

Street(icono)clashes Blu vs Genus Bononiae: un caso di iconoclastia urbana

di Francesco Mazzucchelli

Università di Bologna

francesco.mazzucchelli@unibo.it

<https://www.unibo.it/sitoweb/francesco.mazzucchelli/>

Abstract

Adottando un approccio collocabile principalmente in una prospettiva di semiotica della cultura, l'articolo si propone di ricostruire e analizzare gli eventi che hanno accompagnato la mostra *Banksy & Co: arte allo stato urbano*, ospitata dal museo *Genus Bononiae* di Bologna, con particolare riferimento alla risposta dello street artist Blu, concretizzatasi in un'azione di cancellazione di tutte le sue opere a Bologna. Discorso del museo e discorso "della strada" sono dunque analizzati in chiave comparativa e contrastiva, nel tentativo di comprendere alcuni meccanismi di interazione tra diversi spazi discorsivi della città in relazione alle diverse valorizzazioni delle espressioni di creatività urbana.

Moving from a perspective of semiotics of culture, the article investigates the events which accompanied *Banksy and Co: Art in the Urban Form*, the exhibition held in the City Museum of Bologna in May 2016, with a special focus on the reaction of the street artist Blu, who decided to erase all his street artworks in the city of Bologna. "Museum discourse" and "street discourse" are analyzed in a comparative and contrastive perspective, with the aim of understanding the interactions between different "discursive spaces" of the city in relation to diverse valorizations of urban creativity's expressions.

Parole chiave

street art, Blu, #OccupyMordor, semiotica urbana, patrimonializzazione, iconoclastia, subculture

Key Words

street art, Blu, #OccupyMordor, urban semiotics, heritageisation, iconoclasm, subcultures

Sommario

1. "A Bologna non c'è più Blu"
 2. Estetiche del conflitto urbano o conflitto sull'estetica della città? Due discorsi sulla/della città
 3. Il discorso della street art: produzione di luoghi e "monumenti a presente memoria"
 4. Il discorso del museo: le tracce della street art e la loro patrimonializzazione
 5. Iconodulia conservativa vs. iconoclastia creativa?
 6. Conclusioni: "una terribile bellezza è nata?"
- Bibliografia

1. “A Bologna non c’è più Blu”¹

La vicenda è nota, e su di essa sono già stati versati fiumi di inchiostro e – è il caso di dirlo – mani di vernice: nel marzo del 2016, il museo bolognese *Genus Bononiae*, con il sostegno della *Fondazione Carisbo*, apre al pubblico una mostra temporanea intitolata *Street Art. Banksy & Co. – L’arte allo stato urbano*, retrospettiva dedicata alla storia della *street art* con oltre 250 opere esposte per descriverne la nascita e lo sviluppo in America e Europa dagli anni ’70 ai giorni nostri. Particolarità della mostra: molte delle opere proposte non sono riproduzioni o fotografie, ma *murales* autentici, prelevati (“staccati”) dai muri della città e “riasmblati” nello spazio espositivo. Tra i “pezzi forti” della mostra ci sono alcune opere del noto *writer* Blu, senigalliese di origine ma bolognese d’adozione, internazionalmente acclamato e riconosciuto come una delle più quotate “street art star” del panorama contemporaneo per l’originalità del suo linguaggio visivo e per la mordente critica sociale e politica dei suoi lavori, che lo hanno reso, si potrebbe dire, un “portavoce visivo” di un certo tipo di attivismo politico. Blu, la cui identità rimane rigorosamente avvolta nell’anonimato, ha riempito con i suoi *graffiti* i muri di innumerevoli città, da Bologna a Berlino, da San Paolo a Betlemme, da Vienna a Lima, ogni volta producendo icone visive che sono diventate parte di un “lessico per immagini” di un immaginario condiviso di contestazione del neo-liberismo, quasi comparabili, per diffusione e pervasività, a quelle del suo più illustre e altrettanto anonimo collega, Banksy.

Rifiutando il “prelevamento” non autorizzato dei propri lavori (a detta dei curatori lo *street artist* era stato in effetti contattato più volte, sottraendosi infine ad un incontro cui aveva inizialmente acconsentito), nel giro di una notte e una mattina, tra l’11 e il 12 marzo del 2016, Blu, aiutato da un gruppo di amici e attivisti, decide di distruggere, grattandoli via e ricoprendoli di vernice grigia, tutti i suoi numerosi “pezzi” presenti a Bologna (specialmente nelle periferie), compresi i più iconici, tra cui il noto *murales* del centro sociale *XM24*, sito nel quartiere della Bolognina.

Questi, in breve, gli antefatti, ormai risaputi, dell’*affaire Blu*, che per qualche settimana ha occupato un posto di rilievo nei media e nel dibattito pubblico, non solo a livello locale ma con una risonanza anche internazionale. Per alcune settimane – fatto forse non inedito ma certamente inusuale – in giornali e riviste, nei *social network* e nella *blogosfera*, nei dibattiti di esperti e nelle conversazioni quotidiane si è molto parlato di *street art*, del suo ruolo all’interno degli spazi urbani, delle sue valenze estetiche e dei suoi significati sociali, e lo si è fatto, forse, e questo è stato certamente un merito

1 Dal post pubblicato da Blu nella sua pagina Facebook il 12 marzo. Il testo completo recita: “MAGNATE MAGNATI / a bologna non c’è più blu / e non ci sarà più finché i magnati magneranno / per ringraziamenti o lamentele sapete a chi rivolgervi”.

dell'azione di Blu, in un modo nuovo, scatenando un dibattito molto vivace e a più voci.

La vicenda Blu è, evidentemente, di estremo interesse per le discipline semiotiche, per la pluralità di temi che tocca. Questo articolo proverà a ricostruire i termini del dibattito tralasciando un'analisi degli aspetti stilistici dell'opera di Blu e adottando invece principalmente una prospettiva di semiotica della cultura, interessata principalmente alla forte interconnessione tra testi e pratiche, non tanto nel senso che le pratiche possono essere analizzate come testi, quanto nel senso che i testi (in questo caso i murali) non solo sono generati da pratiche, ma possono anche, a loro volta, generare e "istruire" ulteriori pratiche.

2. Estetiche del conflitto urbano o conflitto sull'estetica della città? Due discorsi sulla/della città

Potremmo dire che il caso Blu ripropone ancora una volta un tema già ampiamente praticato da chi si occupa di street art, ovvero quello della sua *musealizzazione*, che nei termini di una semiotica della cultura potrebbe essere riassunto nel seguente interrogativo di base: cosa succede quando un determinato "testo" (in questo caso un *murali*), appartenente ad un determinato spazio discorsivo (un più o meno anonimo muro di periferia) viene spostato in un altro spazio discorsivo (quello di un museo)? Cosa cambia nell'oggetto/testo, qual è l'effetto di tale traslazione/traduzione, come tale operazione ne trasforma il senso? Ma anche: come questa operazione di traduzione discorsiva modifica la relazione tra i due spazi discorsivi – la strada e il museo? Come, in definitiva, una pratica di "conservazione", di musealizzazione, in definitiva di "canonizzazione", riconfigura e trasforma il senso di un'altra pratica, quella che ha prodotto il testo che si intende musealizzare?

