

C&C

Cultura & Comunicazione

15

*Street Art, Urban Art:
dall'immagine
alla parola, e ritorno*

15



Guerra Edizioni

Cultura & Comunicazione

Street Art, Urban Art: dall'immagine alla parola, e ritorno

*Atti della presentazione del volume di P. Mania, R. Petrilli
e E. Cristallini, Arte sui muri della città. Street Art e Urban Art:
questioni aperte, 24 settembre 2018, Università per Stranieri di Siena*

Cultura&Comunicazione
Anno IX, N. 15 - Aprile 2019

Collana diretta da
Marcel Danesi
Michael Lettieri

Co-Diretori
Augusto Ponzio
Massimo Vedovelli

Redazione
Maria Teresa Zanola
Eddo Rigotti
Augusto Ponzio
Susan Petrilli

c/o Guerra Edizioni
Via Manna, 25 - 06132 Perugia (Italia)
tel. +39 075 5270257/8 - fax +39 075 5288244
www.guerraedizioni.com - e-mail: info@guerraedizioni.com

Grafica e impaginazione
Guerra Edizioni Edel srl - Perugia

© Copyright 2019 Guerra Edizioni Edel srl - Perugia

ISBN 978-88-557-0640-7

Tutti i diritti sono riservati.

Notizie ed articoli possono essere riprodotti solo con l'autorizzazione dell'Editore. Manoscritti, disegni, foto e altri materiali inviati in redazione, anche se non pubblicati, non verranno, in nessun caso, restituiti.

Gli articoli firmati impegnano esclusivamente gli autori.

Collaborazioni, commenti, recensioni e indicazioni di ogni

tipo devono essere inviate al direttore scientifico all'indirizzo e-mail:

marcel.danesi@utoronto.ca

L'iniziativa seminariale sulla Street e Urban Art, e la pubblicazione degli atti hanno ricevuto il sostegno del DADR - Dipartimento di Ateneo di Didattica e Ricerca (progetto di ricerca ex 60%, responsabile Prof. Massimo Vedovelli) e dal Centro di Eccellenza della Ricerca *Osservatorio linguistico permanente dell'italiano diffuso fra stranieri e delle lingue immigrate in Italia*, dell'Università per Stranieri di Siena.

sommario

Street Art, Urban Art: dall'immagine alla parola, e ritorno

Claudio Pizzorusso <i>Per un'epigrafia contemporanea. "La beauté est dans la rue"</i>	5
Massimo Vedovelli <i>Presentazione</i> <i>Siena, dall'immagine alla parola, e ritorno</i>	7
Street Art	
Raffaella Petrilli <i>Arte di frontiera</i>	13
Patrizia Mania <i>L'atto politico dell'autodistruzione in alcune opere di Street Art</i>	18
Elisabetta Cristallini <i>La città travestita. La Street Art nel palinsesto urbano</i>	23
Orlando Paris <i>Strategie di ridefinizione semantica del muro</i>	29
Artisti	
Annunziata De Comite <i>L'arte nel paesaggio urbano. Identità e "immagini aperte"</i>	35
Pagina immagini Exit enter	38
Pagina immagini Clet	41
Panorami Linguistici Urbani e Street Art	
Carla Bagna, Sabrina Machetti <i>Linguistic Landscape e Street Art. Questioni di metodo e ricadute dell'educazione linguistica</i>	44
Caterina Ferrini <i>Insegne dei negozi e Street Art: l'involontaria rivoluzione culturale operata dalle scritture esposte</i>	47
La Street Art tra istituzioni e didattica	
Viola Monaci <i>L'italiano con i graffiti. Un percorso didattico sperimentale di Linguistic Landscape per apprendenti stranieri</i>	52
Paola D'Orsi <i>Muri dentro le mura. Street Art e eredità culturale</i>	57
BIBLIOGRAFIA	61

Il processo di revisione dei testi proposti per la stampa in “Cultura & Comunicazione” è basato sulle Linee Guida COPE’s (*Committee on Publication Ethics*) *Best Practice Guidelines for Journal Editors*, ed è qui proposto affinché direzione, autori, editore, redazione e revisori ne siano a conoscenza e ne condividano i principi nell’obiettivo generale di promuovere la qualità della rivista.

Le proposte di contributi presentati per la pubblicazione sulla Rivista “Cultura & Comunicazione” sono sottoposti a una commissione di esperti nella valutazione scientifica dei contenuti, secondo una procedura di *peer review* basata sui principi del Codice Etico della Rivista.

In questo modo la Rivista intende attenersi scrupolosamente alle regole relative alla valutazione degli articoli e alla misurazione del loro grado di apprezzamento all’interno della comunità scientifica, anche ai fini del conseguimento delle certificazioni rilasciate dalle Istituzioni preposte. La procedura prevede che la *peer review* sia affidata a un gruppo di *referees* scelti a livello internazionale dalla Direzione.

Coloro che desiderano sottoporre alla Rivista un contributo per la pubblicazione dovranno inviare un file (preferibilmente in formato doc) accompagnato da un pdf ed eventualmente da una stampa cartacea indirizzandolo all’attenzione dei Direttori, Prof. Marcel Danesi o Prof. Michael Lettieri, University of Toronto, oppure a uno dei co-direttori, Prof. Augusto Ponzio (Università di Bari) o Massimo Vedovelli (Università per Stranieri di Siena), ai seguenti recapiti:

Marcel Danesi: marcel.danesi@utoronto.ca
Michael Lettieri: michael.lettieri@utoronto.ca
Augusto Ponzio: augustoponzio@libero.it
Massimo Vedovelli: vedovelli@unistrasi.it

La redazione dei testi dovrà rispettare le norme editoriali che sono descritte in forma dettagliata nella Rivista. Ogni articolo dovrà essere accompagnato da un abstract in lingua inglese (massimo 600 caratteri, spazi inclusi) e da tre o quattro keywords in inglese. Gli autori dovranno indicare istituzione di appartenenza, status e indirizzo e-mail.

L’Autore dovrà indicare il proprio indirizzo postale, l’e-mail e un recapito telefonico, ai fini di eventuali comunicazioni da parte dell’editore.

I Revisori si comportano secondo i principi stabiliti dal Codice Etico della Rivista. Per ogni proposta di articolo la Direzione sceglie almeno due Revisori.

I Revisori valutano il testo proposto entro tempi ragionevoli e comunicano la loro valutazione scritta alla Direzione, che decide sulla pubblicabilità del testo.

Nel caso un Revisore segnali casi di plagio, il testo non verrà pubblicato.

La Direzione informa l’Autore delle eventuali osservazioni fatte dai Revisori, chiedendo l’adeguamento del testo e riservandosi di decidere in ultima istanza sulla pubblicabilità.

I Revisori rimangono anonimi per gli Autori. La lista dei Revisori viene pubblicata annualmente dalla Rivista senza collegamento ai singoli testi valutati.

Per un'epigrafia contemporanea

"La beauté est dans la rue"

Raro è il caso che un volume collettaneo, pur non d'occasione, si presenti tanto unitario da apparire quasi frutto di un solo autore, e non di dieci, come di fatto è *Arte sui muri della città*, curato da Patrizia Mania, Raffaella Petrilli ed Elisabetta Cristallini. I temi cruciali che il Graffitismo pone, nelle sue più varie forme tecniche e stilistiche – dal *lettering* allo *stencil* figurato –, si concatenano coerentemente, nonostante la varietà dei punti di vista: immagine e scrittura, legittimità e illegittimità, persistenza, cancellazione, conservazione, distruzione e, perché no, semplicemente muro.

Si dice che da quando esistono i muri esistono le scritte. Se Angelica e Medoro avessero vissuto il loro interludio d'amore in un ambiente urbano invece che pastorale, avrebbero scritto sui muri. *Names on walls*¹. "Graffito", in definitiva, rinvia a una civiltà primordiale, a tracce incise nelle grotte paleolitiche; oppure, in tutt'altro tempo, quando il successo planetario di Keith Haring e Jean-Michel Basquiat era di là da venire, gli *American Graffiti* furono, nel 1973, una nostalgica celebrazione degli anni, perduti, di *Rock around the clock*. Ci possiamo dunque concedere altre evocazioni. Il *lettering* figurato, «la trasfigurazione della scrittura "da segno a forma"»², tipico del *tagging* murale, rimanda agli anni lontani – 1632, più o meno – dell'*Alfabeto figurato* di Giovan Battista Bracelli, un pittore toscano quasi perfettamente sconosciuto, copertosi di gloria per merito dei surrealisti e, in tempi più recenti, delle *Love Letters* di Scherman nel 1975 se ne veda il suo ricordo all'indirizzo <https://typographic.org/on-typography/rowland-schermans-love-letters/>.

delle invenzioni di Banksy? Scrivere e disegnare si fondono dunque in una medesima entità: come l'epigrafe, che, riassumendo in sé il duplice significato del greco γράφειν, può al contempo designare lo scrivere e il disegnare.

Più volte, nel volume, si insiste sullo status del *writer*, la cui personalità si cela in un perfetto anonimato, talora nell'anonimato plurale di una *crew*. L'aura sacrale del rito con il quale il *writer* produce sul muro il suo segno, in genere elementare, assimila quest'ultimo alle immagini di devozione popolare degli ex-voto per grazia ricevuta, anch'esse, per lo più, realizzate da artisti non-artisti. Ma quando il *writer* diventa uno *street artist*, cioè quando un "io" anonimo appartenente a una collettività anonima diventa un autore riconosciuto, il suo anonimato si risolve, o meglio si dissolve, in una "firma". È perfino scontato, ma inevitabile, ricordare allora grandi precedenti di artisti "virtuali", su tutti Marcel Duchamp, Richard Mutt e Rose Sélavy. Come loro, il *writer* si costruisce un'identità anagrafica il cui stato civile sta in un mondo parallelo: egli vive solo di fronte al muro. In tal modo però, lo *street artist* entra a far parte di una comunità che lo assorbe e lo integra. Il suo gesto di rabbia politica, o di semplice sfida vandalica, da forma di autoaffermazione, individuale o di gruppo, confinata in aree metropolitane emarginate e degradate, che produce opere destinate alla scomparsa per cancellazione o per distruzione, si introduce in circuiti istituzionali. In un processo «from streets to galleries», non si contano più ormai i musei e le gallerie che offrono mostre ed eventi dedicati al Graffitismo, negli Stati Uniti come in Sud-America o in Europa. Le amministrazioni locali programmano di riservare e tutelare spazi per artisti graffitisti, anche con soluzioni museografiche innovative – come il celebre caso dell'East Side Gallery a Berlino –. Iniziative private hanno consolidato la diffusione della *street art*, attraverso azioni di promozione e di documentazione, come il Mural Project di Richmond, Virginia, o l'Upfest Festival di Bristol. Di conseguenza, da esigenza viscerale e spontanea, "antagonista" e illegale per definizione, l'espressione graffitista si è convertita in una retorica del linguaggio sovversivo autorizzato.

