

## Street art e guerra Tensione tra asserzione e riflessione nel conflitto russo-ucraino

Grieta Dzergaca

Università per Stranieri di Siena, IT  
grieta.dzergaca@unistrasi.it

### Abstract

This paper investigates how street art related to the Russian-Ukrainian conflict constructs and guides the public reception of visual messages along a rhetorical *continuum* between assertion and reflection. The *corpus*, consisting of over one hundred works collected in May 2024 across Russia, Ukraine, and other countries, serves as an exploratory basis to identify recurrent configurations and “bridge-cases” that hybridise the two poles, through the analysis of emblematic examples using the tools of visual grammar and image rhetoric. The study shows that iconic, compositional and contextual choices do not mechanically determine social effects but rather orient different degrees of emotional and cognitive engagement, thereby contributing to the redefinition of the forms of public discourse in contemporary conflicts.

### Key Words

Street art; Russia-Ukraine war; Visual rhetoric; Propaganda; Assertion-reflection rhetorical *continuum*

### Contents

1. Introduzione
2. La retorica della street art tra polo assertivo e polo riflessivo e il grado zero del discorso
  - 2.1. Diego Rivera come un precedente storico dell'arte di adesione
  - 2.2. Russia: tra erosione della libertà di espressione e guerriglia semiotica
3. Confronto: i tipi di retorica nella street art in Russia e Ucraina
  - 3.1. Metodologia
  - 3.2. Polo assertivo
  - 3.3. Polo riflessivo
    - 3.3.1. Nelle opere fuori dalla Russia
    - 3.3.2. Nelle opere realizzate in Russia
      - 3.3.2.1. Più di una fiaba per i bambini: l'opera *Rapa*
      - 3.3.2.2. *Reductio ad Hitlerum* con una svolta inaspettata
4. Conclusione
- Bibliografia

## 1. Introduzione

Come può l'arte di strada non solo riflettere, ma anche orientare o talvolta distorcere il dibattito pubblico in un contesto di conflitto globale? Al centro di questa analisi vi è la street art, intesa come mezzo di protesta e dissenso nel complesso scenario della guerra russo-ucraina.

Spesso percepita come espressione spontanea e autentica,<sup>1</sup> l'arte urbana in ambito bellico assume un ruolo duplice: da un lato amplifica le voci di resistenza e solidarietà, dall'altro rischia di alimentare narrazioni polarizzate. In questo senso, la street art opera spesso ai margini della propaganda visiva, intesa come forma di comunicazione ideologicamente densa che partecipa alla competizione per l'egemonia del senso nello spazio pubblico. Questo articolo si propone di far luce su tali dinamiche, mettendo in evidenza come la dimensione sociopolitica influenzi il messaggio delle opere e il loro impatto sul pubblico.

L'analisi si basa su oltre cento opere raccolte nel maggio 2024, provenienti da Paesi direttamente coinvolti nel conflitto e da realtà internazionali, reperite attraverso social media (come *Instagram* e *Facebook*), archivi digitali e siti web dedicati. Le opere sono concepite come *testi urbani* (Volli 2009), la cui interpretazione richiede di andare oltre il livello testuale e visivo per considerare il rapporto tra l'opera e il supporto (Paris 2021) e il contesto sociopolitico in cui esse emergono e circolano.

Le opere di street art sul conflitto russo-ucraino si distribuiscono lungo un *continuum* retorico tra un polo assertivo, caratterizzato dalla chiamata all'adesione e dalla semplificazione valoriale, e un polo riflessivo, segnato da ambiguità produttiva e dall'invito all'interpretazione. Questi poli non costituiscono categorie tassative, ma funzionano come strumenti euristici per descrivere configurazioni ricorrenti di scelte iconiche, compositive e contestuali. Essi rappresentano tendenze compositive e pragmatiche, intese come correlazioni tendenziali e non implicano alcun nesso causale forma-effetto.

L'articolo mira a esplicitare gli indizi formali e contestuali che tendono ad avvicinare un'opera all'uno o all'altro polo, e a mostrare come il contesto sociopolitico, includendo la rimozione o la censura, ne influenzi le scelte e a discutere limiti e potenzialità di queste retoriche per il discorso pubblico plurale.

## 2. La retorica della street art tra polo assertivo e polo riflessivo e il grado zero del discorso

La street art legata al conflitto russo-ucraino mobilita una gamma di strumenti retorici propri della guerra ibrida, trasformandosi in un ulteriore campo di battaglia simbolico. Le opere, spesso oggetto di contesa, riflettono e alimentano la polarizzazione del dibattito pubblico. Un esempio emblematico

---

<sup>1</sup> La presunta spontaneità è spesso accompagnata da una strumentalizzazione dell'arte urbana nei processi di trasformazione e gentrificazione metropolitana, dimensione che fa da sfondo alle negoziazioni di senso nello spazio pubblico. Sebbene di indubbio interesse, questa prospettiva non è oggetto diretto dell'indagine proposta, che si concentra invece sulle configurazioni retoriche e comunicative emerse nel contesto del conflitto.

è una creazione apparsa in Russia (fig. 1), in cui la lettera Z – simbolo delle operazioni militari russe – viene trasformata in una clessidra accompagnata da una scritta verde «Il tempo del Nonno è esaurito». Qui il termine “nonno” (o “vecchio”, in tono ironico e derisorio) si riferisce direttamente al presidente Putin, suggerendo l’urgenza di un cambiamento politico. L’uso della clessidra, simbolo del passaggio del tempo, amplifica il messaggio, evocando un bisogno imminente di rinnovamento.