Domande, si direbbe, classiche, non solo per una semiotica che voglia occuparsi di street art, ma più in generale per una semiotica della cultura in senso lato, e su questo argomento non si faticerebbe a raccogliere in poco tempo una sterminata bibliografia. Non occorre neanche ricordare in questa sede in che termini Lotman abbia descritto lungamente, nell'illustrare i meccanismi di funzionamento della semiosfera, le dinamiche tra *centro* e *periferia* e le relazioni di retroazione – di coesistenza ed "esplosione" – tra le molteplici sub-semiosfere che si muovono nello spazio di ogni sistema culturale.² Da questo punto di vista, il caso Blu può essere certamente letto come uno "scontro esplosivo" (di attrazione e riconfigurazione) tra una regione periferica della semiosfera, caratterizzata dal sovrapporsi di sottoculture urbane "alternative" e antagoniste, e una regione più centrale, "egemonica", con un ben diverso peso politico e simbolico: il Museo.

Un conflitto, dunque, tra due discorsi *sulla* città, che sono anche due opposti discorsi *della* città,³ due diversi suoi modi di funzionare, di produrre senso, proiettare valori, disegnare relazioni: per comprenderlo sarà sufficiente pre-

2 Cfr. in particolare Lotman 1985, 1993 e Lotman, Uspenskij 1975.

3 Per la distinzione "discorsi sulla città" vs. "discorsi della città", vedi Marrone 2013.

stare attenzione, come è già stato fatto del resto da molti interpreti della vicenda, al più importante – forse il più bello, certamente il più complesso – tra i murales cancellati da Blu in ritorsione al “gesto di appropriazione” del *Genus Bononiae*, quello prodotto per “marcare” (e marchiare?) semioticamente lo spazio del centro sociale XM24, del quale si incaricava, in un certo senso, di dispiegare l’universo valoriale e assiologico, riportandolo su un piano narrativo e “mitico”. Il murale è (era) un’autentica *rappresentazione plastica e figurativa del conflitto tra due immagini della città*:⁴ tra la città delle istituzioni, dei gruppi di potere, del “sindaco” e dell’amministrazione, dell’università, dei partiti, della polizia e dei vigili, e quella della periferia, dei centri sociali, dei “marginali”, dei contestatori, dei migranti, degli studenti. Quella immaginata da Blu era, infatti, la scena di una *battaglia tra centro e periferia*, rappresentati figurativamente da due schieramenti opposti, che si fronteggiano l’un contro l’altro armati – battaglia trasfigurata in un immaginario *fantasy*, dominato da riferimenti culturali ben precisi, che vanno dalla saga de *Il signore degli Anelli* di Tolkien a *Star Wars*, innestati tuttavia in una rielaborazione della topografia urbana bolognese. Nel murale, la città del Potere è assimilata a *Mordor*, rinchiusa dentro le mura medievali e dominata da un gigantesco *Occhio di Sauron* che campeggia sopra le “due torri” simbolo di Bologna, ed è posta sotto assedio dall’altra città, quella delle periferie, dei “fuori porta”, degli esclusi; la parte centrale racconta proprio il loro scontro frontale, una sorta di armageddon in uno spazio utopico che ricorda figurativamente la *Terra di Mezzo*.⁵



Figura 1 – Il murale realizzato da Blu presso l’XM24, prima della cancellazione.

4 Mi riferisco qui soprattutto alla nota nozione di “immagine della città” proposto da Kevin Lynch.

5 Da qui deriva la “narrativa” dell’#OccupyMordor con cui il centro sociale ha identificato la propria lotta contro l’amministrazione comunale.

Una narrazione talmente “canonica” che potrebbe essere utilizzata con efficacia come esempio illustrativo della teoria narrativa di Greimas, tanto netti sono i ruoli tematici e le posizioni attanziali di Soggetti e Anti-Soggetti, Destinanti e Anti-Destinanti, Programmi Narrativi e Oggetti di Valore (l’Anello, conteso tra un sindaco mostruoso con tanto di fascia tricolore e Willy, improbabile candidato alle primarie per sindaco di qualche anno fa e personaggio noto negli ambienti dei centri sociali, eletto a “campione” della compagine dei “rivoltosi”).

Di questa opera di Blu si potrebbe fare un’analisi dettagliata, e del resto molte ne sono già state proposte, come quella, ricchissima, di Wu Ming 4.⁶ Ma per gli scopi del presente saggio sarà sufficiente soffermarsi sulla dimensione semi-simbolica che correla il dentro mura vs. il fuori mura (ovvero la città /inglobata/ vs. la città /inglobante/) con due assiologie valoriali contrarie, incarnate da due opposti universi figurativi. In questo saggio mi interessa infatti concentrare l’attenzione soprattutto sul confronto tra due *discorsi*, che è anche *confronto polemico tra due forme di spazialità urbane* che producono non solo due diversi paesaggi simbolici ma anche *due diverse assiologizzazioni dei valori narrativi in gioco nello spazio urbano*, due immagini divergenti della città, che entrano però in una relazione reciproca di attrazione/repulsione. Nei prossimi paragrafi, dopo aver sommariamente individuato alcune strutture di base di ognuno dei due discorsi, proverò ad interrogarmi sulla natura della relazione che si instaura tra questi due spazi discorsivi.

3. Il discorso della *street art*: produzione di luoghi e “monumenti a presente memoria”

A costo di ribadire una tautologia, è forse necessario partire da una constatazione: la *street art* è *discorso della strada*: ha dunque un suo *spazio elettivo*, che è assieme *produttore e prodotto* della *street art*. *Spazio produttore*, nel senso che la *street art* è una pratica creativa dal basso che nasce e si sviluppa⁷ nel contesto di un nesso inestricabile tra la città, intesa come spazio vissuto, e le sue molteplici subculture urbane, e produce forme diverse in diverse città; il che vuol dire che se è vero che esiste una “*street art globale*” (murales e graffiti, in tutto il mondo, almeno dove esiste arte urbana, in una certa misura, *si assomigliano*), d’altro canto è possibile considerarne anche le declinazioni locali: ogni città ha le sue forme di arte urbana che, pur rispondendo, al di là delle variazioni stilistiche individuali, ad una sorta di estetica condivisa, si differenziano (tra città, ma anche all’interno della stessa città) sotto molti aspetti, estetici e valoriali. Possiamo tuttavia parlare anche di *spazio prodotto*, perché la *street art modifica* il paesaggio urbano, trasforma l’“ordine proprio” della “città-concetto” (De Certeau 1980: 148), ovvero l’organizzazione razionale

6 Il video della “lettura pubblica” del murales da parte di Wu Ming 4 è disponibile online all’indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=l2Xr4E2aQOM>

7 Un’approfondita e interessante ricostruzione, in una prospettiva teorica di semiotica urbana e del quotidiano, della nascita del fenomeno del *writing* e quindi della sua trasformazione in *street art* è in Viti 2015. Altri studi interessanti del fenomeno *street art* in una prospettiva semiotica sono in Greco 2016 e Mondino 2016.

della città pianificata dall'alto, attraverso tattiche di riscrittura e riappropriazione. Un'enunciazione che mette in moto *forme di iscrizione di soggettività* in spazi che non prevedono, in origine, una voce per tali soggettività, e dunque un modo di iscrivere quei "punti di vista di mondi privi di accesso legittimo alla parola in pubblico" (Dal Lago, Giordano 2016: 34). Una pratica, dunque, che si configura in primo luogo come azione sovversiva, illegale, di "segnatura" di un luogo, di "territorializzazione", di messa in scena di identità politiche o sociali di contestazione o comunque in competizione con quelle egemoniche. In altre parole, una pratica di "produzione di spazio", sia nel senso dato all'espressione da Lefebvre (1974), secondo cui determinati codici possono dare vita a "spazi di rappresentazione" attraverso una produzione semiotica che dà forma allo spazio vissuto, sia soprattutto nel senso di de Certeau (1980: *passim*) quando parla di pratiche urbane e di produzione di spazi tramite la disseminazione di segni.

