall'altro, essere percepito come un semplice "pezzo di muro". A questo punto, tuttavia, è bene astrarsi temporaneamente dal conflitto tra istituzioni e controcultura urbana descritto fino ad ora ed assumere, per così dire, un punto di vista esterno. Se fino ad ora abbiamo infatti investigato lo spazio cittadino "con occhi umani" (Barthes 1967), questa analisi non potrebbe dirsi completa senza l'individuazione di un terreno di comparazione comune che possa rendere conto delle differenti esistenze delle opere di Blu all'interno dello spazio urbano e dello spazio museale.

Tale terreno di comparazione può essere individuato, a mio parere, nelle diverse forme di fruizione dei due spazi in questione, ovvero nelle modalità in cui essi informano e interagiscono con i soggetti umani che li attraversano. Se infatti entrambi questi spazi possono essere considerati, da un punto di vista semiotico, come testi (cfr. Barthes 1986; Gottdiener, Lagopoulos 1986; Hamad 2003) allora essi implicheranno strutturalmente l'esistenza di un Autore

e di un Lettore modello (Eco 1979). Muoversi all'interno di uno spazio significa, in primo luogo, essere in grado di "leggerlo" e di interagire coerentemente con esso. Tale interazione, ad un secondo livello, potrà poi divenire chiave interpretativa per soggetti terzi che tramite essa si relazioneranno a loro volta con lo spazio in questione. Questo meccanismo ricorsivo è responsabile sia del consolidamento di alcuni standard comportamentali che della nascita di nuovi modi di vivere lo spazio. Nondimeno, lo spazio cittadino e lo spazio museale sono testi differenti. Lo spazio cittadino può essere immaginato come "un testo scritto a più mani, in cui si iscrivono, si scontrano e coabitano progetti di vita, cosmologie e desideri di più attori, individuali e collettivi" (Marrone, Pezzini 2008) mentre lo spazio museale si presenta come un testo fortemente riflessivo che, in prima istanza, parla di sé stesso come luogo dell'esperienza museale (cfr. Macleod 2005; Duncan 2005; Violi 2012; Katriel 2013). Sebbene il secondo faccia poi inequivocabilmente parte del primo, nei termini in cui il museo è inserito all'interno dello spazio urbano, esso si auto-definisce come uno "spazio mitico" impermeabile alle logiche della struttura che lo ingloba. Riprendendo i termini del modello idraulico deleuziano (1988), laddove la strada si configura primariamente come uno spazio di flusso che permette la circolazione regolata di uomini e merci, in altre parole il funzionamento della città, il museo è un vicolo cieco, uno spazio di stasi dove i corpi e le merci si accumulano e si isolano dallo spazio esterno. Non solo, ma è interessante notare come all'interno del paradigma neo-liberale la capacità dello spazio-museo di imbrigliare i flussi umani ne definisca il valore. Non a caso Roversi-Monaco, chiamato a commentare la perdita delle opere di Blu, non esita a contrapporvi il valore della mostra così definito: "l'affluenza darà un giudizio in poco tempo sulla qualità" (*L'Espresso*, intervista del 14 marzo 2016).

Il movimento dei flussi umani all'interno di uno spazio-museo, così come quello all'interno dello spazio-città, è un movimento circoscritto, spesso contraddistinto da gradi di libertà variabili e con una grammatica precisa, esplicita e se necessario imposta da agenti impiegati allo scopo. Vi sono, tuttavia, tre principali differenze. In primo luogo, il movimento all'interno del museo è un movimento *disciplinato* in quanto il testo-museo prevede che il visitatore adotti una specifica tipologia di movimento ed eviti tutte le altre, talvolta esplicitamente indicate come non accettabili (come per esempio correre). In secondo luogo, si tratta di un movimento *obbligatorio* poiché al visitatore è richiesto di muoversi: egli può stazionare solo in aree destinate a questo uso (per esempio nelle aree di ristoro). Infine, è un movimento *temporaneo* in quanto lo spazio rimane agibile solo per un determinato periodo di tempo (ci sono precisi orari di chiusura). Queste tre caratteristiche, sebbene limitino la libertà di movimento dei visitatori, non devono essere lette come indicatori di un più alto grado di grammaticalizzazione dello spazio ma, piuttosto, come un più basso grado di tolleranza. In altre parole, il microcosmo museale non accetta lettori troppo differenti dal lettore modello; esso stabilisce ed esprime chiaramente i limiti dell'esperienza museale. La mostra è un prodotto creato dal curatore per essere consumato dal visitatore. L'autore-modello del testo-museo è un autore che, in cambio della promessa di un'esperienza, domanda la fiducia e la completa collaborazione di un lettore che accetti acri-

ticamente di essere tale. Un lettore sottomesso che non prende iniziativa ma interagisce solo nei termini, negli spazi e nei tempi che gli vengono indicati.