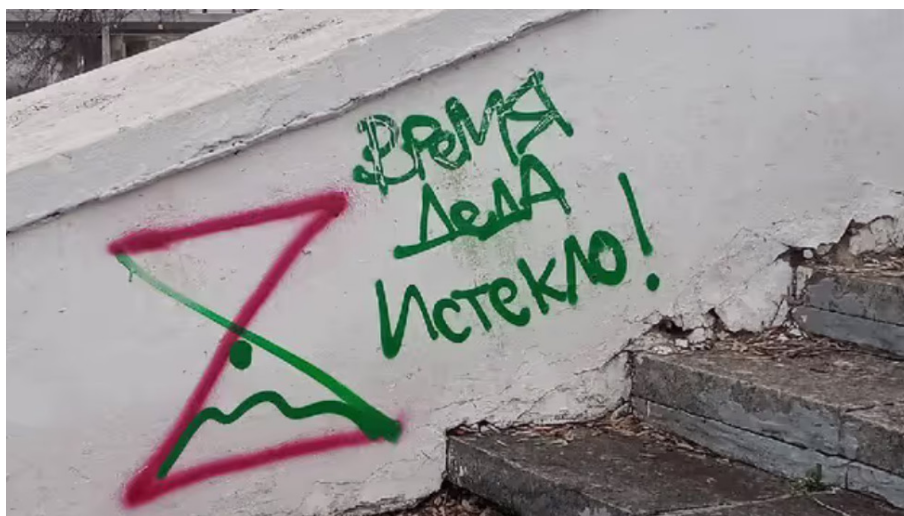


Figura 1. Anonimo (Russia)

La retorica gioca un ruolo cruciale nell’orientamento della fruizione pubblica. La propaganda russa, per esempio, ha sfruttato ampiamente metafore e analogie storiche per giustificare l’invasione dell’Ucraina come una “denazificazione”. Le autorità hanno cercato di legittimare le proprie azioni attraverso il richiamo alla vittoria sovietica sulla Germania nazista, incanalando emozioni forti per mobilitare il sostegno della popolazione.<sup>2</sup> Tuttavia, queste analogie storiche semplificanti non sono un’esclusiva della propaganda russa: anche i critici del regime russo hanno adottato strategie simili, accostando Vladimir Putin a dittatori del passato, come Hitler, e coniando termini come “Putler”.

Queste scorciatoie retoriche condensano giudizi morali e producono ingaggio emotivo, ma rischiano di impoverire il confronto pubblico, ostacolando una comprensione più articolata della complessità geopolitica del conflitto.

In questo quadro, ci interroghiamo sulle forme assunte dall’arte di strada in un mondo sempre più polarizzato tra “noi” e “loro”, intesi come nemici. Per

<sup>2</sup> Il discorso pronunciato il 9 maggio 2024 dal Presidente russo e Comandante supremo delle Forze armate, Vladimir Putin, in occasione della parata militare per il 79° anniversario della vittoria nella Grande Guerra Patriottica (1941-1945), durante la quale l’Unione Sovietica sconfisse la Germania nazista, rappresenta un esempio del ricorrente sfruttamento di analogie storiche fuorvianti da parte della propaganda russa, mirate a reinterpretare la storia, pur accusando al contempo il resto del mondo di manipolarla. Si ricorda che nella storiografia russa la Seconda Guerra Mondiale è definita “Grande Guerra Patriottica”.

descrivere questa varietà, adottiamo un *continuum* retorico tra un polo assertivo, che tipicamente include la chiamata all'adesione con semplificazione assiologica, e un polo riflessivo, segnato da ambiguità produttiva e dall'invito all'interpretazione. Le due denominazioni, intese come strumenti euristici, indicano tendenze ricorrenti che possono coesistere nella stessa opera. Un'immagine può sollecitare emozioni forti e, al tempo stesso, aprire uno spazio di lettura plurale.

Il contesto è decisivo. In Russia, la pressione censoria e il rischio di sanzioni spingono verso soluzioni più oblique e allusive. L'anonimato e la rapida rimozione diventano parte del testo. In altri Paesi, dove la libertà espressiva è maggiore, temi come il patriottismo, la memoria, gli eroi, la resistenza, l'identità culturale, la solidarietà, la pace, l'ironia e la satira politica si dispiegano più apertamente, e la street art talvolta incrocia la *public art* adottando un registro più diretto. Al tempo stesso, anche in contesti democratici non mancano rimozioni o controversie legate a temi bellici, a ricordare che le condizioni di visibilità sono sempre situate.

La questione del carico ideologico dei messaggi si intreccia con un tema cruciale della riflessione filosofico-semiotica del Novecento: la possibilità di un grado zero del discorso, inteso da Barthes (1964) come una referenzialità pura e priva di contaminazioni ideologiche. Tuttavia, come dimostrano le riflessioni successive di Foucault (1970), ogni atto comunicativo riflette un sistema di potere. L'articolo accoglie i presupposti della semiotica sociale che considera l'ideologia non uno strato della significazione, ma piuttosto la sua premessa (Aiello 2020).

L'analisi è inoltre informata dalla prospettiva dei giochi linguistici di Wittgenstein (1953), secondo cui le pratiche sociali e discorsive rappresentano spazi di negoziazione dinamica dei significati. In questo senso, la street art, profondamente situata, partecipa a giochi linguistici e sociali in cui i significati si negoziano e si riconfigurano.

Alla luce di queste considerazioni, ciò che qui interessa è mettere a fuoco come le scelte iconiche, compositive e contestuali orientino la fruizione pubblica: quando la guidano verso l'adesione, quando la aprono alla richiesta di interpretazione, e quando, più spesso, mescolano le due traiettorie.