Il prodotto di tali enunciazioni, però, in certi casi non è solo *figura urbana*, che arreda, decora, "segna", ma assume al contrario una sorta di *capacità attanziale*, diventa capace di *agire e far agire* nel contesto urbano, nella strada, di inserirsi nelle sintassi urbane, di *modalizzare, informare, patemizzare* – obbedisce ovvero ad un principio non solo di rappresentazione, ma di *narrabilità* (di *messa in narrazione*) dello spazio urbano e di chi lo attraversa, perturbandone l'assetto pianificato dall'alto.

In un certo senso, per quanto la parola potrà scandalizzare molti cultori della street art, alcuni murali o graffiti rispondono in parte, seppur paradossalmente, alla logica del *monumento* (pur stravolgendone i tratti discorsivi superficiali), ma di un *monumento provvisorio*, che trasforma e contrae la temporalità entro cui agisce. Potrebbe sembrare, ad un primo sguardo, una contraddizione in termini, soprattutto se assumiamo una definizione di monumento come opera plastica concepita per trasmettere una memoria al futuro e la confrontiamo con il carattere effimero della street art (i writer lavorano nella consapevolezza che i propri prodotti verranno cancellati, deturpati, trasformati, integrati, distrutti da agenti atmosferici o da altri interventi umani, anche di altri writer, e considerano spesso questa "caducità" una caratteristica essenziale della street art). Tuttavia, se ci fermiamo a considerare il monumento come una strategia testuale di conservazione (e trasmissione) di un Valore nel tempo attraverso lo spazio, l'opera di street art, pur ridefinendo i confini della temporalità monumentale, ne mantiene la stessa logica, che è essenzialmente narrativa e attanziale: un *monumento a presente memoria*, effimero e transitorio, ma non di meno in grado di fungere da "mediatore" (Assmann 1999) di un'identità e di un'assiologia di gruppo, da dispositivo di auto-rappresentazione: un *testo auto-modellizzante*, per usare l'espressione di Lotman (Lotman, Uspenskij 1975: *passim*).

3.1 Street art a Bologna: sovversione, vandalismo, normalizzazione

A Bologna, la presenza di murali e graffiti è, dagli albori del *writing*, legata ai tanti movimenti politici antagonisti che hanno caratterizzato la storia recente di questa città. Dai movimenti studenteschi del '77, che iniziano a colorare e

ri-territorializzare le sedi universitarie del centro storico, passando per gli anni '80 e '90, soprattutto grazie alle esperienze dei tanti centri sociali occupati e autogestiti (*l'Isola*, *il Link*, *il Livello 54*, *il TPO*, sino ai contemporanei *XM24* e *Crash*, solo per citarne alcuni), senza soluzione di continuità sino ai recenti anni '10 (con i lavori, appunto, di artisti come Blu e Ericailcane, ma anche di molti altri “anonimi”), lo spazio urbano di Bologna ha incorporato le topografie mutevoli (perché in continua stratificazione, cancellazione e riscrittura) di murales spesso imponenti nelle dimensioni, la cui presenza, seppur temporanea e cangiante, è divenuta tratto caratteristico dell'estetica urbana di questa città, non riguardando solo le zone periferiche e i dintorni dei centri sociali, ma anche (forse soprattutto) il centro storico (in particolare, come si diceva, la zona universitaria). Pezzi di street art che si fondono in un tutt'uno con la galassia dei movimenti politici e studenteschi di protesta, con il discorso della contestazione, con l'antagonismo politico, costituendone non solo forme di auto-rappresentazione, ma autentici *linguaggi* e, allo stesso tempo, producendo una *punteggiatura del tessuto urbano* che mira a sovvertire o deviare quella egemonica.



Figura 2 – Murales in via Zamboni

A Bologna, la street art è dunque, tradizionalmente, “linguaggio contro”, “pratica grafica” di protesta; ma – cosa poco sorprendente – la sua carica eversiva trova un risvolto nei numerosi tentativi di “normalizzazione” e addomesticamento, di neutralizzazione dell'atto di sovversione in un'estetica dell'*abbellimento urbano*, secondo una dinamica, ben studiata dalla semiotica delle culture ma anche da chi da altre prospettive si è occupato del rapporto tra sub-culture e cultura di massa, di *assimilazione*.⁸ Gli esempi di questi tentativi di

8 Cfr. il classico Hebdige 1981.

“incontro” tra istituzioni e street art potrebbero moltiplicarsi: dalla seminale mostra documentaria *Arte di Frontiera. New York Graffiti*, curata da Francesca Alinovi, sul fenomeno del graffitismo (la prima in Italia) ospitata nel 1984 dalla Galleria d'Arte Moderna; passando per altri esempi di commissione pubblica, come lo “storico” murale di via Zamboni dell'artista Luis Gutierrez dipinto per volere dell'Università di Bologna,⁹ sino alla più recente iniziativa *Frontier*,¹⁰ patrocinata dal Comune di Bologna e dall'Assessorato alla Cultura nel 2012, tramite cui, in maniera del tutto simile a tante esperienze analoghe già sperimentate in altre città, si affidava a 13 artisti “la realizzazione di tredici opere murali di dimensione monumentale” attraverso interventi *site-specific* individuati dai curatori (Claudio Musso e Fabiola Naldi). L'obiettivo dichiarato di quest'ultima operazione era “valorizzare il *Writing* e la *Street Art*, avviando una riflessione approfondita su due discipline riconosciute a livello internazionale come forme di espressione tra le più interessanti nel panorama dell'arte contemporanea.”¹¹

Non è necessario in questa sede soffermarsi eccessivamente su come la politica di valorizzazione della creatività urbana portata avanti dal Comune vada a cozzare con gli atteggiamenti repressivi verso la stessa in altri frangenti. Giusto per citare due fatti recenti: le denunce partite contro gli autori di alcuni graffiti in via Zamboni durante un festival non autorizzato organizzato da un collettivo universitario e, soprattutto, la condanna subita dalla nota artista AliCè, famosa internazionalmente ma molto attiva soprattutto a Bologna, multata per imbrattamento. E, se nel caso dei murali di via Zamboni si potevano ancora considerare le aggravanti del danneggiamento del patrimonio monumentale, particolarmente stridente è apparso l'atteggiamento verso AliCè, artista acclamata e riconosciuta, e le cui azioni sono spesso state realizzate in aree periferiche o degradate, aderendo dunque all'ottica di riqualificazione che l'amministrazione ha altrove patrocinato. E non basta neanche ricondurre la questione all'eventuale illegalità degli interventi: si pensi al dibattito sullo status del murale di Blu dell'*XM24* (utilizzato come “argomento” contro un progetto di demolizione dello stabile che lo ospitava), oppure, per restare sempre sul caso Blu ma avvicinandoci al punto centrale di questo articolo, ai pezzi “musealizzati” dalla mostra *Banksy and Co.*, la cui “produzione illegale” non ha pregiudicato una scelta di “tutela patrimoniale”, giungendo addirittura al paradosso della denuncia per danneggiamento che ha colpito alcuni attivisti sorpresi ad aiutare Blu nella sua opera di distruzione: quasi una contorta ammissione di una volontà di tutela di un bene pubblico legalmente non tutelabile.