Si può dunque parlare oggi della *street art* come di una *mainstream art*; tanto che non risponde più soltanto a un progetto di riscatto di aree urbane depresse, ma si insedia nei luoghi del potere e della ricchezza, e comunque dell'ufficialità. Tra gli innumerevoli casi, se ne consideri questo, che ricordo per averne avuto esperienza diretta. Boston, settembre 2015: su un lato della 200 Clarendon Tower, nota anche come John Hancock Tower, il più alto grattacielo della città, e dunque una delle sue icone più rappresentative, era comparsa l'im-

¹ Si ricorderà l'esemplare volume di R.W. Lee, *Names On Trees. Ariosto Into Art*, Princeton, 1977.

² R. Petrilli, *Immaginazione simbolica. Funzione e significati per la Street Art*, in *Arte sui muri della città. Street Art e Urban Art: questioni aperte*, a cura di P. Mania, R. Petrilli, E. Cristallini, Roma, 2017, p. 12.

³ Riscoperto dai surrealisti sullo scadere degli anni Venti, Bracelli resta ancora una figura misteriosa (cfr. F. Baldassari, *La Pittura del Seicento a Firenze. Indice degli Artisti e delle loro Opere*, Torino, 2009, p. 174). Su di lui resta ancora da leggere il saggio di Tristan Tzara del 1963 ristampato in M. Préaud, *Bracelli. Gravures*, Paris, 1975. Sulla genesi delle *Love Letters* di Scherman nel 1975 se ne veda il suo ricordo all'indirizzo <https://typographic.org/on-typography/rowland-schermans-love-letters/>.

⁴ R.P. Ciardi, L. Tongiorgi Tomasi, *Le pale della Crusca. Cultura e simbologia*, Firenze, 1983.

magine di un uomo in shorts, o in costume da bagno, in piedi su una piattaforma, che galleggia nel cielo. Che cosa significava? Non era ovvio. Si sarebbe potuto dire con Sant'Agostino: «Nunc tamen nemo ambigit, et per similitudines libentius quaeque cognosci, et cum aliqua difficultate quae sita multo gratius inveniri»⁵. Quell'immagine diventava il sogno di una città. La spettacolare opera era stata commissionata dalla Boston Properties, una Real Estate Investment Trust Company, fondata da Mortimer B. Zuckerman (grande finanziatore della campagna presidenziale di Barack Obama), proprietaria del grattacielo, ed era stata progettata e realizzata dall'artista francese JR, con la collaborazione di Pedro Alonzo, curatore indipendente specializzato in *mural art*. Quel "murale" aveva dunque tutti i crismi dell'ufficialità, e portava con sé una chiara impronta promozionale. Il caso (?) voleva che negli stessi giorni, lungo il Rose Kennedy Greenway in Dewey Square, sul vasto muro di un edificio del Department of Transportation, che da qualche anno fungeva da "cavas" per *mural paintings* (un luogo pubblico, gestito da istituzioni pubbliche bostoniane, come l'Institute of Contemporary Art, il Museum of Fine Arts, il List Visual Arts Center dell' MIT), il rinomato artista concettuale newyorkese Lawrence Weiner, una figura estranea ai canoni dello *street writer*, esponesse questa grande scritta: *A Translation from one language to another*. Essa mi parve allora una perfetta didascalia per quella "traslazione" dello spirito della *street art* che l'intervento di JR implicava.

In Italia, un segnale esemplare di questo spostamento di modalità e di funzioni lo si è registrato quando, nel novembre del 2015, la più ufficiale istituzione della cultura nazionale italiana, l'Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, presieduto dall'ex-ministro dei beni culturali Massimo Bray, ha affidato la realizzazione di un suo nuovo logo a uno *street writer* romano, Mathieu Romeo detto "Trota", e da allora organizza eventi dedicati a *graffiti writing* e *street art*⁶. Eresia e

ribellione, eversione e rabbia della strada, si siedono ormai al tavolo del potere culturale, accettandone la retorica e le icone. La *street art* gode oggi di quelle stesse licenze che da sempre l'istituzione concede al carnevale, alla commedia, alla satira. Lo "stile graffitista", per la sua presumibile presa sul mondo giovanile, si dispiega ovunque, anche nei talk-show televisivi di intrattenimento politico in prima serata, come *Gazebo* su Rai 3 e il suo erede *Propaganda live* su La7. Com'è noto, la strategia dell'integrazione è da sempre stata uno strumento vincente del potere: così, come si scrisse nel 1933, «la pittura murale è pittura sociale per eccellenza. Essa opera sull'immaginazione popolare più direttamente di qualunque altra forma di pittura»⁷.

La società ha sempre usato la città come lo scrittore usa la carta. La scritta o il disegno sul muro esistono, s'è detto, da quando esiste il muro, quale che esso sia, grotta o grattacielo. La strada, e soprattutto la piazza, sono sempre state il luogo in cui convergono potere e contestazione, i quali vi lasciano i loro segni identitari nelle più varie forme. Questi segni, quali che essi siano, sono sempre un atto di volontà. «Per hoc signum voluntatis nostrae participem facere [volumus]», spiega Sant'Agostino a proposito dei «verba visibilia», ispirando a Dante la celebre formula del «visibile parlare», espressa nella straordinaria sequenza delle sculture murali del primo girone del *Purgatorio* (X, 28-105). Predicare per immagini. Dunque, quando il graffitista o il muralista contemporaneo opera per conto di una forza egemone (magari avvalendosi ora della rinviogita famosa legge del 2%⁸), il suo segno ne diventa fatalmente l'espressione. Come è sempre stato.

⁷ Mario Sironi, dal *Manifesto della pittura murale*, cofirmato con Massimo Campigli, Carlo Carrà e Achille Funi, pubblicato su «La Colonna» nel dicembre 1933. Per una ricostruzione di quella stagione della pittura monumentale si veda *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra (Milano, Museo della Permanente), a cura di V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni, Milano, 1999.

⁸ Recentemente sono state pubblicate le *Linee guida per l'applicazione della legge n. 717/1949 recante norme per l'arte negli edifici pubblici* (G.U. del 25 luglio 2017), che vorrebbero riattivare il dettato della cosiddetta "legge del 2%" del 1949, la quale, a sua volta, recuperava la legge 839 del 1942.

⁵ *De Doctrina Christiana*, II, VI, 8.

⁶ Si veda sulla WebTv della Treccani la registrazione dell'incontro *La street art omaggia Pasolini* tenutosi a Roma, presso l'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, il 27 novembre 2015 (http://www.treccani.it/magazine/webtv/videos/Conv_street_art.html).

Presentazione

Siena, dall'immagine alla parola, e ritorno

La presentazione del volume Patrizia Mania, Raffaella Petrilli, Elisabetta Cristallini, *Arte sui muri della città. Street Art e Urban Art: questioni aperte*, svoltasi il 24 settembre 2018 presso l'Università per Stranieri di Siena, sembrava essere un evento concluso in sé: organizzata da Claudio Pizzorusso e da chi scrive, poteva sembrare la presentazione di un'opera in un contesto universitario di una città diversa da quella dove operano le autrici.

In realtà, la struttura dell'iniziativa prefigurava già l'apertura di una ulteriore prospettiva di analisi, capace di ampliare la riflessione sull'oggetto specifico del volume – la Street Art – mediante il confronto con le linee di ricerca specificamente seguite presso l'Università per Stranieri di Siena e nella città. All'iniziativa hanno partecipato, oltre alle autrici, giovani artisti senesi, studiose/-i di semiotica e di contatto interculturale, studiose/-i di linguistica che si occupano dei panorami linguistici urbani che vedono l'italiano in contatto con le altre lingue, studiose/-i di didattica della lingua che attingono alla Street Art per le loro attività formative.

La presentazione del volume ha permesso anche di riflettere su Siena, sulla sua vocazione artistica che, dalla storia plurisecolare, si misura con le odierne forme dell'espressività. A Siena il peso dell'immenso patrimonio storico-artistico dà alla città una identità valoriale che attrae e fa vivere uno spazio e un tempo intrinsecamente caratterizzato dalla cifra estetica, ma condiziona fortemente anche la possibilità di promuovere le forme dell'espressione nelle modalità del contemporaneo. La città è, proprio per il suo patrimonio, intoccabile: ogni intervento che voglia connettere forme espressive del suo passato e nuove forme può diventare una ferita, che immediatamente mette in gioco le norme che regolano la tutela del patrimonio artistico, e comunque che attiva un sentimento identitario che rende sempre marcata ogni iniziativa legata al contemporaneo. Da un lato, la trama estetica della sua identità alimenta in Siena il bisogno e il desiderio di confrontarsi con il contemporaneo; dall'altro, genera l'ansia per la possibile frattura che potrebbe causare alla storica identità. Se lo spazio è il contenitore e il tessuto vivo del lascito del passato, proprio il tempo passato fa pesare le sue ragioni quasi alzando muri verso i tentativi di creare il nuovo artistico.

Eppure, Siena è anche i suoi nuovi quartieri, più o meno in sintonia con l'altissima qualità cittadina della vita che si appoggia proprio sul suo patrimonio artistico e sulla consonanza dei cittadini con esso. Siena è anche i quartieri periferici, come quello di San Miniato (immagine n.1), ed è anche la stazione ferroviaria e la sua nuova identità dell'area anti-



Immagine n. 1 – Quartiere di San Miniato, Siena



Immagine n. 2 – Piazzale Carlo Rosselli, Siena

stante, con l'Università per Stranieri e il centro direzionale e commerciale (immagine n. 2): in un luogo sostanzialmente non esteso si concentra il dinamismo degli arrivi e delle partenze di chi viaggia in treno o in pullman, il lavoro di chi è negli uffici; la fruizione commerciale delle merci; l'elaborazione intellettuale centrata sulle forme simboliche, sulle lingue e sui linguaggi. L'Unistrasi laboratorio di appropriazione e creazione di forme simboliche di un nuovo presente e di un futuro migliore.

Siena è anche i suoi spazi riconquistati alla vita sociale, oppure ancora lasciati a testimoniare anche in questa città – dove ogni luogo è tale per il suo carico secolare di vita e per la sua continuazione nell'oggi – l'esistenza dei non-luoghi. Ciò che ci ha spinti a organizzare la presentazione del volume sulla Street Art delle amiche e colleghe dell'Università della Tuscia ha le sue radici nella pregressa esperienza di chi

scrive come Rettore dell'Unistrasi e di Assessore alla cultura della città di Siena: in anni complicati, drammatici, sia per il sistema universitario nazionale, sia per la vita della città, che si è vista travolgere da eventi che le sono apparsi inaspettati e inspiegabili. Una spiegazione, invece, c'era, ma non è questa la sede per riandare alla questione. Ebbene, in quegli anni pur complessi dell'esperienza rettorale e amministrativa pubblica chi scrive ha avuto sempre la consapevolezza di vivere entro un profondo universo civile, dove il vivere bene insieme non appariva slegato dal vivere il bello insieme. Stare a Siena, lavorare nei suoi palazzi, camminare nelle sue strade, vivere le sue piazze – innanzitutto la sua piazza, il Campo – dava il senso di poter collocare l'azione non solo in uno spazio, ma entro un tempo la cui trama ero lo svolgersi di un senso estetico, di una esperienza del bello che pervadeva la cognizione dei cittadini e lo stupore dei visitatori.