## 2.1. Diego Rivera come un precedente storico dell'arte di adesione

Un esempio storico che illustra con particolare efficacia la forte presenza dell'asserzione in opere che cercano l'adesione al messaggio veicolato è il murale *L'uomo che controlla l'universo* (1934) (fig. 2), realizzato dal messicano Diego Rivera (1886-1957), celebre per il suo contributo artistico e politico alla lotta per i diritti dei lavoratori. L'opera presenta un uomo idealizzato, posto al centro di una scelta binaria: da un lato il capitalismo, criticato attraverso simboli come la scienza asservita agli interessi del capitale e la connessione tra apparato culturale-politico e guerra; dall'altro il socialismo, celebrato con figure iconiche come Lenin e Marx e rappresentato come un'alternativa ideale e progressista. La struttura compositiva orienta fortemente l'interpretazione attraverso simmetrie, opposizioni e focalizzazione del soggetto centrale.

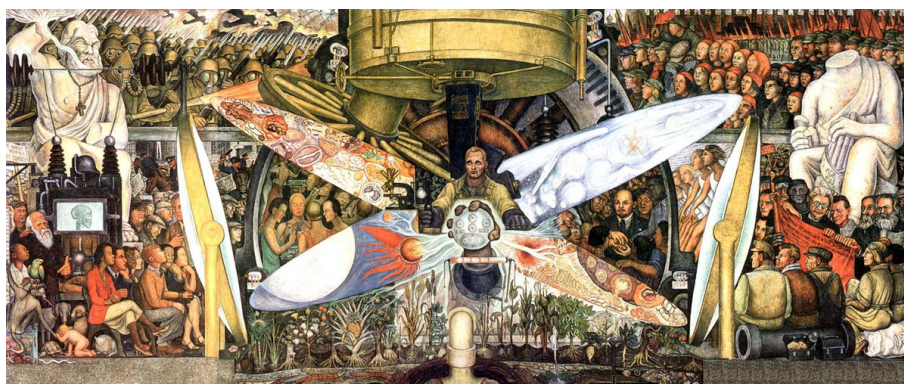


Figura 2. Diego Rivera, *L'uomo che controlla l'universo* (Città del Messico).

Nel contesto polarizzato degli anni Trenta, questa messa in scena dicotomica assolve una funzione mobilitante: semplifica per rendere leggibili i blocchi di senso in campo e per aggregare consenso. Nel nostro quadro, l'opera si colloca verso il polo assertivo del *continuum*, senza che ciò implichi un giudizio di valore: la persuasione (fino al grado estremo della propaganda) è una modalità dell'impegno politico, non un suo "altro" ontologico.

La pertinenza del caso Rivera alla street art contemporanea è collocata qui: quando un'immagine concentra opposizioni nette e segnali di adesione, tende a guidare la lettura. Quando introduce ambiguità, rimandi e scarti ironici, tende invece ad aprirla. Molte opere odierne oscillano fra queste due traiettorie o le ibridano. L'opera di Rivera mostra come scelte iconiche e compositive costruiscono, ieri come oggi, diversi regimi di coinvolgimento nello spazio pubblico.

## 2.2. Russia: tra erosione della libertà di espressione e "guerriglia semiotica"

In Russia, come già accennato, la libertà di espressione è sottoposta a una crescente repressione. Chiunque critichi il governo rischia di essere etichettato come "agente straniero", un termine che equivale a "spia" o "traditore". La legislazione sugli agenti stranieri, introdotta nel 2012, è stata progressivamente ampliata e dal 2022<sup>3</sup> chiunque può essere definito agente straniero per presunti legami o influenze straniere. Inoltre, il Codice penale della Federazione Russa (Art. 207.3)<sup>4</sup> prevede pene severe per chi diffonde presunte *fake news* sull'esercito russo, con sanzioni che variano da multe a reclusione fino a quindici anni, a seconda della gravità dell'accusa.

Un'opera di street art a San Pietroburgo (fig. 3) esprime con un potente metamessaggio<sup>5</sup> la realtà repressiva del contesto russo: invece di un'imma-

<sup>3</sup> <tinyurl.com/3nnd3rkw>; online il 14 dicembre 2024.

<sup>4</sup> <tinyurl.com/5n9apcp6>; online il 14 dicembre 2024.

<sup>5</sup> Il metamessaggio è una delle categorie individuate da Alexandra Arkhipova (2024) per classificare le opere di street art il cui lavoro viene presentato nello stesso sottoparagrafo (cfr. <tinyurl.com/4jvnxf5>; online il 14 dicembre 2024). In questa sede, tuttavia, si preferisce adottare un'altra classificazione delle opere, basata sul loro intento e sul modo in cui coinvolgono il destinatario. L'etichetta "metamessaggio" si rivela comunque utile per analizzare la forma del messaggio.

gine o un disegno compare una semplice scritta: «Un'iscrizione per la quale andrò in prigione per 15 anni» [*trad. it.*]. La formula tematizza il rischio sanzionatorio e trasforma il testo stesso in un metacommento sul regime di visibilità.