All'atteggiamento contraddittorio da parte delle autorità cittadine, si va a sommare l'insofferenza di grosse fasce di popolazione verso il graffitismo e la street art in genere, percepiti da molti alla stregua di *vandalismo*, ovvero come un'appropriazione abusiva di uno spazio pubblico, e assistiamo oggi ad una pro-

9 Il dipinto è stato recentemente sottoposto a restauro dagli esperti dell'Accademia di Belle Arti, trattato, come dichiarò la direttrice dei lavori di recupero Lucia Vanghi, “come un dipinto antico”.

10 Chiaramente il nome dell'iniziativa si riferisce alla mostra della Alinovi del 1984.

11 Dal comunicato stampa dell'Assessorato alla Cultura.

liferazione di iniziative spontanee, come il comitato *No-Tag Bologna*, che si è auto-assegnato il compito di ripulire i muri della città da *tag* e murales considerati anti-estetici, non di rado provocando danni al patrimonio storico maggiori di quelli causati dai writer, essendo spesso queste azioni di “reimbiancatura” condotte su edifici storici senza nessuna conoscenza dei principi e delle tecniche del ripristino di beni culturali. Al “rifiuto estetico” *tout court* verso la street art da parte di fasce della popolazione va però appaiato anche il rifiuto selettivo di *certe* estetiche della street art, come testimoniato – sempre per restare nel contesto bolognese – da un’altra iniziativa recente che ha riguardato via Stalingrado, già luogo di sperimentazione prediletto da molti artisti (qui si trovavano tra l’altro anche alcuni dei pezzi di Blu cancellati e il centro sociale *Livello 54*): l’operazione, chiamata *Pennelli sul Ponte di Stalingrado*, patrocinata da associazioni culturali e con il benestare del Comune, ha coinvolto 99 artisti e cittadini che hanno “ripulito” il ponte da tag e scritte “antiestetiche”.¹² La street art si intreccia dunque a più livelli anche con il tema della rigenerazione urbana e dell’“estetica del bene pubblico”, ma in termini, ancora una volta, contraddittori: elemento di “abbellimento urbano” e degrado al tempo stesso.¹³

Emergono, dunque, le prime linee di conflitto attorno alla street art (valide per Bologna ma in realtà per ogni città, si pensi alle politiche di *zero tolerance* attuate a New York agli albori dell’emersione del fenomeno), degli assi polemici in realtà strettamente intrecciati:

- conflitto *estetico*, ovvero l’eterno dilemma della street art: arte o vandalismo? la street art abbellisce o deturpa il paesaggio urbano? Qual è la street art bella? Quella dell’estetica addomesticata delle iniziative autorizzate e patrocinate o quella “spontanea” e non addomesticabile?
- conflitto *politico*: la street art esprime soggettività dal basso o costituisce un’appropriazione indebita (in un certo senso una “privatizzazione dello spazio”) da parte di una minoranza? Qual è la differenza di statuto tra street art legale e illegale?
- conflitto relativo alla *ownership*: a chi appartiene la street art, alla città, all’artista, al committente, al proprietario del muro? È patrimonio (di tutti)? O un linguaggio “contro”, parlato solo da alcuni?

Le diverse assiologie innescate da ognuna di queste linee polemiche sono valorialmente incompatibili, costituiscono ontologie quasi incommensurabili. Un caso estremo, in fondo, di prospettivismo (*à la* Viveiros De Castro), in cui il valore, non negoziabile perché solidificato in un’ontologia, dipende dal punto di vista della soggettività che osserva?

4. Il discorso del museo: le tracce della street art e la loro patrimonializzazione

È all’interno di questo conflitto valoriale profondo, tra ontologie incompatibili, che si innesta l’operazione di musealizzazione – con tutte le preve-

¹² Da sottolineare che poche notti dopo la realizzazione dei murales, ignoti hanno tracciato una riga nera sopra di essi, con motivazioni non chiare (un altro caso di iconoclastia con diverso significato?).

¹³ Sul problema del “bello” nella street art rimando ancora una volta a Viti 2015.

dibili polemiche che ne sono conseguite. Polemiche che hanno in parte riproposto le obiezioni che hanno accompagnato altre operazioni simili – giusto per fare un altro esempio italiano basterà ricordare la mostra del 2007 *Street Art, Sweet Art* al PAC di Milano, ma gli esempi potrebbero moltiplicarsi. La domanda è sempre la stessa, e la sintetizza efficacemente Michele Smargiassi in un articolo a commento della mostra di palazzo Pepoli: “la street art, senza street, è ancora art?”¹⁴

Domanda che sottende un paradosso di cui, del resto, erano certo ben consapevoli i curatori della mostra bolognese, Christian Omodeo, specializzato in street art, e Luca Ciancabilla, studioso di restauro (e sarà necessario soffermarsi su tale composizione di specializzazioni per comprendere pienamente lo spirito della mostra).¹⁵ In un’intervista Omodeo chiarisce che il lavoro per la mostra è partito da una domanda: “come possiamo portare in un museo qualcosa che è nato, ed è sempre stato, in strada, senza trasformarlo?”¹⁶

La mostra *assume* dunque questo paradosso, non nascondendolo, ma anzi dichiarandolo, ed *esibendolo*, sin dai primi pannelli informativi che accolgono il visitatore, intitolato appunto *Le ragioni di una mostra*:

quali responsabilità competono oggi alle istituzioni pubbliche? La prima – la più urgente – è un *processo di patrimonializzazione* di queste pratiche artistiche urbane, per colmare la quasi totale assenza di fondi pubblici destinati *allo studio e alla conservazione del writing o della street art*. La seconda – meno urgente ma funzionale alla prima – è fornire il sostegno necessario ad una riflessione destinata a rispondere a domande ben precise: *quali tracce di queste culture trasmetteremo al futuro? Quali modalità e quali approcci sono da prediligere per salvaguardare questo fenomeno? Che ruolo avrà il museo in questa prospettiva* [pannello esplicativo della mostra, *cor-sivi miei*]

Due sono quindi gli obiettivi principali della mostra, tematizzati chiaramente all’inizio del percorso espositivo, in un momento che coincide dunque con una manipolazione cognitiva del visitatore: la *patrimonializzazione* e la *trasmissione al futuro delle tracce* della street art. A detta dei curatori, infatti, i pezzi esposti non sono stati tutti selezionati a partire dal loro valore estetico ma, in certi casi, dal loro *valore documentale*, ovvero dal loro essere *oggetti* in grado di testimoniare e raccontare l’arte urbana, assecondandone dunque una lettura “semioforica”: come i *semiofori* di Pomian (1999), molti degli oggetti esposti sono assimilabili a *scarti* che solo all’interno della cornice museale diventano portatori di senso, mediatori visibili di un contesto “invisibile”, rappresentato in questo caso dalle relazioni tra differenti culture e declinazioni di arte urbana di cui la mostra vuole provare a proporre una chiave di lettura. Per questo motivo, secondo la scommessa dei curatori, per documentare all’interno di un museo i graffiti, la street art e le diverse forme di arte urbana, le ripro-

14 Smargiassi 2016.

15 La sezione su New York è stata invece curata da Sean Corcoran.

16 Video-intervista a Christian Omodeo, consultabile all’indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=YFodbIcAop8> [visitato l’ultima volta il 17 marzo 2017].

duzioni fotografiche o video non sono più sufficienti: come afferma lo stesso Omodeo in un'intervista, per comprendere la street art è necessario vedere, "sentire", l'inchiostro delle tag. In un certo senso, dunque, la mostra pare riaffermare una sorta di "aura" benjaminiana, non replicabile né riproducibile, del pezzo di street art, che non riguarda tuttavia semplicemente una presunta irriproducibilità tecnica di un'arte "autografa" (per usare una categoria di Godman) quale la street art, ma l'importanza della sua materialità, affermando dunque un *valore testimoniale* degli oggetti tramite cui la creatività urbana si manifesta.