Se torniamo ora allo spazio urbano possiamo vedere come, da questo punto di vista, esso differisca in maniera sostanziale da quello museale. Sebbene si tratti di uno spazio per certi versi più grammaticalizzato (es. codice stradale, regolamenti civici e direttive urbanistiche) il testo-città è di gran lunga più tollerante. Non solo infatti può essere interpretato liberamente da differenti lettori ma, come suggerito in precedenza, la stessa azione interpretativa, una volta divenuta performance pubblica, può generare letture alternative. Nello spazio urbano è il soggetto a tracciare le traiettorie del suo movimento, a deciderne le qualità, la velocità, le tempistiche e il senso. Così facendo, egli attualizza il significato dello spazio urbano e, in questa relazione dinamica, lo marca e lo istituisce come testo.

Se metaforicamente lo spazio museale può essere considerato come un formato editoriale standard per pubblicazioni seriali di carattere temporaneo, lo spazio urbano è più simile ad un palinsesto medievale: ha un autore-modello molteplice, stratificato, collettivo. Un autore che è anche lettore e conservatore. La differenza tra questi ruoli rimane, in molti casi, fluida. Il palinsesto porta i segni del tempo e di tutti coloro che, a vario titolo e in vari modi, ne hanno girato e riscritto le pagine. La sua r-esistenza non è il risultato di un'ossessione conservatrice ma, al contrario, di un processo di continua rivalorizzazione sociale e culturale: c'è sempre stato un motivo, per qualcuno, di mantenerlo in circolazione. L'esistenza del testo-città si basa su di un processo simile, ovvero sulla sua necessità di essere continuamente riscritto, di mutare assieme alla comunità che lo abita. Da questa prospettiva possiamo quindi comprendere come imporre istituzionalmente la "conservazione" come valore astratto, indipendente e oggettivo, divenga quindi estremamente problematico. L'atto conservatore non solo definisce ciò che ha dignità di conservazione, ma una volta isolato ne stabilisce la forma definitiva e le future modalità d'esistenza. Si tratta di un processo che strappa una parte del reale alle umane cose per imporne la sopravvivenza in termini istituzionali. La natura fortemente manipolatoria dello spazio museale sottolinea, in un certo senso, la violenza di quest'atto. Vi sono ovviamente artefatti, quali i ritrovamenti archeologici, la cui vita sociale si è irreparabilmente interrotta e dei quali il processo di museificazione permette la permanenza. Nulla potrebbe essere tuttavia più lontano dai graffiti di Blu a Bologna.

Conclusione: "M'erano oltraggio le tue nuove nozze"

In questo articolo ho messo in parallelo la natura conflittuale dell'opera di Blu, e di un certo ramo radicale della street art in generale, con la natura tragica dell'atto cancellatorio perpetrato dall'artista ai danni delle sue stesse opere. L'obiettivo era quello di andare oltre la lettura politica del gesto per scoprirne le radici più profonde. Fin dall'inizio, infatti, la comparazione tra le due forme d'azione ha evidenziato una sproporzione che, in vari modi, è stata avvertita da molti: c'era un "di più" dietro all'atto cancellatorio. L'arte di Blu, come evidenziato dalla breve analisi del murale #OccupyMordor, non solo non temeva

lo scontro con le istituzioni ma al contrario ne faceva un elemento identitario. Leggendo e riscrivendo la città, l'artista si poneva apertamente in dialogo con lo spazio urbano e in opposizione alle autorità cittadine. In altre parole, con la sua azione egli disseminava la città di chiavi d'interpretazione alternative e sovversive.