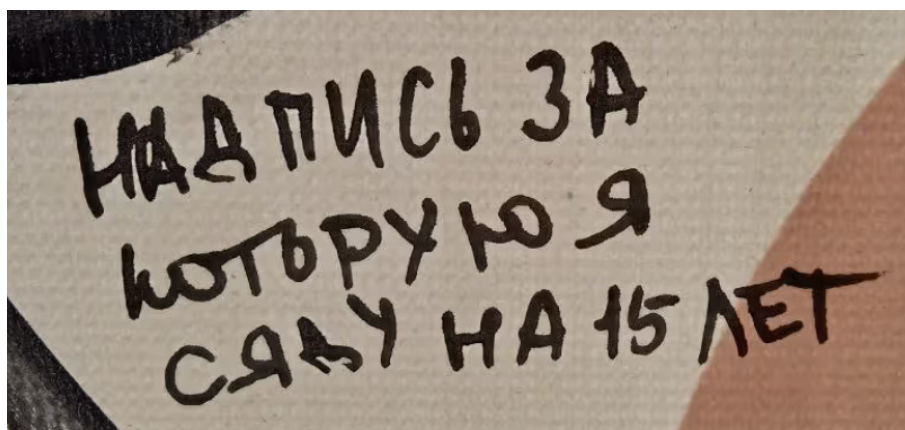


Figura 3. Anonimo (San Pietroburgo)

Questa dichiarazione evidenzia in modo diretto la pervasività della censura e i rischi tangibili che affronta chiunque si esprima pubblicamente.

In questo clima di repressione le opere di street art vengono spesso rimosse rapidamente dalle autorità, rendendo la rete uno strumento essenziale per documentare e preservare queste creazioni. Accanto agli *account* social di artisti come, per esempio, Zoomstreetart o il gruppo Yav, un ruolo centrale è svolto dall'antropologa e folklorista Alexandra Arkhipova. Nel 2022 Arkhipova ha invitato gli iscritti al suo canale Telegram, “Antropologia non-interessante”<sup>6</sup> [*trad. it.*], a condividere esempi di street art contro la guerra in Russia. Il risultato è una mostra digitale<sup>7</sup> che raccoglie 471 opere da 48 città russe. Questa ricognizione mette in evidenza configurazioni ricorrenti che mirano a spostare la lettura del messaggio pubblico.

Particolarmente significativo è il modo in cui gli organizzatori di questa mostra descrivono gli autori delle creazioni, definendoli *guerriglieri semiotici*, in riferimento a Umberto Eco (1973).<sup>8</sup> Questa espressione indica chi sovverte le forme di comunicazione egemoniche, come i messaggi istituzionali o dominanti, per creare nuovi significati e mettere in discussione norme consolidate. Il loro obiettivo non è solo denunciare, ma anche risvegliare coscienze critiche e invitare alla riflessione.

Nel nostro quadro, molte di queste operazioni si collocano verso il polo riflessivo del *continuum*. Altre, più esplicite, orientano la fruizione in senso assertivo. Le due posture possono anche coesistere nella stessa opera.

Pur riconoscendo la specificità del caso russo con il rischio sanzionatorio e le rimozioni rapide, è opportuno ricordare che controversie, rimozioni e con-

<sup>6</sup> <[tinyurl.com/2wm7vkuk](https://tinyurl.com/2wm7vkuk)>; online il 14 dicembre 2024.

<sup>7</sup> <[nowobble.net/](https://nowobble.net/)>; online il 14 dicembre 2024.

<sup>8</sup> <[tinyurl.com/4bhd35ad](https://tinyurl.com/4bhd35ad)>; online il 14 dicembre 2024.

flitti interpretativi emergono anche in contesti democratici<sup>9</sup>. Le condizioni di visibilità sono sempre situate e incidono sulle scelte compositive e sulla loro ricezione. In questo senso, la distinzione tra poli del *continuum* descrive tendenze di orientamento della fruizione, non rapporti causa-effetto tra forma e comportamento del pubblico.

### 3. Confronto: la street art in Russia e Ucraina

#### 3.1. Metodologia

Dal punto di vista metodologico, l'analisi segue un approccio socio-semiotico che integra strumenti della semiotica visiva e della retorica dell'immagine.<sup>10</sup> I principi della grammatica visiva di Kress e van Leeuwen (2006) e quelli del Gruppo  $\mu$  (1992) sulla retorica dell'immagine costituiscono il quadro teorico principale. A questi si aggiungono i contributi di Barthes (1964) sui livelli denotativo e connotativo del messaggio e sul concetto di *mito*, che permettono di analizzare come le opere raccontino storie, creino connessioni con il pubblico e strutturino i loro messaggi.

Il nostro *corpus* è costituito da una fotografia situata: un campione a massima variazione (luoghi, tecniche, temi), raccolto nel maggio 2024 e vincolato alla documentazione pubblica disponibile. Questo *corpus* non pretende di essere statisticamente rappresentativo, ma offre traiettorie ricorrenti utili a mappare i poli retorici. Quando l'opera sopravvive solo come fotografia/*post*, trattiamo inquadratura, didascalia e altri elementi come parti del testo analizzato, esplicitando il livello di inferenza.

I possibili limiti riguardano la dipendenza da immagini secondarie nei casi di opere rimosse, le asimmetrie geografiche nelle fonti disponibili e l'orizzonte temporale ristretto della raccolta. Per mitigare il rischio di conferma, sono stati inclusi casi ponte che ibridano i due poli, evitando una lettura rigidamente oppositiva della serie "o... o". Prima di proporre l'assegnazione lungo il *continuum*, che descrive una gamma più che una scelta binaria, analizziamo i singoli casi con uno schema descrittivo e, ove opportuno, consideriamo contro-letture per evidenziare alternative interpretative.

La grammatica visiva si articola in tre livelli fondamentali:

- livello rappresentazionale: analizza ciò che l'immagine raffigura e il suo significato immediato;
- livello interattivo: studia la relazione tra l'immagine e l'osservatore, come il coinvolgimento emotivo o comunicativo;
- livello compositivo: considera l'organizzazione degli elementi visivi per influenzare equilibrio e comprensione del messaggio (Kress, van Leeuwen 2006).