Gli "oggetti" esposti diventano così, nell'articolazione interna della mostra, un *discorso per tracce*, che definisce un'*isotopia della documentalità* e della trasmissione della memoria: alla *logica monumentale*¹⁷ di "arte viva" della street art *su strada*, si contrappone qui una *logica documentale* – propria del *reperto*, del *relitto*, dello *scarto* – modellata non solo sulla missione tipicamente riconosciuta al museo – inteso come istituzione deputata alla selezione e conservazione di "testimonianze materiali sull'uomo e sul suo ambiente a fini di studio, formazione e intrattenimento"¹⁸ – ma anche su una sorta di "sguardo antropologico".



Figura 3 – Un'immagine dell'allestimento della mostra. Sulla sx, lo "stacco" di Blu "Senza Titolo"

E questa chiave interpretativa offerta dai curatori è chiaramente leggibile nell'articolazione interna della mostra, che si sviluppa su tre livelli interni,

17 Con tutte le accortezze usate nel paragrafo precedente nell'applicazione di questa definizione.

18 Definizione del Consiglio Internazionale del Museo, ICOM.

tre sezioni che regolano il percorso dei visitatori e organizzano i materiali: la “città dipinta” (con opere di “grandi firme” della street art dell’ultima decade, come, oltre al già citato Blu, Banksy, Invader, Faile, Dran, Shepard Fairey, e tanti altri), la “città scritta” (dedicata ai writer e ai loro prodotti: i tag e il lettering di autori bolognesi come Rusty e Dado) e la “città trasformata” (una retrospettiva sulla nascita della street art soprattutto a New York, grazie alla collezione Wong ospitata per la prima volta in Italia, che contiene opere, tra gli altri, di Keith Haring, Dondi White e altri artisti attivi nella metropoli americana soprattutto negli anni ’80). La mostra si sforza dunque di tracciare connessioni fra livelli (potremmo dire anche isotopici) che potrebbero anche sembrare difficilmente compatibili agli occhi di chi si è già occupato in passato di patrimonializzazione della street art, in quanto mischiano “scarti” (nel senso prima specificato) e opere artistiche (con un consistente valore di mercato, tra l’altro): la riflessione proposta oscilla così tra considerazioni stilistiche (spesso indulgiando su un principio di autorialità) e un approccio a metà tra lo storico e l’antropologico in cui è il paesaggio urbano, e le sue trasformazioni attraverso scritture e tag, a prendere il sopravvento. Lo statuto degli oggetti raccolti dalla mostra non è quindi sempre artistico, ma l’ipotesi di lettura è, appunto, di tipo “semioforico”: questi singoli oggetti/reperti sarebbero, in una certa misura, in grado di “parlare da sé” e raccontare, nei loro accostamenti con oggetti simili, il contesto che li ha prodotti.¹⁹

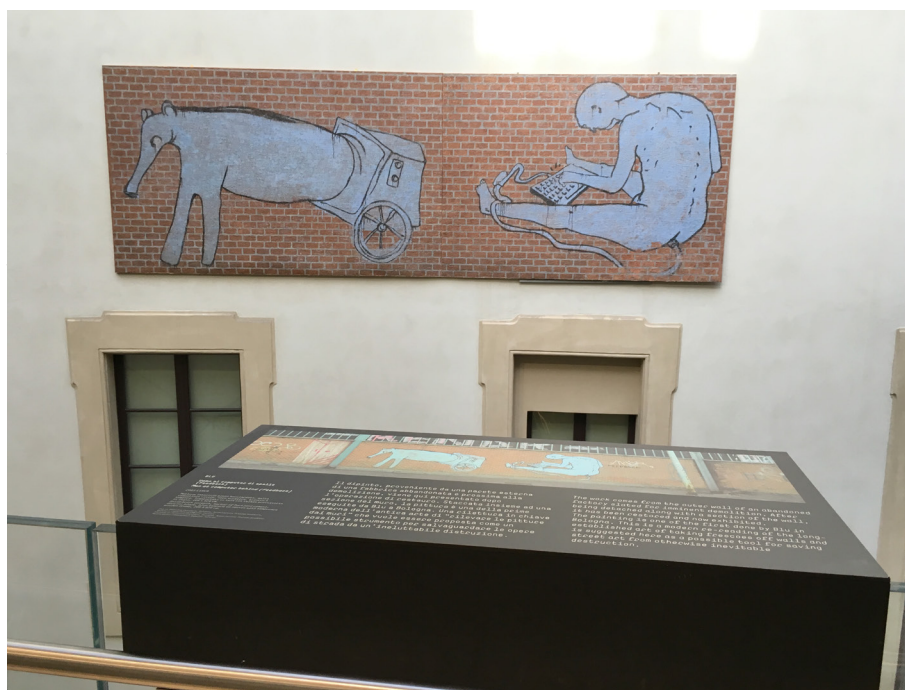


Figura 4 – Blu, “Uomo al computer di spalle”

19 Cfr. le riflessioni di Christine Kopf (in Pethes, Rüchatz 2005: 368-9) sul dibattito tra chi sostiene che nei musei oggetti di questo tipo siano in grado di “parlare” autonomamente vs. chi sostiene che tali oggetti musealizzati portino in sé le tracce del proprio uso, restando tuttavia per il resto “muti”.



Figura 5 – Saletta con altri stacchi di Blu (Loop 1)

Un perno tuttavia che non è solo “spaziale” (relativo alla collocazione) ma anche semantico, in quanto perfettamente rispondente alla finalità di patrimonializzazione e, soprattutto, alla stessa logica documentale del “discorso per tracce” prima evidenziato. In un certo senso si potrebbe addirittura dire che la procedura di stacco e restauro costituisca il compimento, e non uno strumento accessorio, della particolare visione di valorizzazione della street art come conservazione proposta dai curatori. Il ragionamento proposto dai curatori è infatti chiaramente esplicitato: le opere “staccate” si trovavano su muri di edifici privati destinati alla demolizione, e per salvarle dalla distruzione si è dunque resa necessaria l’applicazione di una tecnica del resto già in uso da secoli e utilizzata soprattutto per il distacco di affreschi da pareti in vista di un loro recupero.²⁰ In qualche modo, viene dunque ribadito che la tecnica dello stacco non è dunque una novità, né dal punto di vista delle tecniche del restauro (il cosiddetto “stacco a massello” applicato soprattutto agli affreschi e alla loro ricollocazione, e che comunque genera già discussioni anche quando applicata ad opere più tradizionali), né per quanto riguarda la street art: non si contano ormai i casi di Banksy originali strappati e rivenduti a collezionisti (il più celebre è probabilmente il caso del palestinese che ha staccato e rivenduto su *eBay*, ingenuamente ad un prezzo stracciato, un’opera realizzata dallo street artist a Gaza).²¹ Tuttavia, l’o-