Vi era in questo conflitto, tuttavia, un elemento fondamentale implicitamente riconosciuto da entrambe le parti: la città era centro e teatro unico dello scontro. Uno scontro che Blu aveva dimostrato di essere determinato a combattere con coerenza anche al prezzo di ammettere di aver perso alcune battaglie, come nel caso delle cancellazioni berlinesi. Quell'eutanasia artistica già ci dava un'idea della morale guerriera di Blu: come nell'Iliade, anche a battaglia perduta il corpo del guerriero non può essere abbandonato allo scempio del nemico. Possiamo quindi comprendere come, in un certo senso, la mostra *Street Art. Banksy & Co.* ci abbia catapultati dall'epica alla tragedia. Se osservato attraverso questa lente, infatti, lo staccamento delle opere di Blu e la loro "conservazione" all'interno della mostra assume un aspetto sinistro. Le istituzioni non solo hanno negato ai murales di Blu una morte dignitosa, magari assieme all'edificio di cui erano parte, ma si sono completamente sottratte alla lotta. I graffiti distaccati sono stati trasportati all'interno di uno spazio museale, uno spazio radicalmente non-urbano, per essere esposti al pubblico.

Divenuti privati, ai murales esposti nella mostra *Street Art. Banksy & Co.* viene negata anche la morte. Blu rimane inerme. L'eutanasia artistica, in questo caso, non è praticabile: lo spazio museale trasformerebbe qualsiasi azione distruttiva in ulteriore materiale da esposizione. Il museo è infatti uno spazio mostrificante: tutto ciò che vi entra diviene parte del discorso espositivo che è anche l'unico possibile. All'interno di un simile spazio il conflitto può essere narrato, ma non esercitato. L'atto del distaccamento dei graffiti diviene quindi un atto empio: un atto che sancisce la fine di un conflitto sviluppato all'interno di un campo di battaglia condiviso. Il nuovo nemico è un nemico che non conosce *pietas*, un nemico contro il quale confrontarsi non ha senso poiché esso risponde unicamente alle logiche dello spazio museale. Interagire all'interno e con lo spazio urbano non gli interessa, se non in termini d'esproprio. In risposta a questo comportamento Blu, come Medea, emancipa sé stesso. Davanti ad un'intera città che accetta di divenire terreno di caccia per i mostrificatori, che accetta di sposare il museo e svendere la sua relazione con l'artista, l'artificio diviene l'unica risposta possibile. E la motivazione suona più che mai valida: "M'erano oltraggio le tue nuove nozze".

Bibliografia

Aristotele, *Poetica*. Traduzione e introduzione di Guido Paduano. 1998. Bari: Laterza.

Baudrillard, J. (1976) *Kool Killer ou l'insurrection par les signes*. In: Baudrillard, J. *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard.

Barthes, R. (1986) "Semiology and the Urban" in *The city and the sign: An introduction to urban semiotics* (87-98). New York: Columbia University Press.

- Besançon, A., Todd, J. M. (2009) *The forbidden image: An intellectual history of iconoclasm*, University of Chicago Press.
- Calabrese, O. (2013) "Il graffitismo come nuova estetica di massa" in *Lexia*, vol. 12, pp. 76-79.
- Cooper, M., & Chalfant, H. (1984) *Subway art*, New York: Macmillan.
- De Certau, M. (1980) *L'invention du quotidien. Tome 1: Les arts de faire*, Paris: Gallimard.
- Deleuze, G., Guattari, F. ([1980] 1988) *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*, London: Bloomsbury Publishing.
- De Ruggieri, F. (2004) *Tecnologie incarnate*, Roma: Meltemi Editore.
- Duncan, C. (2005) "The art museum as ritual" in *Heritage, museums and galleries: an introductory reader*, London: Routledge, pp.78-88.
- Eco, U. ([1979] 2006) *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Bompiani Editore.
- Fontanille, J. (1993) *Les formes de vie*. Liège: Presses Universitaires de Liège.
- Fontanille, J. (2005) "Post-faces. Signes, texts, objectes, situations and forms de vie: les niveaux de pertinence semiotique" in Fontanille, J., & Zinna, A. *Les objets au quotidien* (Vol. 2, 193-203). 2005. Limoges: Presses Universitaires de Limoges.
- Fontanille, J. (2006) "Pratiche Semiotiche" in *Semiotiche*, 4, pp. 161-186.
- Gottdiener, M., & Lagopoulos, A. P. (eds.) (1986) *The city and the sign: An introduction to urban semiotics*, New York: Columbia University Press.
- Hammad, M. (2003) *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*, Roma: Meltemi Editore.
- Hartley, J. (2015) "Urban semiosis: Creative industries and the clash of systems" IN *International Journal of Cultural Studies*, 18(1), pp. 79-101.
- Katriel, T. (1993) "Our future is where our past is. Studying heritage museums as ideological and performative arenas", in *Communications Monographs*, 60(1), pp. 69-75.
- Lotman, Y. M. & Uspenskiĭ, B. A (1975) *Tipologia della cultura*, Milano: Bompiani.
- Lotman, Y. M. (1990) "Universe of the Mind" in *A semiotic theory of culture*. London: IB Taurus.
- Lotman, Y. M. (1985) *La semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Venezia: Marsilio Editore.
- Macleod, S. (ed.) (2005) *Reshaping museum space*, London: Routledge.
- Marrone, G., Pezzini, I. (2008) *I linguaggi della città. Senso e metropoli II*. Roma: Meltemi Editore.