Barthes (1964) evidenzia come l'immagine denotata espleti la funzione di naturalizzare il messaggio simbolico, rendendo *innocente* l'artificio semanti-

<sup>9</sup> Basti pensare all'insieme del discorso pubblico intorno al conflitto israelo-palestinese.

<sup>10</sup> Per un approfondimento sul rapporto tra pratiche visive e riscritture urbane si vedano il n. 28 (vol. 24, 2023) di *Ocula* e il volume *Riscrivere la città* (2025) di Paris, Barreto Bogo e Migliore.

co della connotazione. Secondo Barthes, l'immagine denotata corrisponde al messaggio iconico letterale, che possiamo accostare al livello rappresentazionale della grammatica visiva, mentre l'immagine connotata veicola il messaggio simbolico. Tuttavia, la distinzione tra messaggio denotato e connotato è puramente operativa, poiché lo spettatore percepisce simultaneamente sia il messaggio percettivo sia quello culturale (*ibidem*).

Un esempio concreto di applicazione di questo approccio è l'analisi dell'opera *Ogre* di Big Ben (fig. 4), realizzata a Lione, in Francia. Il titolo *Ogre* richiama l'uso del termine "orco"<sup>11</sup> attribuito ai soldati russi, rafforzando la cornice narrativa scelta per descrivere le strutture del potere in Russia.



Figura 4. Big Ben, *Ogre* (Lione).

A livello rappresentativo l'immagine raffigura Vladimir Putin con il corpo di una colomba insanguinata tra le mani. La bocca del leader è macchiata di

<sup>11</sup> L'esercito russo è stato frequentemente descritto come composto da "orchi" nel discorso pubblico e mediatico (cfr. <tinyurl.com/c49kb465>; online il 14 dicembre 2024), un termine che richiama figure mostruose tratte da *Il Signore degli Anelli* di J.R.R. Tolkien. Questo soprannome deumanizzante si intreccia con l'interpretazione de *Il Signore degli Anelli* come allegoria del rapporto tra l'Occidente e l'Unione Sovietica, emersa già durante il periodo della Cortina di Ferro. In tale lettura Sauron e Mordor rappresentavano le forze totalitarie sovietiche, mentre l'Occidente incarnava i popoli liberi della Terra di Mezzo. Tuttavia, tale interpretazione non sarebbe stata supportata da parte di Tolkien.

sangue, suggerendo che abbia decapitato l'uccello a morsi. A livello connotativo questa scena trasforma Putin in un simbolo della violenza politica e di una strategia predatoria.

A livello interattivo, la collocazione in alto, la frontalità e lo sguardo diretto creano l'allerta: l'opera "incombe" sul passante.

A livello compositivo la centralità del soggetto e la salienza cromatica del rosso sulle labbra concentrano l'attenzione sull'atto rappresentato, saturandone la gravità.

Questi indizi, congiunti al paratesto, orientano la fruizione verso il polo assertivo del *continuum* con la chiamata all'adesione e la condanna dell'atto. In breve, l'effetto di mostruosità racchiuso nel titolo e nel livello rappresentativo è costruito da scelte iconiche, interattive e compositive, non presupposto come dato naturale.

### 3.2. Polo assertivo

Rientrano in questo polo i casi in cui l'immagine concentra opposizioni nette, semplificando il campo di senso e cercando di indurre determinati atteggiamenti. Un esempio significativo è un'opera di Kawu, realizzata in Polonia, che rappresenta Putin come Voldemort (fig. 5) e Zelensky nei panni di Harry Potter (fig. 6).



Figura 5. Kawu (Polonia).

La "cicatrice a Z" funziona come l'anello di congiunzione tra la saga e il simbolo militare delle ambizioni espansionistiche dell'esercito russo, costruendo un duello morale facilmente riconoscibile. L'assetto narrativo propone un eroe in svantaggio che può sconfiggere il "male", pre-configurando un modello di lettura che orienta rapidamente l'interpretazione.



Figura 6. Kawu (Polonia).

Numerose caricature di Putin lo accostano a dittatori che hanno segnato il XX secolo. Un'opera di Tuse (fig. 7) a Danzica raffigura Hitler, Stalin e Putin fianco a fianco, evidenziando una continuità ideologica tra questi leader.



Figura 7. Tuse, *No more time* (Danzica)

Gli occhi dei tre personaggi sono coperti dalla scritta “*No More Time*”, un elemento che simbolicamente li priva della loro umanità in linea con l’idea

che gli occhi siano lo specchio dell'anima. Mentre Hitler e Stalin appaiono in bianco e nero per enfatizzare la loro appartenenza al passato, Putin è rappresentato a colori, sottolineando la contemporaneità e il pericolo attuale.

Altri interventi (fig. 8) operano per sovrapposizione iconica: l'aggiunta del baffetto e micro-distorsioni proporzionali avvicinano Putin a Hitler.



Figura 8. Urban Art Studio (Paesi Bassi)

Questa caricatura rappresenta un esempio di *trasformazione retorica geometrica*, in cui la modifica delle proporzioni enfatizza determinati aspetti, distorcendo al contempo l'immagine complessiva (Gruppo  $\mu$  1992). La somiglianza raggiunta e l'efficacia non dovrebbero sorprendere, visto che, come ha dimostrato la serie di J.J. Grandville, è possibile passare in sette fasi da un efebo greco a una rana (*ibidem*).