²⁰ Camillo Tarozzi, direttore delle operazioni di restauro, ha dichiarato: “abbiamo trattato Blu come Piero della Francesca: quando era in vita un suo affresco, La Resurrezione, venne staccato e spostato probabilmente perché il muro doveva essere abbattuto”, fonte: Corriere di Bologna online <http://corrieredibologna.corriere.it/bologna/notizie/cultura/2016/27-settembre-2016/due-blu-ritrovati-240934053892.shtml>

²¹ Uno “strappo” artigianale più recente riguarda proprio Blu e Bologna: un pezzo di Blu (“l’uomo che si tuffa”) realizzato su un pannello di recinzione di un cantiere e acquistato per pochi soldi da un privato cittadino durante le operazioni di smontaggio del cantiere, poi esposto in una mostra successiva a Banksy & co., ma inaugurata in

perazione cambia, chiaramente, lo statuto anche semiotico e culturale del pezzo di street art, in quanto selezionato e riconosciuto come portatore di un determinato valore (artistico o storico, in un certo senso in conformità con alcuni approcci classici alla questione, quali la nota teoria dei Valori di Riegl) e quindi equiparato ad oggetto degno di tutela patrimoniale.

E infatti l'aspetto forse più interessante della faccenda riguarda la valorizzazione, all'interno della "narrativa di patrimonializzazione" proposta dai curatori, delle tecniche di restauro e della loro esecuzione, spiegata in dettaglio in più punti della mostra e documentata in un video riproposto in loop in una saletta dedicata. In un certo senso si potrebbe dire che l'enfasi posta sugli aspetti tecnici ed esecutivi del restauro e dello stacco operi una trasformazione dell'intervento di restauro stesso in una sorta di *performance di street art preservation*, indugiando sul restauro in un modo che ne evidenzia anche la valenza di *operazione narrativa di trasformazione del valore semantico* degli "oggetti di valore" principali della mostra. Tale tematizzazione dell'operazione di stacco diventa dunque funzionale ad una riconfigurazione dell'operazione di patrimonializzazione, trasformandola in un *fare*.

5. Iconodulia conservativa vs. iconoclastia creativa?

I due spazi discorsivi, il museo e la strada, si fanno dunque portatori di diverse *narrative* che danno forma a diverse valorizzazioni non solo della street art ma anche della città stessa, dei soggetti (e anti-soggetti) che la abitano e governano, degli obiettivi e delle poste in gioco. Da una parte il discorso istituzionale di un museo come *Genus Bononiae*, museo della città e dunque portavoce della "immagine ufficiale" di Bologna, dall'altra la strada, con le sue "prassi discorsive" e le sue tattiche locali di riscrittura effimera.

La narrativa del museo si sviluppa fundamentalmente lungo tre argomentazioni:

- un'argomentazione *etica*: la street art appartiene alla città, costituisce parte dell'esperienza quotidiana dei cittadini ed è espressione della sua identità, ragion per cui dovrebbe essere preservata e trasmessa alle future generazioni;
- un'argomentazione *estetica*: in aggiunta a tale valore documentale, la street art può in certi casi assumere anche un valore estetico e può quindi costituire un oggetto da mostrare in un museo;
- un'argomentazione *legale*: l'opera di street art è prodotta illegalmente e il supporto non appartiene all'artista. Il proprietario del supporto è dunque libero di disporne come vuole, ad esempio vendendo il supporto contenente l'opera ad un museo e permettendone la musealizzazione.

Il cortocircuito tra *isotopia legalista* e *isotopia etico-estetica* pervade tutta l'articolazione semantica della mostra, mettendone a repentaglio la tenuta complessiva. L'effetto di cortocircuito è ad esempio ben evidenziato dai frequenti pannelli/*disclaimer* che accompagnano i visitatori, tramite cui i cu-

presenza dei suoi curatori. Cfr. <http://corrieredibologna.corriere.it/bologna/notizie/cultura/2016/27-settembre-2016/due-blu-ritrovati-240934053892.shtml>

ratori paiono voler mettere le mani avanti chiarendo che, sebbene da un lato lo scopo della mostra sia “studiare, approfondire, esibire le forme di realizzazione artistica conosciute col nome di graffiti e street art”, dall’altro essa “non intende supportare in alcun modo la loro pratica qualora sia in contrasto con la legge”. La mostra si trova dunque ad occupare una scomoda posizione ai confini dell’auto-contraddizione, ovvero a voler a tutti i costi preservare (ed introdurre in una sorta di “canone”) ciò che non può giustificare o avallare da un punto di vista strettamente legale. In altre parole, la mostra valorizza il “prodotto” prendendo però le distanze dalla “produzione” (finendo con lo squalificarla come vandalismo, sebbene l’equivalenza sia posta in maniera obliqua e mai diretta). Indizi di questa autocontraddizione emergono continuamente tra i pezzi esposti, molti dei quali giocano evidentemente, e auto-referenzialmente, sulla natura illegale della street art, come la celebre opera di Les Quinones, Howard the Duck (1988, Museum of the City of New York) esposta nella mostra, in cui un Donald Duck che esce da un bidone dell’immondizia afferma con aria spaventata: “Graffiti is a art, and if art is a crime let God forgive us all”. Ma l’apice si tocca nella sala dedicata alle tag, con la gigantesca scritta “Spaccare tutto” sopra lo stencil-logo di due bombolette spray di vernice incrociate che riempie tutta una parete (intervento *site specific* di Cuoghi Corsello del 2016).



Figura 6 – Sala “dei tag”, con lo stencil “Spaccare Tutto” di Cuoghi Corsello

Come si può patrimonializzare una pratica sovversiva, come musealizzare l’illegale all’interno di una cornice istituzionale quale il Museo della Città, come includere nella sua narrazione (nel *city branding*, direbbero alcuni), ciò che *non può* essere incluso? Il tentativo di tenere assieme *estetico* e *legale*

è quello espresso a chiare lettere nei contorti *disclaimer* cui si faceva prima riferimento: ribadire l'illegalità ma imporre dei limiti all'operazione di patrimonializzazione, secondo la "logica semioforica" prima sottolineata. In questo senso, l'Istituzione può (anzi deve) conservare e trasmettere il pezzo di street art solo a due condizioni: che esso possa o essere considerato una "traccia" con valore documentale rispetto a determinati "modi di vivere" la città, oppure essere ricondotto a forme artistiche più convenzionali. In questo modo, l'azione di selezione/conservazione della mostra viene esercitata principalmente sul piano dell'espressione (la traccia, l'oggetto, l'opera), narcotizzando in parte il piano del contenuto, ovvero la "grammatica" che ha generato quella traccia, il suo "codice semiotico". O meglio: il "dispositivo-museo" conserva l'enunciato, ma non l'enunciazione, che viene in un certo senso normalizzata e neutralizzata (o perlomeno ricostruita "quel tanto che basta").