Proprio per questo appariva distante da tale tessuto civile, storico, artistico la condizione di chi viveva e vive nei quartieri periferici, di cui San Miniato è il rappresentante esemplare. Confinato in una conca distante dalla città e da essa invisibile; contiguo alle strutture dell'ospedale e della casa dello studente, il quartiere appare come un luogo-dormitorio, dove la vita sociale si costruisce con un costante impegno che dal centro commerciale passa alle esperienze teatrali. Gli incontri con i cittadini, con il Consiglio di circoscrizione, con le varie realtà che operano nel quartiere per dargli vita e dare un senso alla vita collettiva di chi ci abita, per non murarlo entro la marginalità mettevano sempre in evidenza l'esigenza, la richiesta di senso, di una vita che potesse godere anche lì del senso della storia e del bello che informa di sé l'area storica della città, quella 'entro le mura'. In questo contesto è maturata la scelta di esporre, durante il periodo di assessorato, anche nelle piazze e nelle vie di San Miniato le sculture dell'artista cinese Xu Hong Fei: nel centro storico, nei luoghi del massimo passaggio dei visitatori e dei cittadini, a piazza del Duomo tra questo e il Santa Maria della Scala, ma anche a San Miniato. Non nascondiamo il dubbio che ci prese, il senso di timore per gli effetti della presenza delle opere di tale artista in un quartiere della periferia senese. E quanta gioia, poi, nel ricevere mail e lettere di ringraziamento da parte di cittadini del quartiere per avere dato l'occasione di vivere un rapporto di senso con un'opera d'arte, collocata in un luogo che vive le problematiche delle estreme periferie pur essendo a pochi minuti dal centro della città.

Non so se esporre sculture per strada sia ascrivibile alle categorie della Street Art o della Urban Art: non c'è in tale operazione (o almeno in quella appena citata) la forza deflagrante della provocazione, della spinta alla presa di coscienza di una condizione periferica e perciò la spinta al cambiamento radicale. Sicuramente, però, la nostra intenzione anche nel caso dell'esposizione di Xu Hong Fei è stata di alimentare una dimensione espressiva tramite l'esibizione di opere d'arte che sollecitavano i cittadini a un rapporto, a stabilire una relazione: estetica, appunto. La stessa cosa ci sembra che avvenga con la Street e Urban Art.

Le manifestazioni riconducibili a queste categorie ci sembrano emergenze delle esigenze di espressione e di espressività:



Immagine n. 3 – Primavalle, Roma



Immagine n. 4 – Primavalle, Roma

esigenze forti di un vissuto individuale e collettivo dell'espressione e di quella forza di senso che chiamiamo *espressività*.

Si tratta di una esigenza estesa, richiesta da tutti in ogni momento della vita quotidiana personale e collettiva, ma che nelle condizioni periferiche, della marginalità socioculturale, delle periferie urbane, diventa urlo, grido, richiamo, ammonimento (immagini nn. 3-4: nel quartiere di Primavalle, Roma). Il caso delle stazioni ferroviarie e della stazione di Siena mi sembra esemplare, in tale prospettiva.

Le stazioni ferroviarie sono paradigmaticamente il luogo del dinamismo, del passaggio veloce, senza sguardi che non siano frettolosi verso gli altri e verso i luoghi. A bilanciare tale condizione di assenza di esperienza profonda c'è una lunga tradizione che ha spinto a connotare fortemente in senso estetico le stazioni ferroviarie, che sono state, oltre che il contesto dove concentrare il valore estetico della struttura architettonica, anche il contenitore di momenti di creazione e di esposizione artistica. In questo senso molte stazioni ferroviarie sono testimoni di tale sforzo: dal liberty alle fantasie babilonesi nelle architetture, ai vari stili degli affreschi le stazioni di Milano centrale, Firenze Santa Maria Novella, La Spezia, Genova Brignole, Perugia, Tempio Pausania, Palermo, le stazioni della linea Lucca – Aulla, solo per citarne alcune,

esibiscono al viaggiatore una occasione di vivere esperienze estetiche che risolvano la lacerazione delle contraddizioni del viaggio, del lasciare un luogo, o che lo accolgano con segni che evocano le esperienze estetiche che potrà vivere nella città in cui arriva. Non solo le sale per i viaggiatori sono state investite da questo sovrappiù di ruolo estetico rispetto alla funzionalità legata al viaggio, ma anche diversi bar e ristoranti: Santa Maria Novella, con gli affreschi di Rosai e Romoli ne è forse la rappresentante esemplare (immagine n. 5).



Immagine n. 5 – Ottone Rosai alla Stazione di Santa Maria Novella, Firenze

Tale funzione viene ripresa nella nostra contemporaneità. Proprio la stazione ferroviaria di Siena, una delle più rappresentative opere di Angiolo Mazzoni (nato a Bologna da genitori senesi), con il suo indubbio pregio architettonico (immagine n. 6), vede aggiungersi nei nostri anni una testimonianza di espressività estetica nel suo locale adibito a bar. Nel momento della radicale trasformazione di tutta l'area circostante, che



Immagine n. 6 – La stazione ferroviaria di Siena

la toglie dal suo originale isolamento e la fa diventare lato della grande piazza, esemplarmente dinamica, dove si collocano le sedi menzionate di Unistrasi e del centro direzionale, anche la stazione sembra voler star dietro al cambiamento: si dota di un nuovo sottopassaggio che supera la discontinuità che i binari rappresentavano con l'area retrostante, ora diventata punto di attracco di pullman provenienti dal circondario. Il bar, luogo dal valore centrale per la sua funzionalità in relazione al viaggio, ma anche per la simbolicità di luogo di sosta dove fermare il tempo anche per chi non viaggia, si dota di una intera parete affrescata, con uno stile che richiama quello della Street Art e che, insieme, vuole evocare nelle sue forme di espressione il patrimonio artistico della città: lo esibisce al viaggiatore, a chi consuma rapidamente la sua presenza al bar della stazione riassumendo in sintesi la visione della storia artistica della città, o a chi vi sosta nel suo lasciar andare il tempo senza meta: in

una sintesi che esorcizza nelle sue forme stilistiche la visione dei graffiti che sembrano scegliere in modo elettivo proprio le stazioni e i treni per realizzare le proprie performance, considerate dagli occhi dei più, cioè da coloro che non fanno parte del codice espressivo graffiato, solo degli imbrattamenti.

Il murale del bar della stazione ferroviaria di Siena (immagine n. 7), allora, viene a condensare in sé diversi piani funzionali e valoriali:

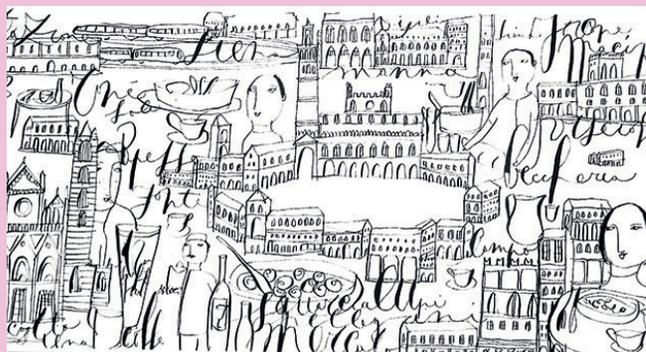


Immagine n. 7 – Murale del bar della stazione di Siena, panoramica

innanzitutto, si riallaccia alla tradizione delle stazioni affrescate, che simboleggiava le forme estetiche del ceto medio dirigente che vedeva nel treno la punta avanzata del progresso e nella stazione una delle concretizzazioni delle proprie forme di vita, di cui anche il viaggio come dimensione estetica faceva parte. Il murale della stazione di Siena riprende questa radice estetica dei contesti ferroviari e la rielabora proprio in uno dei luoghi a maggiore presenza dei viaggiatori, cioè il bar, il luogo della ristorazione, come a Santa Maria Novella le grandi tempere di Ottone Rosai (*Paesaggio rurale* e *Veduta di paese*, 1935).

Il murale del bar ferroviario senese si riallaccia anche alla processualità della Urban Art, vuole riprendere l'azione dei graffiti, ne rifiuta l'esotericità di codice ma ne assume la corsività del tratto: rievoca il graffito, ma ne vuole esorcizzare l'esito dissacrante, 'imbrattante', proponendo all'osservatore il suo valore estetico tramite l'offerta del compendio dell'arte della città (immagini nn. 8, 9, 10). La città vi è presente nella sua vita, con personaggi che appaiono collocati nelle sue vie e contrade, ma che anche concretamente operano nel bar. Il murale esorcizza l'incomprensibilità dei graffiti, cercando di recuperare un senso estetico che bilanci la fugacità del vissuto della stazione e del suo bar (immagine n. 11), così come la marginalità desolata che proprio nelle stazioni e nei suoi luoghi di ristoro si ferma, come sosta in un percorso di vita senza scopo. Chi guarda il murale, chi velocemente consuma il bar, chi spende il suo tempo senza tempo nel bar ritrova nel murale la città e le persone del bar: il senso di distanza fra l'opera d'arte e il suo osservatore

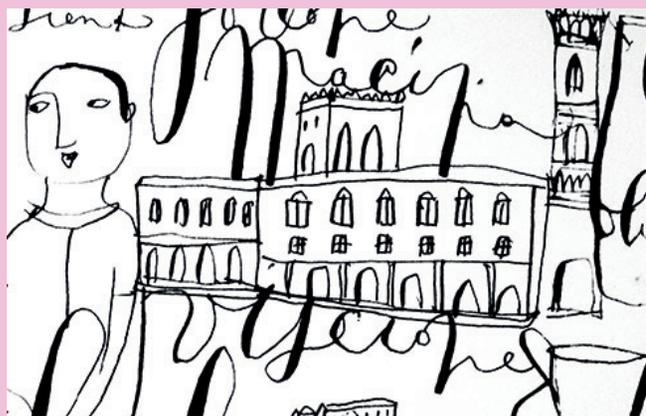


Immagine n. 8 – Murale del bar della stazione di Siena, particolare

viene ricomposto dalla familiarità con la città e con le persone che carnalmente vivono nel bar.



Immagine n. 10 – Murale del bar della stazione di Siena, panoramica



Immagine n. 11 – Murale del bar della stazione di Siena, panoramica

Non è solo il bar della stazione ferroviaria di Siena a voler essere luogo parlante nelle forme dell'arte e dei *verba*, è tutta la città che, sia pure con il passo cauto che le impone la memoria della sua storia e l'imponenza del suo patrimonio, alimenta forme di arte che si esibiscono nella strada. Falliti i tentativi di costituire poli museali del contemporaneo, rimane la vitale vivacità dei singoli artisti, dei singoli luoghi che vogliono mostrare il proprio essere innanzitutto simbolico. Sono, allora, proprio i negozi, i luoghi delle attività commerciali che si propongono come poli disseminati nel tessuto quotidiano della città di eventi simbolici, artistici: dai parrucchieri ai panifici alle vetrine dei negozi di abbigliamento a tutti gli altri. Si tratta di installazioni (come nel caso dell'immagine n. 12) che affacciano sulla strada, che ne diventano parte con il loro richiamo espressivo e con il loro invito a vivere un'esperienza estetica proponendosi come evocazione dello storico carattere identitario cittadino legato alle forme del bello.