L'esempio della caricatura di Putin dimostra come l'immagine iconica non cerca di imitare l'oggetto nella sua totalità, ma seleziona elementi specifici per veicolare un messaggio interpretativo. Secondo questa narrazione, Putin non è solo simile a Hitler: Putin è Hitler. La sovrapposizione visiva tra i due personaggi rappresenta un fenomeno che il Gruppo  $\mu$  descrive come "due insieme di significanti iconici che si manifestano nello stesso luogo dell'enunciato" (*ivi*: 170). Il *medium* iconico, grazie alla capacità di rappresentare simultaneamente elementi diversi, rafforza il messaggio visivo, superando l'inevitabile sequenzialità del linguaggio verbale. Il neologismo "Putler" mostra che la sovrapposizione è possibile anche verbalmente, ma l'immediatezza dell'immagine accelera la presa di senso.

Un'altra opera, *To Ukraine With Love*, realizzata da Corie Mattie (LA Hope Dealer) e Juliano Trindade a Los Angeles (fig. 9), raffigura colombe che trasportano la testa di Putin. L'ironia visiva coesiste con una componente punitiva violenta, e la configurazione complessiva orienta la fruizione verso il polo assertivo del *continuum* retorico.



Figura 9. Corie Mattie, Juliano Trindade, *To Ukraine With Love* (Los Angeles)

In un'opera simile, *Een oog voor een oog* (*Occhio per occhio*), realizzata da Johnnysartwork ad Anversa (fig. 10), la giustizia biblica retributiva è tematizzata da una colomba che porta via un occhio di Putin.



Figura 10. Johnnysartwork, *Een oog voor een oog* (Anversa)

Queste rappresentazioni, pur altamente ingaggianti, lavorano per semplificazione e polarizzazione: da un lato attivano analogie storiche (accostamenti a

figure del Novecento), dall'altro impiegano immagini di violenza diretta, configurando un regime di fruizione che riduce l'ambiguità interpretativa. L'esito, nel discorso pubblico, è un orientamento che può avvicinare queste opere a un registro di forte semplificazione volto all'adesione più che all'apertura di un discorso plurale.

### 3.3. Polo riflessivo

Descriviamo come aderenti al polo riflessivo quelle configurazioni che sollecitano lavoro interpretativo grazie a un'ambiguità controllata, a spostamenti di senso e a rimandi intertestuali. L'etichetta è euristica e può convivere con un forte ingaggio emotivo. Numerosi casi, infatti, mescolano tratti riflessivi e assertivi.

#### 3.3.1. Nelle opere fuori dalla Russia

Nell'opera di Nilsrva (fig. 11) il livello rappresentazionale raffigura un trattore che trascina un veicolo blindato su uno sfondo che richiama i colori della bandiera ucraina.



Figura 11. Nilsrva (Amsterdam)

La scena colloca immediatamente l'immagine nel contesto geopolitico della resistenza ucraina e rimanda agli episodi documentati durante l'invasione russa in cui civili ucraini hanno utilizzato trattori agricoli per trainare veicoli militari russi abbandonati o danneggiati.<sup>12</sup>

A livello denotativo, l'opera rappresenta un'azione concreta e riconoscibile. A livello connotativo alla scena viene attribuito un valore simbolico (Barthes

<sup>12</sup> <[tinyurl.com/4zyp2vty](https://tinyurl.com/4zyp2vty)>; online il 14 dicembre 2024.

1964): il trattore, emblema di laboriosità e resilienza agricola, incarna la forza del popolo ucraino, mentre il carro armato decorato con la “Z” rappresenta l’aggressione russa.

L’assenza di figure umane nella scena accentua la dimensione simbolica dell’opera, rendendola rappresentativa non di un singolo individuo, ma dell’intera nazione ucraina e del suo spirito collettivo.

A livello compositivo il contrasto tra il trattore e il carro armato richiama una narrazione archetipica che evoca il topos di Davide contro Golia: il debole che attraverso determinazione e ingegno prevale sull’oppressore. Questo orienta l’interpretazione, ma non esaurisce altre letture possibili, come resistenza civile, riuso ironico dei simboli, fragilità dell’apparato bellico. In termini di *continuum*, l’opera oscilla: ha forte carica assiologica, ma è presente ma la resa metaforica mantiene aperta la fruizione.

Le opere di Banksy realizzate in Ucraina si distinguono per il loro registro ludico/straniante. Queste creazioni non assumono una posizione esplicita, ma spesso sottolineano l’assurdità del conflitto. Un esempio emblematico è *Nob Missile Truck* (fig. 12) in cui un veicolo militare trasporta un fallo gigante. Il lavoro ricorre a un dispositivo grottesco per ridicolizzare la retorica bellica: la chiave è l’incongruità più che l’enunciazione di una tesi.



Figura 12. Banksy, *Nob Missile Truck* (Kiev)

In un’altra opera (fig. 13) di Banksy la coppia bambino/ adulto attiva la narrazione della vittoria del più “debole”: due *judoka* in lotta raffigurano un bambino che sta per mettere al tappeto un uomo adulto molto più grande, somigliante a Putin, noto per il suo amore per il judo. La costruzione dell’opera orienta la lettura verso la speranza di rivalsa, ma lascia spazio a interpretazioni alternative come gioco, disciplina, caducità del potere.



Figura 13. Banksy, *Judo Boy* (Borodyanka).



Figura 14. Banksy, *Handstand Girl* (Borodyanka).

Un lavoro di Banksy (fig. 14) che ha suscitato polemiche è quello della ginnasta che si bilancia su un cumulo di macerie.