McLuhan, M. ([1967] 2006) *The medium is the message*. New York: Blackwell Publishing.

Nöth, W. (2014) "The topography of Yuri Lotman's semiosphere", in *International Journal of Cultural Studies*, vol. 18, n. 1, pp. 11-26

Smith, N. (2002) "New globalism, new urbanism: gentrification as global urban strategy" in *Antipode*, 34 (3), pp. 427-450.

Violi, P. (2012) "Trauma site museums and politics of memory Tuol Sleng, Villa Grimaldi and the Bologna Ustica Museum", *Theory, Culture & Society*, 29(1), pp. 36-75.

Virno, P. (2001) *Grammatica della moltitudine: per una analisi delle forme di vita contemporanee*, Catanzaro: Rubbettino Editore.

Viti, S. (2015) *Al di qua del quadro, la strada: Attraversamenti urbani e arti del quotidiano* (Doctoral dissertation, Université de Limoges).

Web

Blu (2014) "When the finger points to the moon", *Blu Official Blog*. Web. Retrieved on 13 Sept. 2016.

Faletta, Marcello (2016) "Blu a Bologna. Parola a Marcello Faletta", *Artribune*. 05 Apr. 2016. Web. Retrieved on: 13 Sept. 2016.

Fantuzzi, Paolo (2016) "Blu Cancella I Murales per Protesta, L'organizzatore Della Mostra", *L'Espresso*. Gruppo Espresso, 14 Mar. 2016. Web. Retrieved on: 13 Sept. 2016.

Manco, Tristan (2011) "The 10 Best Street Art Works - in Pictures", *The Guardian*. Guardian News & Media Limited, 7 Aug. 2011. Web. Retrieved on: 12 Aug. 2016.

Rosso, Emanuele (2016) "Bologna Non è Più Blu", *DAILYBEST*. Betterdays, 13 Mar. 2016. Web. Retrieved on: 08 Sept. 2016.

Tettamanti, Alessandro (2013) "#OccupyMordor Il Murale Di Blu Su XM24, Raccontato Da WuMing", *NewsTown*. N.p., 18 Apr. 2013. Web. Retrieved on: 11 Sept. 2016.

WuMing (2016a) "Street Artist #Blu Is Erasing All The Murals He Painted in #Bologna." *Giap*. WuMing Foundation, 12 Mar. 2016. Web. Retrieved on: 09 Aug. 2016.

WuMing (2016b) "Blu, I Mostrificatori e le Sfumature di Grigio", *Internazionale*. Internazionale S.P.A., 20 Mar. 2016. Web. Retrieved on: 13 Sept. 2016.

WuMing (2013) "#OccupyMordor! Video, Audio, Fotografie E Resoconti", *Giap*. WuMing Foundation, 16 Apr. 2013. Web. Retrieved on: 09 Aug. 2016.

Radio Città Del Capo (2016a) "Street Art Al Museo. Roversi Monaco: 'Voglio Solo Salvare I Graffiti'", *Radio Città Del Capo*. Open Group, 12 Jan. 2016. Web. Retrieved on: 12 Aug. 2016.

Michele Martini | Tragedia di un artista di strada

Radio Città Del Capo (2016b) “Blu cancella i suoi murales a Bologna. Contro la mostra di Roversi Monaco”, *Radio Città Del Capo*. Open Group, 12 Mar. 2016. Web. Retrived on: 12 Aug. 2016.

Radio Città Del Capo (2016c) “Aiutano Blu a cancellare il suo murales. Denunciati per imbrattamento 3 attivisti di Crash”, *Radio Città Del Capo*. Open Group, 12 Mar. 2016. Web. Retrived on: 12 Aug. 2016.

Michele Martini received his PhD in Semiotics from the Scuola Normale Superiore (Italy) and is currently Postdoctoral Fellow at University of Haifa and member of LINKS (Learning in a Networked Society). His research interests concern Digital Religion, Visual Semiotics and Comparative Discourse Analysis, with particular attention to new social movements and digital knowledge transfer and production.