Il murale del bar della stazione di Siena e le altre manifestazioni più classicamente streetartistiche (immagine n. 13) o le vere e proprie installazioni hanno strutture e sensi plurimi, non limitandosi solo a quelle decorative o esornative: fanno interagire linee, immagini della città e di volti umani, parole. Proprio sulla parola si concentra l'identità, la vocazione, la missione dell'Università per Stranieri di Siena, antistante la stazione ferroviaria. La presentazione del volume di Petrilli, Mania e Cristallini appunto in questo non è stata solo una presentazione, ma un pretesto per continuare un percorso di analisi, di riflessioni proprio nel momento in cui ha cercato di intendere le manifestazioni della Street e Urban Art in una prospettiva allargata alla materia che è al centro della vita dell'Unistrasi, cioè la parola. L'analisi dei panorami linguistici urbani ha visto proprio nei gruppi di ricerca dell'Unistrasi i

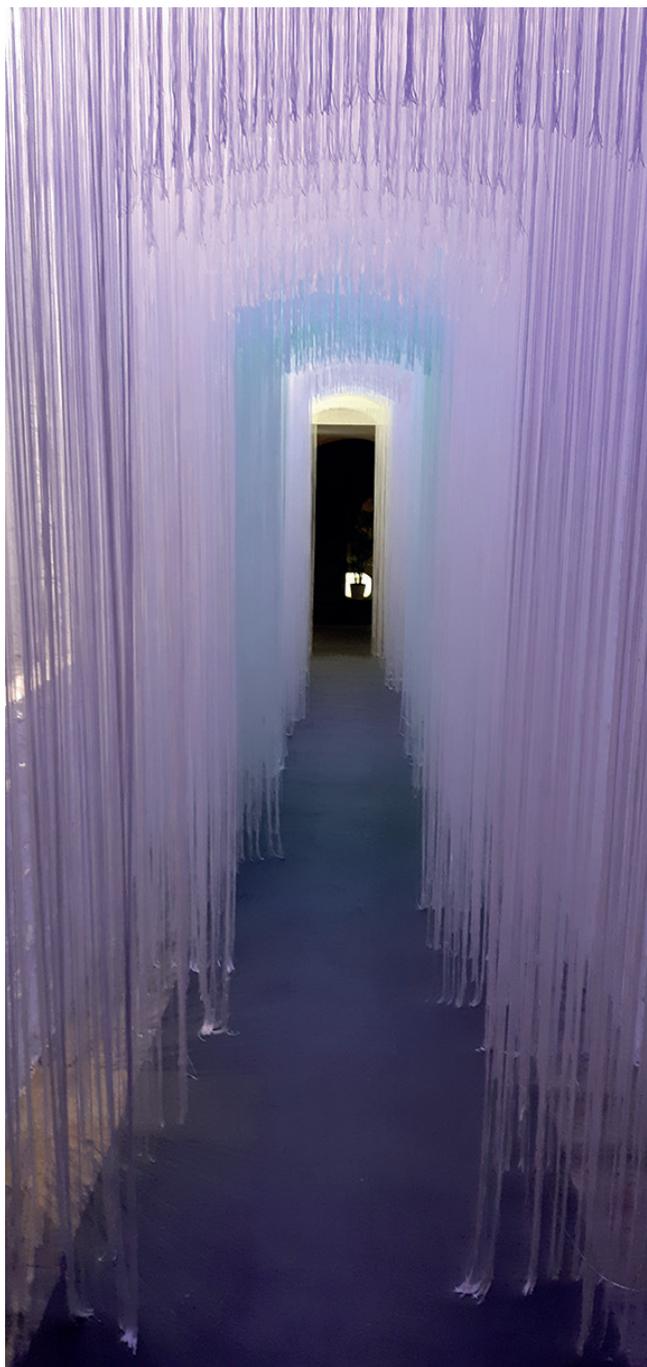


Immagine n. 12 – Installazione, 1240M Parrucchieri di Mucci Mimmo, Siena

primi in Italia a delineare tali contesti come i nuovi fronti della negoziazione sociale del senso coinvolgente l'italiano nel mondo, e il contatto con le lingue immigrate in Italia.

Nel corso delle indagini svolte in Italia e in molti Paesi del mondo si è manifestata con sempre maggiore urgenza l'esigenza di allargare la prospettiva linguistica a quella generalmente semiotica: senza un quadro di riferimento generalmente semiotico, che dia conto del valore di ogni linguaggio coinvolto nell'espressione murale, non ci è apparso possibile comprendere pienamente la posizione della lingua italiana – anzi, del nesso lingua-cultura-economia-società italiana – nel mondo, nel mercato globale delle lingue-culture-economie-società. Le parole italiane (o xenoitaliane: inventate da stranieri per sembrare italiane) da sole costituiscono un importante congegno per evocare i valori più positivi (anche se spesso solo stereotipati) della nostra civiltà, ma da sole non riescono a dare pienamente conto di come tali schemi valoriali appaiano nei contesti urbani globali: sono accompagnate, infatti, da altri segni di tale identità, dai colori alle forme alle immagini legate all'Italia.



Immagine n. 13 – Sportello su un muro

Così, spesso ci è apparso inadeguato fare riferimento solo ai quadri concettuali della sociolinguistica o della linguistica dei panorami urbani per capire il complesso intreccio di forme simboliche agenti in tali contesti. Siamo stati costretti, allora, a collocarci entro una prospettiva semiotica per comprendere i meccanismi e gli effetti testuali. La stessa prospettiva ha creato un terreno di incontro con le manifestazioni della Street e Urban Art, nella convinzione che in tale terreno operino le stesse forze di creatività, di formazione del senso che attraversano le parole e le immagini: la stessa esigenza di espressione, la stessa spinta all'espressività.

Queste forze operano nei panorami urbani del mondo globale, in cui codici criptici – nel nostro caso, l'italiano come lingua straniera nel mondo, e le lingue immigrate come straniere in Italia – vengono concretizzati in testi proposti alla fruizione generale, come proposta di condivisione e, insieme, segno di una distanza, di un confine valoriale identitario insuperabile. Di una distanza insanabile. Ci sembra che gli stessi meccanismi si attivino, ad esempio, nelle forme dei *tag* che accompagnano i graffiti: segni fatti di lettere, pseudoparole esotericamente condivise – quasi come un gergo – da chi sa riconoscersi in tale codice e da chi aspira a entrare a far parte di tale comunità, distante dal resto della collettività.

Nel mondo i sistemi simbolici che danno forma ai valori di italianità si incontrano con quelli delle altre lingue; in Italia, quelli delle altre lingue, della presenza entro la nostra società delle forme simboliche portate dagli 'altri', si incontrano con i sistemi simbolici dell'italianità. È proprio questa reciprocità che spinge a estendere la visione oltre i confini della forma astratta di una lingua, per guardare ai terreni di incontro con gli altri sistemi simbolici, fatti di linguaggio verbale e di linguaggi non verbali: tutti, nel loro dialogo reciproco, aspirano a superare i confini della propria espressione per trovare nuove forme di senso. Si tratta di un processo che sfrutta le risorse di tutti i linguaggi e le lingue coinvolti per creare nuove

entità, che testimoniano dello sforzo di ristrutturare le regole dei sistemi formali messi in contatto. Le nuove entità verbali appaiono fuori della norma, spesso anche incomprensibili; possono ferire chi usa le lingue per alzare muri; sempre, però, sono riconosciute come segni di un nuovo gruppo di soggetti sociali che con esse rivendicano una identità simbolica, una nuova posizione nello spazio sociale, la volontà di relazione con gli altri.

Ciò avviene per il tramite delle forme del linguaggio verbale, ma ugualmente con quelle dei codici non verbali, in un processo di riappropriazione della creatività artistica, dei suoi spazi e dei suoi meccanismi, cercati negli spazi della vita quotidiana e nei meccanismi della vita comune, lacerata e perciò alla ricerca di una nuova armonia, di un senso ricomposto. La città di Siena vive questo processo come tutte le altre, impossibilitata a sfuggire alle dinamiche globali che segnano l'essere umano, non più potendo chiudere le sue porte alle forze che ridisegnano i confini delle identità. Proprio Siena ha scolpito nella sua porta che guarda la storica nemica Firenze il motto che può aiutarla in tale percorso che si rivolge alla sua identità storica, alla sua illimitata ricchezza estetica, e che mira a dialogare con il nuovo, a incorporarlo in una nuova forma di vita, nelle nuove forme simboliche: *Cor magis tibi Sena pandit*, "a te [che vieni da fuori] Siena apre il suo cuore [più delle sue porte]". Le mura di Siena parlano, così come i muri di ogni altra città, considerati lavagna, tela, superficie dove segnare, dare forma simbolica, dire, esprimere; e i muri richiamano la loro identità riportandosi alle forme segniche tipiche dell'identità del luogo, come fa *Muracci vostri*, a Roma (immagine n. 14), che esibisce la sua popolarità, il voler essere voce della gente di Roma.



Immagine n. 14 – *Muracci vostri*, Primavalle, Roma

Le esperienze di tanti giovani artisti a Siena – pittori, scultori, fotografi, danzatori, musicisti, attori – ci sembrano muoversi tutte lungo questa pista: da qui la testimonianza di diversi di loro nella presentazione del volume delle colleghe della Toscana. Sono testimonianze di quanto sia forte, esteso, spesso sotterraneo, ma anche molto capace di essere visibile e di incorporarsi nelle forme tradizionali – primariamente, quelle della vita in Contrada – lo sforzo di ricomporre e rivivere la dimensione espressiva nella ricerca di armonia con un'anima intrinsecamente estetica per storia plurisecolare e aspirazione a nuovi modi espressivi capaci di dare forma alle esigenze di chi vive l'oggi. Siena non è solo la Maestà di Simone Martini o quella di Duccio; non è solo l'affresco del Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti. Luogo elettivo di contatto sistematico con una storia di ricerca di forme di espressività, la città è e intende essere ancora oggi un laboratorio di ricerca, di sperimentazione, di proposta di nuove forme simboliche, di nuove forme di espressività: nelle sue vie e piazze, innanzitutto, nelle sue strade.

Il contemporaneo appare un antidoto ai rischi che anche Siena corre a causa del paradigma turisticizzato di massa di veloce sguardo al passato: alimentando la vita della produzione artistica contemporanea Siena può ricomporre l'armonia

che la fruizione di massa del suo spazio rischia di frantumare. Il legame potrà essere ricomposto solo se Siena sarà in grado di accogliere i linguaggi degli altri, i linguaggi che vengono dall'esterno, e agli altri, all'esterno proporre una forma simbolica che intenda offrire l'armonia fra il bello eterno passato e il moderno pieno di laceranti contraddizioni: una armonia senese.

In questo contesto insegnare la lingua italiana o le lingue degli altri, come si fa all'Unistrasi, non può che essere testimonianza di questo sforzo di conquista di nuove espressività, di nuove forme simboliche. Insegnare l'italiano con la Street Art, allora, non è solo una metodologia linguistico-educativa, ma una proposta di esplicitare i congegni soggiacenti alle forme simboliche, impossessarsi delle regole della creatività per impossessarsi degli spazi di espressività del mondo globale. I muri delle città, anche di Siena, sono lavagna anche per opere d'arte fatte di parole: le poesie su fogli di carta vengono attaccate ai muri, ma hanno vita breve, vengono strappate e in questa lacerazione mostrano il loro essere forma e traccia

della lacerazione delle anime; altrove, come a Roma, le poesie sono esibite istituzionalmente nei luoghi di transito turistico (immagine n. 15 – Poesie, Roma).