L'immagine può essere letta come simbolo di resilienza e riequilibrio. L'interpretazione che vi ha ravvisato un richiamo all'eredità sovietica della ginnasta

stica ha sollevato dubbi sulla pertinenza culturale dell'opera.<sup>13</sup> La discussione mostra che anche i casi che si posizionano verso il polo riflessivo non sono immuni dalla strumentalità delle letture. In questo caso paratesto, mediazione giornalistica e memoria sportiva hanno influenzato la ricezione. Nel nostro quadro, ciò che conta è come scelte iconiche e contestuali (corpo capovolto, sito bombardato, didascalie e circolazione dell'opera) organizzino l'ambivalenza, più che dirimere quale interpretazione sia "corretta".

### 3.3.2 Nelle opere realizzate in Russia

#### 3.3.2.1. Più di una fiaba per i bambini: l'opera *Rapa*

Un esempio emblematico della complessità dei messaggi veicolati nella street art russa è l'opera *Rapa* (fig. 15), ispirata alla celebre fiaba russa della rapa gigante. Sebbene anche chi non conosce la fiaba possa apprezzarne l'impatto visivo, per comprenderne appieno il significato è necessario condividere il codice culturale di riferimento. Questo dimostra come opere con messaggi più velati, che incentivano la riflessione, richiedano familiarità con le coordinate culturali specifiche e il contesto di produzione.



Figura 15. Zoomstreetart, *Rapa* (San Pietroburgo).

La fiaba, popolare nel mondo slavo, narra di uno sforzo collettivo per estrarre una rapa gigante dal terreno. La narrazione, strutturata ad anello,

<sup>13</sup> <[tinyurl.com/bdettfmr](https://tinyurl.com/bdettfmr)>; online il 14 dicembre 2024.

vede il nonno che tenta da solo di raccogliere il tubero senza successo, per poi chiamare a sé altri personaggi che, unendosi uno alla volta, formano una catena vivente che alla fine riesce nell'intento. Il messaggio centrale della storia è chiaro: l'unione fa la forza.

Nella reinterpretazione artistica, però, il messaggio subisce una trasformazione radicale.

A livello rappresentazionale, l'opera sovverte il messaggio positivo della fiaba trasformandolo in un'immagine macabra: l'esplosione nucleare prende il posto della rapa, invertendo il valore morale della storia. L'umanità, invece di raccogliere frutti positivi, raccoglie distruzione e morte. La metafora visiva del raccolto, ora legata alla distruzione, si intreccia con una metonimia potente: gli scheletri, disposti in catena al posto delle figure umane, incarnano le tragiche conseguenze di un'azione collettiva cieca. Le mani e le zampe degli scheletri esprimono tensione e movimento, ma la catena è interrotta dallo scheletro di un cane che compie un gesto all'indietro e presenta una zampa staccata. Questo dettaglio allude a un ripensamento o un rifiuto, evocando le conseguenze che colpiscono non solo i partecipanti diretti al processo distruttivo, ma anche coloro che, pur non coinvolti attivamente, non si oppongono con resistenza attiva.

A livello compositivo, l'opera crea un forte contrasto tra l'immaginario rassicurante della fiaba e la rappresentazione della morte. La disposizione lineare delle figure guida lo sguardo verso l'esplosione nucleare, invertendo la narrazione visiva tradizionale: il "dato" positivo (la cooperazione) è collocato a destra, mentre il "nuovo" negativo (la distruzione) si trova a sinistra. Il monocromatismo in bianco e nero conferisce all'immagine una qualità archetipica e atemporale, amplificando la drammaticità del messaggio.

La scelta del luogo e del tempo di realizzazione, cioè via Kherson a San Pietroburgo il 21 ottobre 2022, rafforza il riferimento geopolitico. Il richiamo alla città ucraina occupata e alla minaccia nucleare radica l'opera nel contesto della guerra in Ucraina, accrescendo il senso di urgenza.

Pur operando con ambiguità controllata e aprendo spazio alla riflessione, l'opera produce una forte sollecitazione emotiva (orrore, lutto, urgenza), implementata da scelte iconiche, contrasto tonale e rovesciamento del mito. Questo dato ribadisce che il polo riflessivo può coesistere con elementi ad alta attivazione emotiva che, in alcuni passaggi, spingono verso l'asserzione.

### 3.3.2.2. *Reductio ad Hitlerum con una svolta inaspettata*

Anche in Russia esistono opere che fondono le figure di Hitler e Putin, simili a quella analizzata di Tuse a Danzica (fig. 7 in 3.2). Un esempio significativo utilizza il principio del doppio legame<sup>14</sup> per creare una situazione apparentemente senza via d'uscita, conferendo alla creazione un intento riflessivo piuttosto che puramente accusatorio.

<sup>14</sup> Anche il *doppio legame*, come il metamessaggio (cfr. 2.2), è una categoria utilizzata da Alexandra Arkhipova per classificare le opere (cfr. <tinyurl.com/2yk5mset>; online il 14 dicembre 2024). Il principio del doppio legame è stato teorizzato da Bateson (1956) per descrivere una situazione in cui l'individuo è intrappolato, poiché ogni scelta comporta conseguenze indesiderate.

Sotto una rappresentazione di Putin (fig. 16), raffigurato con il celebre baffetto di Hitler, appare la scritta «Cancellami!».



Figura 16. Anonimo (Perm).

Questo invito pone le forze dell'ordine o gli operatori incaricati di rimuovere il graffito di fronte a un dilemma. Se l'operatore decide di rimuovere l'immagine, distrugge una rappresentazione di Putin, un gesto interpretabile come dissenso al governo e quindi potenzialmente punibile. Al contrario, se lascia intatta l'immagine, tollera o persino avalla l'accostamento di Putin a Hitler, sostenendo implicitamente una posizione politica provocatoria.