Ma nella street art l'enunciato è anche enunciazione, e i suoi prodotti non possono essere slegati dalla "performance di sovversione" che li genera: "non si tratta di Giorgio Morandi, ma di Blu; non si tratta di un abbellimento estetico, ma di conflitto", scrivono i Wu Ming su *Internazionale* (2016b) ritornando sulla vicenda, qualche giorno dopo aver già dato voce alle motivazioni di Blu e del suo gesto iconoclasta in un lungo post-manifesto pubblicato nel loro blog in contemporanea all'azione di cancellazione. Il gesto di Blu è dunque, come è già stato notato da molti anche se con altre parole, l'esito inevitabile del disconoscimento di tale operazione di neutralizzazione, il rifiuto dell'addomesticamento della natura sovversiva della street art come atto enunciativo, il tentativo, per usare una terminologia deleziana (Deleuze, Guattari 1980), di "fare la linea" di fronte all'istituzionalizzazione, da parte di un "apparato di cattura", di un linguaggio della protesta.²²

La posta in gioco è chiarissima nelle parole del già citato post dei Wu Ming, che si incarica di dare "forma narrativa" al gesto di Blu:

la mostra Street Art. Banksy & Co. è il simbolo di una concezione della città che va combattuta, basata sull'accumulazione privata e sulla trasformazione della vita e della creatività di tutti a vantaggio di pochi. [...] Di fronte alla tracotanza da landlord, o da governatore coloniale, di chi si sente libero di prendere perfino i disegni dai muri, non resta che fare sparire i disegni. Agire per sottrazione, rendere impossibile l'accaparramento. (Wu Ming 2016)

La cancellazione è rivendicata come azione di guerriglia, performance che mette in scena la stessa battaglia già descritta da Blu nell'opera che ora distrugge. Quel murale dell'*XM24* diventa così sistema auto-modalizzante e *self-fulfilling prophecy* che ora detta le istruzioni e le azioni da compiere, in una guerra che riguarda ora non più la *ownership* autoriale ma quella *politica*: tattiche pubbliche di riappropriazione contro strategie di "privatizzazione dello spazio" (Hammad 2003).

²² Come molti hanno fatto notare d'altronde Blu non è nuovo ad azioni del genere: già qualche anno prima aveva cancellato un suo grande murale a Berlino, nel quartiere di Kreuzberg, per protesta contro le politiche di *gentrification* che stavano trasformando l'area e la sua popolazione.

Tirando le somme, dunque, la strategia iconodula del museo è la risultante delle componenti strutturali del suo “discorso proprio”, che pone la street art come “bene” da preservare (ma solo in quanto *traccia o forma artistica*) all’interno di una cornice istituzionale e, soprattutto, di una strategia fondata su un valore temporale di “permanenza” (quella della memoria ufficiale, del canone), laddove l’iconoclastia del discorso dell’arte urbana trova il suo fondamento in una concezione della street art come performance eversiva (e strumento semiotico) orientata verso una riscrittura tattica, che si basa su una temporalità effimera, su azioni temporanee di ri-territorializzazione: la strategia di preservazione iconodula e feticizzante si scontra con l’essenza effimera della street art, fatta per non esser conservata, per essere continuamente riscritta e distrutta; dall’altro lato, il linguaggio della street art, per queste ragioni, è meno refrattario ad un’operazione di cancellazione che al congelamento della canonizzazione²³ (nel senso che la distruzione fa parte del suo “destino” più di una conservazione di tipo patrimoniale).

6. Conclusioni: “una terribile bellezza è nata”?²⁴

Si è già detto e scritto molto, in difesa e “in accusa” di Blu e del suo gesto, per alcuni atto di resistenza contro un’appropriazione indebita di un bene comune da parte di “tombaroli, sedicenti difensori della cultura, massoni, ecc.” (per usare alcuni degli epiteti elencati da Ericailcane in una sua vignetta a commento dei fatti),²⁵ per altri reazione inconsulta e quasi isterica tanto che molti, tra cui John Fekner, noto street artist, lo hanno paragonato ad un gesto narcisista o ai limiti dell’autolesionismo. Non è questa la sede per prendere una posizione nel dibattito, e del resto, per parafrasare Brecht, tutti i posti paiono già occupati, e questa volta sia dalla parte della ragione che del torto. Mi pare più interessante notare alcuni elementi sparsi, che però paiono utili a completare un’analisi della vicenda dal punto di vista di una semiotica della cultura.

Come prima cosa, l’atto iconoclasta di Blu va inquadrato in questo contesto come *performance multimediale* di cui la cancellazione è solo una parte, e per comprenderla appieno va analizzata assieme al già citato post dei Wu Ming e alla *distruzione pubblica e rituale* del murale dell’*XM24*, avvenuta alla presenza di tante persone e attivisti del centro sociale, alcuni dei quali hanno aiutato Blu accompagnati dalle note della Banda Roncati accorsa a dare solennità al gesto.

23 Si consideri inoltre che lo stesso murale dell’*XM24* era stato realizzato su un muro-palinese dove altri murali, altrettanto imponenti, di Ericailcane e lo stesso Blu erano stati precedentemente dipinti, in un continuo alternarsi di cancellazioni e riscritte.

24 A citare i versi di Yeats in relazione all’azione di Blu sono stati gli attivisti di *XM24* nel loro sito: “Mentre tutti si chiedono se Bologna d’ora in poi sarà “più brutta”, noi diciamo che una terribile bellezza è nata”, <http://www.ecn.org/xm24/evento/una-terribile-bellezza-e-nata/>

25 Non si può ignorare il carico simbolico rappresentato dal principale *patron* della mostra, l’ex rettore e presidente di *Genus Bononiae* Fabio Roversi Monaco, bersaglio polemico dei centri sociali coinvolti nella contestazione alla mostra.



Figura 7 – Repliche del gesto di cancellazione, da sx: azione dei No Tag Bologna, opera di Dran (esposta nella mostra bolognese), attivista impegnato nell'azione di cancellazione assieme a Blu.

Secondo elemento, l'atto iconoclasta non è rivolto contro gli oggetti esposti nel museo, ma contro ciò che è rimasto in strada. Questione apparentemente banale ma certamente non secondaria, nella misura in cui lascia intuire che l'atto distruttivo non riguarda esclusivamente l'appropriazione di determinati "oggetti", ma il tentativo di assimilazione di un intero "linguaggio" (che viene dunque pubblicamente "dismesso").

Infine, a complicare una lettura forse troppo lineare, non può non essere notato come il gesto di Blu, di fatto, paia replicare e prolungare quello della repressione della street art, invertendone certo il segno, ma non in maniera totalmente evidente: Blu usa lo stesso strumento, il rullo di vernice coprente, utilizzato dai "militanti" dei comitati per il decoro urbano, o dell'amministrazione che sanziona i writer, con la conseguenza paradossale che la street art e i suoi "nemici" si trovano apparentemente a condividere lo stesso afflato iconoclasta, tanto che Omodeo, uno dei curatori della mostra, potrà affermare: "Prima gli artisti dipingevano i muri e le istituzioni li coprivano, ora gli artisti cancellano e le istituzioni salvano"²⁶