La presentazione del volume sulla Street e Urban Art delle colleghe della Tuscia è stato tutto questo: guardare a come queste forme simboliche attraversino gli spazi urbani delle grandi metropoli, nel mondo e in Italia, e aprire nuove piste lungo le quali sviluppare i dialoghi fra forme espressive, fra lingue e linguaggi, alla ricerca di un senso per la nostra città e per chi la vive camminando fra le sue contrade, andando al lavoro o a scuola o all'università, prendendo un treno, e velocemente prendendo un caffè al bar della stazione.

Il mio ringraziamento va alle colleghe e ai colleghi, agli artisti che hanno partecipato al seminario senese, nonché a Caterina Ferrini e Orlando Paris, che hanno predisposto i testi in vista della realizzazione del presente volume.

Siena, febbraio 2019

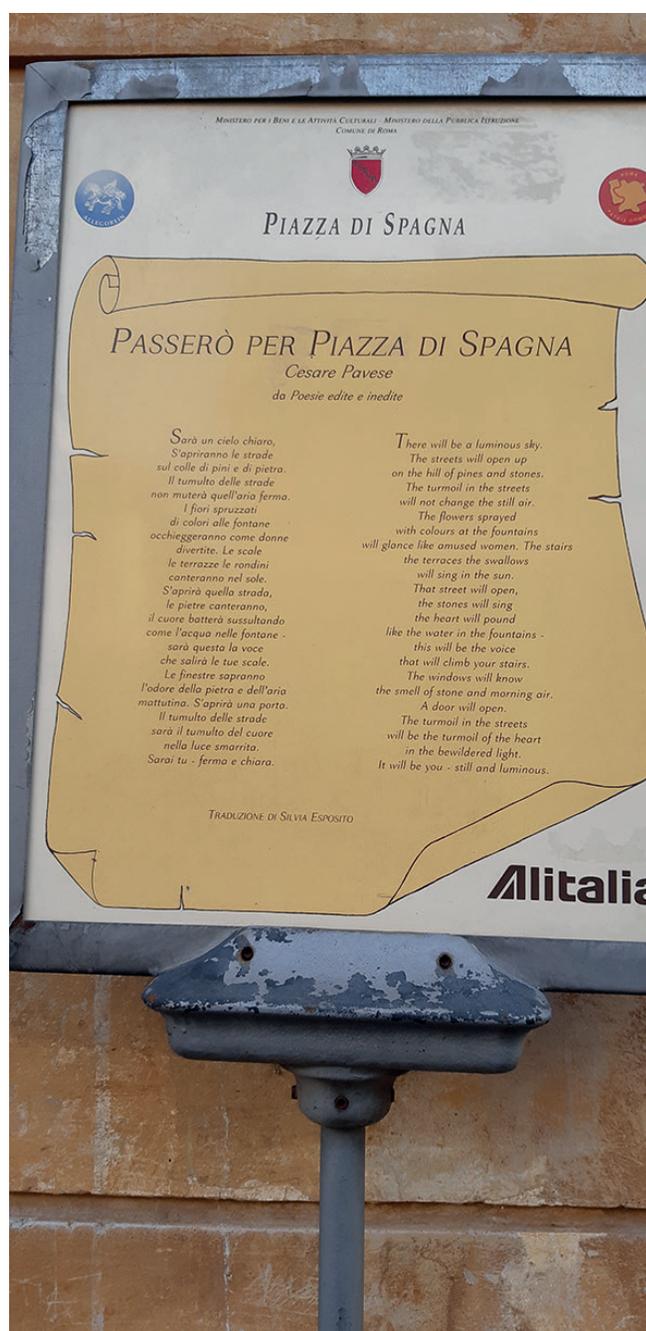


Immagine n. 15 – Poesie, Roma



Immagine n. 16 – Installazione Per la natura, 1240M
Parrucchieri di Muccia Mimmo, Siena

Arte di frontiera

1. Una dimenticanza fatale

La più recente manifestazione dell'uso della scrittura come oggetto estetico è offerta dal graffitismo contemporaneo, che introduco citando un episodio recente. Il 31 marzo 2017, le cronache romane hanno registrato le dichiarazioni di William Kentridge sul degrado che colpisce *Triumphs and Laments*, il grande fregio ideato dall'artista sudafricano che dal 21 aprile 2016 orna il muraglione destro del fiume Tevere, tra Ponte Sisto e Ponte Mazzini (Cristallini 2017). Ricordo che *Triumphs and Laments* era nato per essere programmaticamente distrutto dall'azione di intemperie e agenti biologici (le muffe e i licheni che coprono le sponde costruite del Tevere). Ma, il degrado che ha provocato la reazione indignata di Kentridge era dovuto ad un'altra causa, l'intervento di pura marca umana dei *writer* che avevano tracciato lettere



Fig. 1



Fig. 2

e *tag* variamente colorate in alcuni spazi liberi tra le figure di *Triumphs and Laments*.

«Roma vuole davvero il fregio *Triumphs and Laments* – chiedeva Kentridge nell'intervista – o preferisce abbandonarlo al suo destino sul Lungotevere?»¹. L'*Urban art* soccombe volentieri alla natura biologica, – il fiume, la vegetazione microscopica dei muri –, e perfino ad agenti meno naturali quali lo smog cittadino, ma si rifiuta all'interlocuzione con il graffitismo, considerato un "destino" inaccettabile². Dimenticanza fatale degli effetti della natura umana da parte di Kentridge? Lo si valuti come si vuole, è indubbio che il suo *lament* ci porta al cuore del problema: la natura fortemente ambigua, a mezza strada, della *Street art*.

2. Forme dell'ambiguità

L'ambiguità del *writing*, come di tutto ciò che cade sotto la denominazione di *Street art*, riguarda la definizione del fenomeno, e diventa evidente quando ci si interroghi sulla funzione che la *Street art* svolge nel contesto urbano. L'ambiguità più evidente della *Street art*, quella che ha motivato le rimostanze di Kentridge, riguarda la sua possibile collocazione rispetto alla polarità arte/non arte. Pensare che i graffiti siano un danno inaccettabile equivale a considerarli privi di qualunque motivazione artistica, risultato non di un'intenzione estetica bensì di un'azione vandalica, oltraggiosa, antagonista, che nelle città contemporanee non risparmia nemmeno i luoghi già valorizzati dalla più consapevole *Urban art*. Eppure, la *Street art*, tanto nelle sue manifestazioni figurative che in quelle del *writing*, è anch'essa una componente consolidata del sistema dell'arte contemporanea, fatto musei, gallerie e luoghi espositivi, storicizzazione critica e mercato (Petrilli 2017). Indubbiamente, la

¹ Intervista di D. Pappalardo, «Kentridge: "Roma salvi la mia opera se l'ama davvero"», *La Repubblica*, 31/03/2017.

² Nell'intervista, Kentridge confida che «le autorità cittadine si facciano carico di pulire i "graffiti" e permettano al fregio di sbiadire naturalmente anno dopo anno per lo smog e gli agenti atmosferici», Pappalardo, cit.



Fig. 3

Street art è al bivio tra prospettive conflittuali.

Nella storia recente, i temi della “definizione” dell’arte, della sua “morte” o delle “trasformazioni” contemporanee, indotte dalle trasformazioni economiche, sociali e culturali del tempo, sono stati ampiamente esaminati dal discorso critico, dalla storia dell’arte e dalla filosofia dell’arte, ai quali si è aggiunta la semiotica, sollecitata dalle esperienze di “poesia visiva” degli anni Sessanta del Novecento³. Credo che quei temi possano riguardare anche la *Street art*, con una difficoltà in più, in questo caso, causata dalla scelta della *Street art* di essere invasiva, collocandosi negli spazi vietati della città. Per tale ragione, anche ammettendo il valore artistico del *writing*, non si fatica a pensare che il lamento di Kentridge resterebbe appropriato. Tentiamo un esperimento mentale: Kentridge avrebbe egualmente protestato se a lasciare traccia di sé fosse stato uno *street artist* di fama, come Banksy o MTO? Probabilmente sì: in quel caso, l’intervento si sarebbe configurato come un’effrazione da parte dell’opera aggiunta nei confronti dell’opera preesistente, come sovrapposizione inaccettabile degli spazi reciproci, effrazione dello spazio auratico dell’opera d’arte.

Intrusioni simili sono ammissibili nel campo della *Street art*, che accetta anzi spesso programma per l’opera un’esistenza a rischio di sovrapposizioni, e quindi a tempo limitato, ma non hanno cittadinanza nel campo dell’“opera d’arte” intesa nel senso tradizionale, che si colloca sul piano della durata, della salvaguardia e della conservazione (per il tema della “distruzione” nell’arte contemporanea, v. Mania 2017). Anche collocata all’interno del mondo dell’arte, quale manifestazione della “trasformazione” della nozione di arte, la *Street art*

non perde la sua problematica ambiguità. Una nozione incerta. Sembra chiaro che la definizione di *Street art*, operazione di produzione di immagini in spazi pubblici non destinati a essere supporto espositivo, si collochi a mezza strada fra diverse polarità possibili (arte/non arte; vandalismo/decoro urbano; *Urban art/Street art* etc.). Ammettendo che ciascuna polarità sia chiaramente definibile, la *Street art* non lo è, restando appunto a mezza strada fra di esse. Ho tentato di interpretare la condizione liminare come la condizione strutturale della *Street art*, aggiungendo che essere al limite è una condizione dinamica, che permette una pluralità di evoluzioni possibili e in direzioni diverse (Petrilli 2017). Qui torno su quella condizione, osservando che al nome *Street art* corrisponde un significato che potremmo dire “vago”, non ben definito (o definibile). Un esempio da manuale di vaghezza semantica è la coppia «calvo/non calvo». Quand’è che si può attribuire a qualcuno la proprietà di essere calvo? Qual è il numero di capelli a partire dal quale si è indubbiamente «calvo»? La risposta è difficile, se non impossibile. La vaghezza del significato «calvo» consiste nel fatto che il passaggio tra le due diverse condizioni c’è, ma è graduale e non si può stabilire il punto in cui avviene. Il significato di *Street art* è un significato strutturalmente vago perché, qualunque sia la proprietà definitoria che le si attribuisca («arte», «vandalismo», «scrittura» ...), quella proprietà appare graduabile, ossia nello stesso tempo appare essere se stessa e non davvero se stessa, oppure né se stessa né davvero se stessa. È suggestiva in questo senso l’esortazione “Non chiamatela *Street art*” che introduce ad alcuni lavori di graffitismo urbano esposti al Macro (Roma), tra il Maggio e l’Ottobre del 2017⁴.