L'ambiguità del messaggio non solo mette in crisi l'autorità e il controllo, ma evidenzia anche le contraddizioni di un sistema repressivo che tenta di regolare ogni forma di espressione pubblica.

L'opera, oltre a denunciare l'autorità, invita il pubblico a riflettere sui limiti della libertà di espressione e sulle tensioni tra censura e dissenso. In questo modo, la creazione non si limita a essere una provocazione visiva, ma si trasforma in uno strumento per interrogarsi sull'assurdità di un sistema che pretende di dominare ogni spazio comunicativo.

#### 4. Conclusione

La street art dedicata al conflitto russo-ucraino si presenta come specchio complesso delle tensioni geopolitiche, sociali e culturali del nostro tempo. Attraverso una varietà di stili e approcci, che spaziano dalla denuncia esplicita alla riflessione ambigua, queste opere trasformano lo spazio pubblico in un campo di battaglia simbolico, dove immagini e significati competono per orientare le percezioni e mobilitare le emozioni.

Questo articolo ha mostrato come le opere analizzate si distribuiscono lungo un *continuum* retorico da configurazioni più assertive, caratterizzate da

semplificazione assiologica e chiamata all'adesione, a configurazioni più riflesive, segnate dall'ambiguità produttiva e dall'invito all'interpretazione, spesso co-presenti nella stessa immagine. Il contesto, condizioni di visibilità, rimozioni, circolazione online e il paratesto, orienta la fruizione, senza costituire un nesso causale meccanico tra forma ed esiti sociali.

In prospettiva, un'estensione longitudinale e geograficamente ampliata del corpus, l'inclusione di casi divergenti rispetto alle traiettorie individuate e un confronto con ulteriori studi urbani recenti potranno rafforzare la robustezza delle inferenze e affinare la descrizione dei regimi di coinvolgimento nel discorso pubblico.

In sintesi, l'analisi invita a osservare come scelte iconiche, compositive e contestuali organizzino gradi diversi di apertura interpretativa e di presa sull'adesione. È in questa tensione e nella sua negoziazione sociale che la street art contribuisce oggi al discorso pubblico plurale.

Pur adottando posture diverse, molte di queste opere si confrontano con la logica propagandistica del nostro tempo, una logica diffusa, che attraversa tanto i sistemi autoritari quanto quelli democratici, ridefinendo i confini tra arte impegnata, dissenso e consenso mediatico. Questi fenomeni riflettono le sfide che la street art affronta nel suo processo di evoluzione, strettamente legato ai cambiamenti tecnologici e politici, con impatto diretto sulla sua capacità di promuovere un dialogo più inclusivo e democratico.

In ultima analisi, il potenziale trasformativo della street art risiede non solo nella sua capacità di documentare e commentare il presente, ma anche nell'immaginare alternative possibili per il futuro.

## Bibliografia

Aiello, Giorgia

2020 «Visual semiotics: Key concepts and new directions», in Pauwels, L. e Mannay D. (a cura di), *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*, London, SAGE.

Bateson, Gregory *et al.*

1956 «Toward a theory of schizophrenia», *Behavioral Science*, 1, 251-264, <https://doi.org/10.1002/bs.3830010402>

Barthes, Roland

1964 «Rhétorique de l'image», *Communications*, 4; trad. it. «Retorica dell'immagine», in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985, 22-41.

Eco, Umberto

1973 *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana*, Milano, Bompiani, 2012.

Foucault, Michel

1970 *L'Ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre*, Paris, Gallimard, 1971; trad. it. *L'ordine del discorso. I meccanismi sociali di controllo e di esclusione della parola*, Torino, Einaudi, 1972.

Gruppo μ

1992 *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil; trad. it. *Trattato del segno visivo*, Milano, Mondadori, 2007.

Kress, Gunther; van Leeuwen, Theo

2006 *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, London, Routledge.

Cattani, Annalisa; Rivola, Fabrizio; Montanari, Federico; Ragonese, Ruggero (a cura di)

2023 «Public Art e spazi urbani. Introduzione», *Ocula*, 28, 24.

Paris, Orlando; Barreto Bogo, Marc; Migliore, Tiziana

2025 *Riscrivere le città. Studi per una semiotica dell'arte urbana*, Roma, Carocci.

Paris, Orlando

2021 «Strategie di ridefinizione semantica della città. La street art e i segni di riscrittura urbana», *Ocula*, 22, 1-20.

Volli, Ugo

2009 «Il testo della città. Problemi metodologici e storici», *Lexia*, 1-2, 9-21.

Wittgenstein, Ludwig

1953 *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Basil Blackwell; trad. it. *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1987.

---

**Grieta Dzergaca** (Riga, Lettonia) ha conseguito il dottorato di ricerca in Linguistica Storica, Linguistica Educativa e Italianistica presso l'Università per Stranieri di Siena. Il concetto di gioco costituisce un filo conduttore delle sue ricerche, sviluppate all'incrocio tra semiotica, filosofia del linguaggio e glottodidattica.

Ha pubblicato saggi e articoli scientifici, tra cui *A che gioco giochiamo? Gioco, azzardo, guerra: una prospettiva semiotica* (Mimesis, 2024) e *Medvedev e i discorsi dell'odio nel contesto della guerra russo-ucraina: il ruggito di battaglia dell'orso su Telegram* («Filosofi(e)Semiotiche», 2024, XI 1, pp. 357-389). Ricercatrice e docente, collabora a progetti accademici e scientifici internazionali ed è attiva anche nella formazione linguistica (italiano, inglese, lettone) e nell'alfabetizzazione in italiano L2 presso il CPIA. Parallelamente svolge attività di analisi e creazione di contenuti nell'ambito della *business intelligence*.