In altre parole, l'elemento rilevante è la natura e il *sensu* dell'atto iconoclasta in questo caso. Se prima si è fatto cenno alla distruzione come tattica iconoclasta in risposta ad una strategia apparentemente iconodula, e che però "cambia il segno" di ciò che canonizza nello spazio del museo, potrebbe essere interessante reinquadrare l'azione di Blu (inteso non come autore individuale ma come collettivo, nel senso prima specificato) come anti-strategia, da parte di una soggettività politica che occupa già un "luogo proprio":²⁷ in un certo senso il murale di Blu aveva rappresentato, nel momento della sua comparsa, un segno di consacrazione di un "luogo proprio" (*l'XM24*) e della soggettività collettiva che lo abita, del luogo dell'anti-città in opposizione a quella città del Potere stigmatizzata nell'universo figurativo dello stesso murale. In questo senso, l'atto iconoclasta di Blu non mira semplicemente alla distruzione dell'oggetto, ma si situa nella logica della *performance* con l'obiettivo di "riposizionare" la street art e il suo spazio di manovra, per sottrarla al campo muse-

26 Dichiarazioni tratte dall'articolo "Blu, il curatore della mostra: Ora le sue opere sono soltanto al museo", *La Repubblica*, 13 marzo 2016 http://bologna.repubblica.it/cronaca/2016/03/13/news/blu_il_curatore_della_mostra_ora_le_sue_opere_sono_soltanto_al_museo_-135360267/

27 Ricordiamo che per De Certeau il fare tattico, a differenza del fare strategico, non parte da un luogo proprio.

ale e restituirla alla dimensione performativa: una distruzione come rituale di disconoscimento e negazione di un Valore (anche estetico), nella misura in cui tale valore viene ora assunto in un altro spazio discorsivo.²⁸ Con il rischio di generare fraintendimenti, è necessario sottolineare che si è comunque trattato di un'operazione di *ownership claiming* (resta da chiarire se di tipo "autoriale" o politico) e, in un certo senso, di privatizzazione di uno spazio, anche se ovviamente di segno contrario all'operazione del museo. L'azione iconoclasta diventa infatti una sorta di riconsacrazione rituale alla strada di ciò che era stato "indebitamente sottratto": non una particolare opera, ma il codice semiotico che le aveva generate. Il muro grigio è da intendere allora non come colpo di spugna, ma come *tabula rasa*, gesto che cancella non una singola opera ma un linguaggio nel suo complesso ormai canonizzato e quindi reso "innocuo". La cancellazione può allora essere interpretata come un cambio di direzione verso una sperimentazione di nuovi linguaggi, più "difficilmente traducibili" (perché esteticamente o ideologicamente incomprensibili o "non importabili") nei regimi discorsivi degli "apparati di cattura", assecondando l'infinito ciclo semiotico di innovazione e assimilazione.

Una domanda, in conclusione, resta: come è cambiato – come cambierà – il senso di quei luoghi urbani privati delle opere di Blu per quelle soggettività urbane non interamente riducibili né all'assiologia del Museo/Istituzione né a quella degli spazi della protesta?

Bibliografia

Assmann, Aleida,

1999 *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: CH Beck (trad. it. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna: il Mulino, 2002).

Dal Lago, Alessandro; Giordano, Serena

2016 *Graffiti. Arte e ordine pubblico*, Bologna: Il Mulino.

De Certeau, Michel

1980 *L'invention du quotidien. I: Arts de faire*, Paris: Gallimard (trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma: Lavoro, 2001).

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix

1980 *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Minuti (trad. it. *Millepiani*, Roma: Castelvecchi, 2000).

Freeberg, David

1989 *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chi-

²⁸ D'altronde è Freedberg, nelle sue pagine sull'iconoclastia, a ricordarci come tra le motivazioni dell'azione iconoclasta ci sia anche il fatto che "l'opera [sia] stata adorata e feticizzata: il fatto che stia appesa in un museo ne è testimonianza sufficiente, proprio come la presenza di quadri nelle chiese testimonia di forme religiose di adorazione, culto e fertilizzazione" (Freedberg 1989: 393 trad. it.). Su street art e iconoclastia, cfr. ancora le interessanti osservazioni di Viti 2015.

- cago: University of Chicago Press, trad. it. *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino: Einaudi.
- Greco, Cristina
2016 “Ricostruire l’identità, tradurre il conflitto: Roma e la creatività urbana”, in Pezzini, Isabella (a cura di), *Roma in divenire tra identità e conflitti*, Roma: Edizioni Nuova Cultura.
- Hammad, Manar
2003 *Leggere lo spazio, comprendere l’architettura*, Roma: Meltemi.
- Hebdige, Dick
1981 *Subculture. The Meaning of Style*, London, Routledge.
- Lefebvre, Henri
1974 *La Production de l’espace*, Anthropos; trad. it. *La produzione dello spazio*, Milano: Moizzi, 1976
- Lynch, Kevin
1960 *The Image of the City*, Cambridge: Harvard University Press (trad. it. *L’immagine della città*, Venezia: Marsilio, 1964).
- Lotman, Jurij M.
1985 *La semiosfera*, Venezia: Marsilio.
1993 *Kul’tura i vzryv*, Moskva: Gnosis (trad. it. *La cultura e l’esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano: Feltrinelli, 1993).
- Lotman, Jurij M.; Uspenskij, Boris
1975 *Tipologia della cultura*, Milano: Bompiani.
- Marrone, Gianfranco
2013 *Figure di città. Spazi urbani e discorsi sociali*, Milano: Mimesis.
- Mondino, Marco
2016 *Street art, spazi, media: pratiche di riscrittura urbana*, Tesi di dottorato in Studi Culturali Europei, Università di Palermo.
- Pethes, Nicolas; Ruchatz, Jens
2001 *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexicon*, Reinbeck: Rowohlt Taschenbuch Verlag (trad. it. *Dizionario della memoria e del ricordo*, Milano: Paravia, 2002).
- Pomian, Krzysztof
1999 *Sur l’histoire*, Paris: Gallimard, trad. it. *Che cos’è la storia*, Milano: Bruno Mondadori, 2001.
- Smargiassi, Michele
2016 “Ma la street art senza street è ancora art?”, in *La Repubblica online*, 8 gennaio 2016, <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2016/01/08/ma-la-street-art-senza-street-e-ancora-art/> [consultato l’ultima volta il 17 marzo 2016]
- Viti, Silvia
2015 *Al di qua del quadro, la strada: Attraversamenti urbani e arti del quotidiano*, Tesi di dottorato in Semiotica, Università di Bologna, Université de Limoges.

Wu Ming

- 2016(a) “Street Artist #Blu Is Erasing All The Murals He Painted in #Bologna”, post dal Blog Giap, 12/03/2016, <http://www.wumingfoundation.com/giap/2016/03/street-artist-blu-is-erasing-all-the-murals-he-painted-in-bologna/> [consultato l'ultima volta il 17 marzo 2016]
- 2016(b) “Blu, i mostrificatori e le sfumature di grigio”, in Internazionale, rivista on line, 18/03/2016, <http://www.internazionale.it/opinione/wu-ming/2016/03/18/blu-bologna-murales-mostra> [consultato l'ultima volta il 17

Francesco Mazzucchelli svolge attività di ricerca principalmente presso il Dipartimento di Filosofia e Comunicazione dell'Università di Bologna, dove è, dal 2010, assegnista di ricerca e, dal 2015, docente a contratto di “Processi Comunicativi” presso il Corso di Design del Prodotto Industriale. È inoltre membro della segreteria scientifica del Centro di Ricerca dipartimentale TraMe. Si occupa in particolare di semiotica, sia teorica che applicata allo studio dello spazio, della città, del patrimonio, della memoria culturale, del discorso politico, dei nuovi media.