⁴ *Cross the Streets* (Macro – Museo di Arte Contemporanea di Roma, 7 Maggio-15 Ottobre 2017). Nella presentazione della mostra, si legge: «**Cross the Streets** è una piattaforma culturale che getta le basi per una storicizzazione del fenomeno del *Writing* e della *Street Art*, tirando le fila del fenomeno artistico e mediatico fra i più influenti degli ultimi quarant’anni. Una controultura, ormai diventata ampiamente *mainstream*, entra al **MACRO – Museo d’Arte Contemporanea Roma**, dove sono già presenti interventi permanenti di *street/urban art* realizzati da Bros, Ozmo e Sten&Lex». <https://www.museomacro.it/mostra/cross-the-streets>

³ La domanda *che cos’è l’arte* ricorre da almeno un paio di secoli, ed è stata innescata dalla sentenza sulla “morte” dell’arte proclamata da Hegel. Secondo molti critici, però, la responsabilità ultima del dubbio sulla vitalità e l’essenza dell’arte andrebbe invece attribuita a Platone (Mecacci, 2009, p. 98). Non credo che le pagine del capitolo X della *Repubblica* vadano interpretate come indicazioni a “liberarsi degli artisti”, cacciandoli dalla Città, o a considerare poesia e arte figurativa come qualcosa di “inferiore” ad altre forme di conoscenza, ma non è questo il luogo per affrontare il tema.

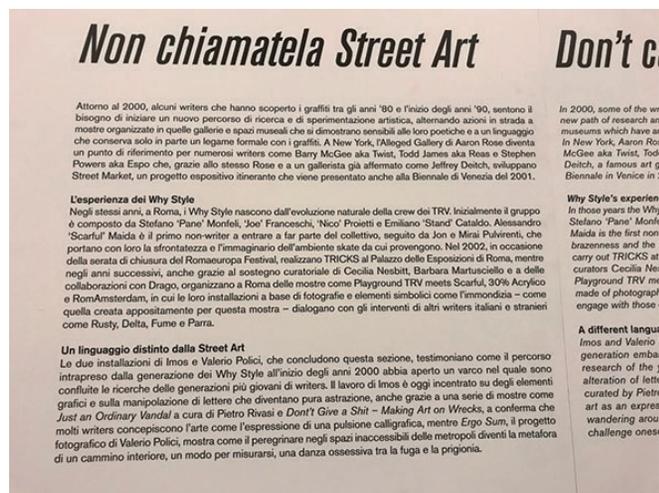


Fig. 4

Tuttavia, il paragone con i significati vaghi coglie solo in parte la tipica ambiguità della definizione di *Street art*. Per restare al nostro esempio, «calvo» è vago rispetto all’unica proprietà «presenza di capelli». Al

contrario, la vaghezza della *Street art* è più complicata, perché deve essere misurata rispetto alla pluralità delle proprietà definitorie che possono esserle attribuite (arte/non arte; vandalismo/decoro urbano; Urban art/Street art etc.), a cui va aggiunta anche la proprietà scrittura/non scrittura, che vale nel caso del graffitismo. Il problema allora, non è soltanto la vaghezza semantica, ovvero il grado della proprietà scelta per definire la *Street art*; il problema è che la *Street art* chiama in causa proprietà definitorie plurime, che per di più appartengono a campi molto differenti l'uno dall'altro. In questo senso, *Street art* è una nozione *ibrida* più che semplicemente vaga; è una nozione strutturalmente di *frontiera*, perché è il prodotto di operazioni inscritte in settori differenti della cultura che le genera, non tutte riconducibili, quindi, al settore dell'arte.

3. Operazioni di frontiera

Parlo di *frontiera* nel senso topologico della nozione, vale a dire come il *bordo* che delimita uno spazio (un insieme) *aperto*. Il modello topologico è stato utilizzato, a partire dagli anni '80 del secolo scorso, dalla teoria dell'enunciazione di Antoine Culioli, per trattare gli effetti semantici che si ottengono nell' "uso" del linguaggio verbale, e che sfuggono ai criteri impiegati per descrivere i "sistemi" linguistici. Nell'uso comune, le parole manifestano significati che l'andamento del discorso modifica, altera, distorce. Proferiamo enunciati quali: *Per essere contento, è contento*; *È contento sì, ma mica tanto*; *Questa non è danza, più che danza è ginnastica*, e avvertiamo che il procedere del discorso serve esattamente a modulare, alterare il senso dell'aggettivo o del nome impiegati (Culioli 1990, p. 52 sgg.). Per rappresentare il tipo di deformazione non basterebbe intendere il significato nei termini di una relazione biunivoca tra parola e significato (1990, p. 83)⁵, così come sono inefficaci le più tradizionali relazioni tra significati (complementarità, antinomia). Il valore «non danza» rimanda al vasto mondo di ciò che non è danza, non a una supposta proprietà antinomica a «danza» (cfr. ib., p. 84). Nell'uso empirico, il significato subisce continuamente deformazioni discorsive: può essere portato al suo massimo grado («essere davvero danza») o spinto al grado minimo («non essere propriamente danza»), fino al punto in cui la deformazione raggiunge una frontiera («non è più danza senza essere davvero non danza»), oltre la quale la proprietà cessa di essere se stessa («non più danza»), potendo diventare qualsiasi altra proprietà di un qualunque altro campo d'esperienza. La frontiera di una nozione è il luogo ibrido perché, una volta raggiunta, apre ad una molteplicità di evoluzioni. In questo senso, non è la semplice traccia di un confine, il segnale di un attraversamento tra valori ben identificati (A/non A, «arte»/«non arte»), bensì la tappa

di trasformazione verso un *esterno* non antonimico né complementare.

4. La frontiera del writing

Vorrei ora applicare al *writing* il modello topologico della frontiera. Il *writing* è un'operazione di frontiera rispetto alla proprietà «scrittura». Infatti, non è propriamente scrittura, dato che non serve a trasmettere un contenuto rendendolo leggibile. Come ho osservato altrove, il *writer* non misura l'efficacia del proprio atto in termini di messaggio leggibile grazie al segno che iscrive sui muri; al contrario, si configura come sigla, e altera intenzionalmente il segno alfabetico fino al punto di renderlo criptico. L'alterazione produce una scrittura che «non è più scrittura», ed è pronta a trasformarsi fino a passare nel dominio di un'altra caratteristica (vandalismo, arte, appropriazione estetica etc., Petrilli 2017). In questo senso, il *writing* contemporaneo – ma ciò vale per l'intera *Street art* – può essere considerata la pratica della frontiera. L'aspetto rilevante delle operazioni di frontiera è che l'esterno non è predeterminato, e gli esiti della manipolazione sono aperti a possibilità diverse. A questo proposito, non posso non ricordare che, in quanto alterazione della funzionalità scrittoria, il *writing* ha precedenti storici illustri. *Parole visive*. Si può dire che il graffitismo contemporaneo sia la manifestazione più recente dell'interesse verso la scrittura da parte dell'arte, interesse tanto ricorrente da poter essere considerato una costante⁶. Bisogna però anche indicare le differenze tra le varie manifestazioni. Le prove di "parola visiva" sono la traccia di una qualche esigenza profonda, al di là delle circostanze specifiche (storiche) nelle quali emergono volta per volta. Un'ipotesi già avanzata è che alla base degli usi estetici della parola ci sia una qualche modalità di disagio. Così, almeno, è stato interpretato il fenomeno degli anni Sessanta: «La poesia visiva nasce da tutte quelle sperimentazioni artistiche e letterarie compiute nel clima della Neoavanguardia, a partire dagli anni Sessanta del XX secolo» (Arduini 2013) compiute come reazione al disagio verso forme di comunicazione poetica poco soddisfacenti. L'interpretazione si presta a due osservazioni. La prima è che il tratto "disagio", giustificabile per le avanguardie post-belliche, ma non sembra facilmente generalizzabile anche agli esperimenti antichi e medioevali di poesia in figura (su cui v. Pozzi 1981). La seconda obiezione è che, dal nostro punto di vista, l'ipotesi costituisce una petizione di principio perché colloca subito la poesia visiva

⁵ È quanto accade, per esempio, quando la lessicologia affronta lo studio del significato in base a considerazioni d'ordine classificatorio. Il criterio classificatorio è indispensabile ai dizionari, che si limitano però a presentare grandi sfere dell'uso «ma non permettono di trattare l'ampio insieme dei problemi di adattamento, in particolare delle metafore» (Culioli, 1990/1981, p. 50).

⁶ Tra i precedenti, ho già ricordato più sopra la "poesia visiva" degli anni Sessanta del XX secolo, la quale ha antenati numerosi e illustri, sia recenti, quali i *Calligrammes* di Apollinaire o gli esperimenti dei Futuristi, sia più lontani nel tempo, quali le poesie figurate di età classica e medioevale (Pozzi 1981).

dentro il dominio dell'arte, considerandola una mossa all'interno dei rapporti fra movimenti artistici (come risposta all'incomunicabilità ermetica). Insomma, il disagio non spiega l'affinità che unisce le diverse operazioni di uso estetico delle parole. Per arrivare a una interpretazione più generale, si può cercare in un'altra direzione.

5. Nonostante Platone

Il punto di partenza è un avvenimento storico. Poco tempo dopo che i Greci avevano imparato a scrivere, redendo visibili le proprie parole, Platone (V sec. a.C.) strappa i segni alfabetici dal nobile recinto delle rappresentazioni figurative per gettarle tra le ben più banali ortiche del semplicemente percettivo. Una giustificazione dello strappo si legge, tra l'altro, nel *Cratilo*. Platone chiarisce che la scrittura alfabetica va considerata un puro e semplice codice, lo strumento convenzionale per annotare i suoni della lingua parlata il quale, questo è il punto, non ha alcun potere *figurativo* nei confronti delle cose significate. Non è la loro forma a giustificare l'efficacia delle lettere alfabetiche, nessuna delle loro caratteristiche visibili motiva il senso che trasmettono. Altre forme scritte esibivano motivazioni figurative, l'esempio tipico sono i geroglifici egiziani, non certo l'alfabeto. Con Platone, per i greci, per i latini come per ogni altra cultura umana erede della scrittura alfabetica, finisce il sogno della motivazione della scrittura, che permane, invece, per le scritture calligrafiche⁷. Con Platone, se c'è qualcosa che conta, nel linguaggio, è l'invisibile significato, l'idea offerta all'occhio della mente. Nelle culture in cui la scrittura ha assunto la forma alfabetica, il significante grafico (proprio come quello fonico-acustico) non funziona per la sua plasticità, non mostra alcunché grazie alla propria forma, è il simbolo convenzionale di ciò che si comprende. Soltanto nelle culture a scrittura non alfabetica, la materialità del linguaggio – sonora o grafica – è pensabile in quanto rappresentante iconico del contenuto. Eppure, nonostante Platone, il sogno figurativo delle lettere è rimasto ricorrente. Una giustificazione c'è: la componente percettiva, estetica del linguaggio, è la sola parte della lingua che sia pienamente accessibile, dominabile, manipolabile, "retinica"⁸. Il sogno di ri-attribuire funzionalità figurativa alle lettere è il sogno di superare il disagio del significato, entità che Platone aveva descritto come astratta, concettuale, comprensibile

con difficoltà, confinandola nel regno filosofico delle idee, avvertendo nello stesso tempo che ad esso non è facile accedere⁹. L'invenzione dell'alfabeto non-figurativo segna il momento in cui la cultura orale (greca) e la nuovissima "civiltà" del pensiero astratto (Havelock 1963, cfr. Desclos 2019) iniziano una difficile convivenza. Alla pratica della parola contestuale, tipica della cultura orale, si affianca la modalità del pensare-parlare razionale, utile a sviluppare conoscenze, e che formalizza i significati – ogni termine è connesso al proprio significato da un rapporto biunivoco, ed entra in relazioni di sinonimia e opposizione con altri termini dello stesso sistema concettuale –. In tale contesto, il tentativo di restituire valore rappresentativo alla veste percettiva, grafica, del linguaggio verbale equivale a difendersi dalla difficoltà del significato-idea e delle sue regole.

Nelle varie manifestazioni storiche, la "poesia visiva" ha sempre ingaggiato una lotta aperta contro l'astrattezza del senso, imputata a vari colpevoli, o semplicemente considerata poco inaccessibile all'interlocutore illetterato. In tutti i casi, la proprietà della scrittura alfabetica di essere «simbolo immotivato» subisce il tentativo di deformazione verso il «non davvero simbolo». A seconda dei momenti e delle manifestazioni, supera la frontiera del «segnale convenzionale non più davvero tale» per farsi rappresentazione motivata del referente (come nella poesia in figura medioevale o in Apollinaire), oppure traccia motivata del soggetto enunciatore (come nelle tag del graffitismo urbano).

6. Pratica simbolica di frontiera

A differenza delle altre realizzazioni di parola visiva, le pratiche di frontiera del *writing* possono portare a esiti non poetici. Non solo altera la proprietà «simbolo» fino alla tipica illeggibilità ma, mettendo a rischio la simbolicità dell'alfabeto, il *writer* gli assegna qualità che possono mantenerla nel dominio dell'estetico, nel senso di emotivo ed umorale che Danto assegna a tale proprietà (Danto, 2013, 109-10). In questi casi, è superare la frontiera, passare al «non più scrittura» porta a collocarsi nell'*esterno* dominato da un'altra proprietà, per esempio «arte» (v. fig. 3). Così, Ozmo è ospitato e quotato dalle gallerie d'arte; Banksy entra nei musei contemporanei conservando le caratteristiche specifiche della Street art e segnando con ciò una nuova "trasformazione" dell'arte¹⁰. In alternativa, si può superare la frontiera, per portare la scrittura nel dominio del «vandalismo», appropriazione oltraggiosa e antagonista dello spazio urbano. Oppure, si può restare sulla frontiera,

⁷ L'argomento è trattato da una vasta letteratura. Mi limito a citare qui Gelb 1963 e il più recente Bocchi & Ceruti 2002.

⁸ L'aggettivo è di Marcel Duchamp, citato in Danto 2013, 32.

⁹ « Dunque è impossibile, feci io, che la massa sia filosofa? - Impossibile» (Platone, *Resp.* VI, 494 a 4-5). Come è noto, le idee platoniche sono i concetti, che permettono di fondare il nuovo modello di conoscenza sottratta alla variabilità dei contenuti empirici. Bisogna aggiungere che Platone sa e afferma ripetutamente che il nuovo modello di conoscenza concettuale, scientifica, può essere acquisito e praticato a patto di sviluppare un adeguato programma di istruzione, *paideia*.

¹⁰ Quale la familiarità con l'idea di distruzione, a cui Banksy riesce a dare consistenza di "opera". Ricordo l'episodio recente avvenuto a Londra il 6 Ottobre 2018. L'opera dello *street artist* inglese, *La ragazza col palloncino*, si è parzialmente autodistrutta immediatamente dopo essere stata venduta all'asta da Sotheby's.

percorrerla in un senso e nell'altro, produrre incisioni pragmatiche al limite dell'a-semanticità, ma che restano pienamente scrittura, e intenzionalmente al di fuori del sistema dell'arte, come vuole Flycat (Petrilli 2017, p. 17 n. 19). In questo caso, i *writer* che dispiacciono tanto a Kentridge o l'irriverente Maupal possono essere cancellati da quei muri senza troppi problemi (Principato 2017).

L'opera di Ozmo, Maupal, Banksy è figurativa, più che scrittoria, ma condivide con il *writing* la medesima struttura ibrida, la medesima natura di operazione di frontiera rispetto a una o più delle proprietà che ho ricordato più sopra in un elenco che non pretende di essere esaustivo, al contrario. Ciò che conta è la condizione ibrida, che consente appropriazioni da parte di domini socio-culturali disparati (Petrilli 2017, p. 18-19). La condizione ibrida *Street art* è talmente strutturale che le aperture che propone non sono mai davvero prevedibili, come accade nel caso esemplare di Banksy, nello stesso tempo dentro il museo («arte»), pratica dei muri («appropriazione estetica»), pratica «economica».



Fig. 5



Fig. 6

L'atto politico dell'autodistruzione in alcune opere di Street Art

All'origine del desiderio di esplorare alcuni casi di distruzione di opere di Street Art da parte dei loro stessi autori c'è una suggestione scaturita dall'osservazione di una dimensione particolarmente frequente nelle opere d'arte contemporanea: il loro affidarsi ad un destino breve, ad una provvisorietà che ne è tratto peculiare e che con molteplici modalità declina quella fragilità in senso. Contrariamente a quello che in termini di tempo accade nell'arte del passato la cui aspirazione è sempre quella di sopravvivere ai suoi autori, nell'ultimo secolo, la vita dell'opera d'arte è viceversa risultata circoscritta ad un lasso di tempo limitato che spesso non solo non supera la stessa esistenza del suo autore ma che è predisposta ad una trasformazione o che addirittura si estingue nel momento stesso del suo farsi. A connotarla è cioè una congenita precarietà che può essere conseguenza anche degli stessi materiali utilizzati per realizzarla o dell'interpolarsi dell'esistenza dell'artista con l'opera – è il caso delle pratiche performative ma anche di opere dall'impianto concettuale come a titolo esemplificativo può farsi riferimento all'opera infinita e finita solo con la morte dell'autore di Roman Opalka¹.

Nella poliforme casistica, un posto peculiare occupano le opere di Street Art che per ragioni che le sono connaturate sono sempre esposte al rischio dell'estinzione, tanto più che è difficile pensare a protocolli conservativi a priori trattandosi nella maggior parte di opere abusive e pertanto difficilmente "controllabili" e "salvaguardabili".

In particolare, i casi che qui si assumono in esame riguardano alcune esemplari testimonianze di Street Art rimosse dai loro stessi autori per ragioni di dissenso politico ed ideologico. Si è trattato di casi animati dalla determinazione a sottrarre alla fruizione pubblica opere ritenute altrimenti sottoposte a "regimi" che - o nel campo del mercato o in quello istituzio-

nale - le avrebbero piegate ad un utilizzo improprio e snaturante. Alla base di questo fenomeno c'è dunque sempre un intento inscindibile dalla stessa originaria condizione dissacratoria e dalla presa di posizione politica, entrambe ritenute inviolabili.

Si è già detto prima e altrove² - e la letteratura critica relativa non ha mancato di sottolinearlo³ - di come un aspetto peculiare alle opere di Street Art sia di essere naturalmente esposte all'attacco eterodiretto di fattori potenzialmente distruttori. Agenti atmosferici, guerriglie tra autori diversi che si contendono lo stesso muro, rimozioni per ripristinare il decoro urbano o demolizioni degli stessi supporti che abitano. Radicalmente diverso è tuttavia il caso di quei lavori sottratti allo sguardo e alla sussistenza dal loro stesso autore per ragioni segnatamente politiche. Si è parlato a tal proposito di "eutanasia"⁴ dell'opera cogliendo nella felice definizione l'atto volontaristico della soppressione dandosi come non più presenti le condizioni del mantenimento in vita. La questione ha evidentemente a che fare con una forma di iconoclastia dal momento che all'immagine che si sopprime viene attribuita una valenza ideologica e politica non negoziabile. Ciò che qui l'atto iconoclasta combatte è il corrompimento delle ragioni identitarie dell'opera. Se, ad esempio, si ritiene che per conservare un'opera e impedirne il deterioramento la si possa arbitrariamente "staccare" dal muro-supporto per il quale è stata concepita, non solo viene meno il presupposto che l'aveva generata ma ne si intacca anche il destino prescelto, assicurandola ad un ipotetico nuovo piano fruitivo. E il discorso vale anche per quei tentativi di fagocitare nel mercato opere di Street Artists ormai conclamati che non solo non gli si sono mai mostrati prони ma che anzi lo hanno acerrimamente contrastato. In buona sostanza, se ne deriva lo stesso sistema normativo per il quale le opere di

¹ Il suo progetto di vita è l'opera *OPALKA 1965/1* iniziata nel 1965 è perdurata fino al 6 agosto 2011 quando lo coglie, in villeggiatura a Chieti, la morte.

² Mania P. (2017b)

³ Del Lago A. & Giordano S. (2016).

⁴ <http://ilmitte.com/blu-conferma-cancellazione-opere-berlino/>

Street Art che insistono su determinati muri che a loro volta appartengono a specifici luoghi non possono scendere a patti con mutate condizioni che ne comprometterebbero la stessa natura e ragion d'essere.

Nel considerare questa questione non si può dunque prescindere dalle circostanze di fatto, di luogo e di senso nelle quali un'opera è stata realizzata.

Se quanto si è pocanzi affermato riguarda in particolar modo il fenomeno della Street Art, su un più vasto piano non possono del tutto ignorarsi alcuni precedenti storico-artistici contrassegnati da episodi di distruzione di opere determinate dalle ragioni più diverse. E anche qui se ne potrebbero annoverare numerose: dall'autonoma distruzione dell'impianto originario di un'opera ritenuta dal suo stesso autore insoddisfacente e quindi o eliminata o corretta in quelli che sono chiamati generalmente i "ripensamenti" e la cui traccia rinveniamo nascosta dagli strati successivi che vi sono stati sovrapposti (fenomeno del resto riferibile anche agli autori di Street Art); alla distruzione causata da cause naturali o belliche; all'esercizio della censura esercitata nei confronti di opere tacciate di immoralità; o ancora alla rimozione di opere abusive e perciò passibili di eliminazione al fine di ripristinare lo *status quo*. Ed è proprio in quest'ultima categoria che - per vocazione e quindi peculiarmente - si inseriscono le opere di Street Art essendo nella maggior parte dei casi realizzate abusivamente e quindi suscettibili di essere rimosse.

Nell'ampia casistica delineata sarà utile per il contesto dell'arte in generale tenere a mente alcuni necessari *distinguo*. Sottrarre l'opera allo sguardo altrui è, per esempio, nel caso dell'insoddisfazione dell'artista, prassi frequente che va problematizzata all'interno del singolo percorso operativo e poetico. Fa parte di una pragmatica riferibile alla stessa natura dell'atto creativo che sempre, per quanto programmato possa essere, porta in sé un potenziale rischio di fallimento rispetto alle aspettative⁵. Diverso è il caso di un'azione di distruzione o cancellazione svolta da un soggetto terzo che deve necessariamente inquadrarsi in un'ulteriore fattispecie. E, ancora, peculiarmente distinto è il caso, qui privilegiato, di una distruzione "fai da te" non indotta da specifici motivi di insoddisfazione sul risultato conseguito ma dalla volontà poetica o politica di sottrazione dell'opera alla fruizione. L'angolatura che in questa analisi si è prescelta concerne infatti propriamente lo spazio della distruzione volontaria, poetica e/o politica di un'opera determinata dal suo stesso autore.

Partendo dal presupposto che le opere di Street Art, benché riferibili al contesto arte, presentino delle specificità legate non ad uno stile specifico ma ad una condizione - quella di abitare i muri delle città - potrà rivelarsi utile contrappuntare velocemente l'analisi di alcune significative autosoppressioni con comparazioni a linguaggi, modi e tempi differenti in modo da verificarne



Immagine 1 – Banksy, *There is always hope*, Southbank, Londra, 2004

eventuali antecedenti, similitudini e differenze.

Un recentissimo caso passato alla ribalta della cronaca ha riguardato un'opera di un artista tra i più noti dello street-artismo, anzi, forse, colui con il quale a livello globale la Street Art stessa si identifica: Banksy. Una sua famosa opera, il disegno di una bambina che lascia andare via un palloncino rosso e che l'artista nella versione originaria su muro ha accompagnato con la frase "There is always hope"⁶, è stata prima realizzata su un foglio poi incorniciata in un quadro e così confezionata battuta all'asta nella sede londinese di Sotheby's per più di un milione di dollari. Appena battuto, il quadro, ancora prima di finire nelle mani dell'acquirente, ha cominciato magicamente a muoversi dal suo interno determinando lo scorrimento del foglio verso il basso e la sua uscita, in formato triturato e sminuzzato in tante piccole striscioline verticali, da una feritoia della cornice. Grazie ad un congegno meccanico comandato a distanza l'opera si era in sostanza autodistrutta. Ciò che è apparso immediatamente evidente è stata l'intenzione di Banksy di prendersi gioco del mercato dell'arte da lui in varie occasioni disprezzato. L'intento oltre che derisorio va letto in chiave ideologica: predisponendo ed attivando all'interno del quadro un dispositivo meccanico capace di indurne la distruzione, l'opera si è frantumata affinché se ne impedisse la corruzione. Si è trattato di un'azione plateale che non lascia dubbi sull'intento derisorio e dissacratorio e che proprio nel suo compiersi ha lasciato esterrefatti. Con un colpo da maestro, l'artista ha sfilato la sua opera al processo di mercificazione dando il via, suo malgrado e per quanto paradossale possa apparirci, ad un dibattito su come conservare a questo punto il risultato conseguito⁷!

⁶ Apparsa per la prima volta a Londra a South Bank.

⁷ Cfr. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/oct/11/woman-who-bought-shredded-banksy-artwork-will-go-through-with-sale> <https://hyperallergic.com/464419/1-3m-banksy-artwork-self-destructs-at-auction/>

⁵ Cfr.: Macri T.



Immagine 2 – Il quadro di Banksy, *Bambina con il palloncino rosso*, in corso di auto distruzione, 5 ottobre 2018, Sotheby's, Londra.

Che Banksy sia da considerarsi uno Street Artist è fuor di dubbio, ma l'operazione in sé ne è una derivata. Se infatti, come si è chiarito, la condizione della Street Art è di stare sui muri della strada, il disegno in esame pur riproducendo una delle più famose opere Street di Banksy è un disegno incorniciato dentro ad un quadro e non un murales. È un aspetto non irrilevante che ci dice innanzitutto di quanto sia improprio riferire a questa classificazione opere che vi derivano ma che al contempo presentano caratteristiche linguistiche sostanzialmente distinte. Gli elementi portanti l'opera in oggetto sono infatti dati da una condizione *ante quem* che è la realizzazione del disegno; in seconda battuta dalla sua incorniciatura - quindi dal proporsi come quadro - e infine, ma in termini consustanziali, dalla predisposizione al suo interno di un dispositivo in grado di essere azionato a distanza e determinarne la distruzione. Questa la sintassi tecnica. E sappiamo, ad onor di cronaca, che il meccanismo attivato, a metà circa della sua azione, si è inceppato realizzando così solo una parziale distruzione del disegno con grande rammarico dell'artista che ascrivendosi la responsabilità dell'atto si è detto dispiaciuto del fallimento dell'operazione. In ogni caso, nessuno potrà dubitare dell'intenzione e, che si tesaurizzi o meno l'artefatto acquistato, resta che l'attuale versione testimonia la storia di un suicidio, di una "buona morte", il cui significato etimologico è difficilmente estirpabile dalla spinta etica a fare e allo stesso modo a disfare l'arte.

Jean Tinguely nel lontano 1960 nel MoMa's Sculpture Garden del museo newyorkese faceva implodere la sua opera intitolata *Homage to New York* davanti ad un pubblico attonito che nel giro di 27 minuti si trovò testimone dell'autodistruzione della scultura di Tinguely. Non fu l'unica ma la prima delle sue sculture autodistruttrici, a proposito delle quali Tinguely disse:

"Le mie opere autodistruttrici come *Homage to New York*, opera effimera, passeggera, come una stella filante e soprattutto destinata a non essere recuperata dai musei. No, non doveva essere museificata. Doveva passare, essere sognata, ed è tutto. Il giorno dopo non restava più niente. Tutto tornava all'immondezzaio. Possedeva una certa sofisticazione complicata che la destinava ad autodistruggersi, una macchina suicida"⁸.

Il confronto tra il congegno di Banksy e la scultura di Tinguely appare tanto più plausibile quanto più si tiene conto che in entrambe le opere si è fatto ricorso ad un dispositivo meccanico per deviarne il destino, costringendo ad una metamorfosi che comunque implica un passaggio da uno stato

ad un altro: nel caso di Banksy da quello dell'integrità dell'immagine a quello di disseminazione dell'immagine; nel caso di Tinguely da quello di scultura in movimento a quello di relitto in stasi. L'opera di Tinguely, diversamente da quella di Banksy nasce in movimento sospinta dal desiderio dell'artista di infondere vita alle sue creazioni e quindi animarle nel movimento anche se - nel caso delle sculture autodistruttrici - quest'ultimo viene poi interrotto dall'implosione meccanica; nel caso di Banksy il movimento è una componente inaspettata che a sorpresa modifica il destino dell'immagine altrimenti vocata ad abbellire come trofeo della modernità e dei suoi miti qualche interno domestico o museale. In ambedue i casi siamo di fronte al suicidio dell'opera in quanto tale. Un suicidio che presuppone innanzitutto l'idea che l'opera goda della vita trasmessagli dal suo autore che così come la crea la distrugge. C'è poi un *côté* ulteriore di affinità che riguarda l'aspetto relittuale dei contesti interpellati, visto che Tinguely, esponente della tendenza del *Nouveau Réalisme*, si appropria dei residui del mondo meccanizzato e consumistico per farne composizione di riciclo e Banksy normalmente agisce nei contesti liminari e marginali delle periferie trascurate delle metropoli del mondo. In modi diversi, si assiste a processi di rigenerazione in contesti residuali o paesistici segnati dal degrado e reinventati dall'azione artistica. Ad accomunarli una stessa volontà rigenerativa, ideologicamente e socialmente legata ad un fine di riscatto sociale. Entrambe programmate per non corrompersi, avvistata la minaccia di incorrervi, si sono attivate meccanicamente per distruggersi.

Tornando alla Street Art, un altro celebre caso di eutanasia, propriamente quello per il quale si è per la prima volta impiegato questo termine, è quello di Blu, l'artista italiano già nel 2011 classificato da *The Observer* come uno dei migliori dieci Street Artists. Blu ha iniziato a farsi conoscere nel 1999 a Bologna con una serie di graffiti illegali realizzati e proprio Bologna sarà teatro della scelta di porre fine alla vita di alcuni suoi interventi. È la notte tra l'11 e il 12 marzo del 2016 e Blu, coadiuvato da un gruppo di persone, si mette all'opera, per cancellare tutti i suoi più celebri graffiti sui Muri di Bologna. Si tratta di un'azione di protesta contro la mostra *Street Art. Banksy & Co. L'arte allo stato urbano*, promossa da Genus Bononiae, con il

⁸ Jean Tinguely. Estratto dalla registrazione *Notre Monde*, tavola rotonda organizzata da Jean-Pierre Van Thiegham, Radio Télévision Belge de la Communauté Française, Bruxelles, 13/12/1982. Hulthen (1987).

sostegno della Fondazione Carisbo e che verrà aperta al pubblico qualche giorno dopo, il 18 marzo, nella prestigiosa sede di Palazzo Pepoli.

“(...) non importa se le opere staccate a Bologna sono due o cinquanta; se i muri che le ospitavano erano nascosti dentro fabbriche in demolizione oppure in bella vista nella periferia Nord. Non importa nemmeno indagare il grottesco paradosso rappresentato dall'arte di strada dentro un museo. 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 (...). La risposta è giunta la scorsa notte e prosegue nella giornata di oggi, durante la quale uno degli artisti che figura suo malgrado nel cartellone della mostra risponde per le strade della città a ciò che si prepara a Palazzo Pepoli. Blu cancella i pezzi dipinti a Bologna nel corso di quasi vent'anni”⁹.

A firmare questa dichiarazione è il collettivo Wu Ming, e la data riportata è “11-12 marzo 2016”.

Diciamo subito che è una dichiarazione autorevole e sicuramente condivisa dall'artista, visto che il collettivo Wu Ming ha affiancato per lungo tempo l'operato di Blu. Nello specifico dei suoi interventi bolognesi ha peraltro testimoniato in una lettura pubblica registrata in video un commento a #Occupy Mordor, il suo murales più celebre, dipinto su un muro del centro sociale XM24. Muro che, prima dell'intervento di Blu, si sarebbe dovuto distruggere e che, grazie anche al suo intervento e al riconoscimento dell'azione valorizzatrice si decise poi di non abbattere. Nel video¹⁰ proprio un membro del collettivo Wu Ming⁴ ha fatto, come si accennava, una visita guidata al dipinto illustrandone il soggetto e gli innumerevoli rinvii allegorici presenti. La descrizione del murales, nella sua eccezionalità di esemplare testimonianza di quando l'opera era ancora in vita, accompagna lo sguardo dentro l'opera nei meandri di una complessa iconografia in cui Blu aveva messo in scena l'attualità politica della città sullo sfondo di un immaginario letterario e filmico ispirato alla saga del romanzo epico “Il signore degli anelli” di J.R.R.Tolkien. Con un piglio granguignolesco lo scontro morale proposto da Blu si giocava tra due gruppi: da un lato la città assediata da un incendio chiusa e arroccata nella sua cinta muraria a difesa dei suoi confini – quelli che rinviano alla città di Mordor, la terra oscura abitata dagli orchi e governata da Sauron il potente spirito del Male detentore dell'Anello - e qui c'erano ruspe dalle sembianze di drago, auto in tripla fila,

catapulte poste lì a lanciare mortadelle giganti, controllori dell'azienda municipale dei trasporti, minotauri, cassieri con un registratore di cassa al posto della testa, ad escludere tutti quanti ne stanno fuori; dall'altra, tutti quelli che, appunto, ne stanno fuori - dai dissidenti, ai non omologati, ai migranti, ai “fuori di testa” - attrezzati a loro volta con catapulte dalle quali si dipartivano cocomeri, accompagnati da un esercito di ciclisti con bandiere simbolicamente riportanti le sigle di alcune battaglie in corso (NO TAV/NO VAT)-. In questa stratificazione di richiami epici, mitologici politici, a contendersi l'anello erano in primo piano la personificazione del sindaco della città nei panni di Sauron e un candidato a sindaco nelle elezioni comunali bolognesi del 2011, il provocatore Willie¹¹. Un racconto ricco di aneddoti e colpi di scena nel quale la straordinaria capacità narrativa e poetica di Blu metteva a segno una delle sue più efferate denunce contro quella che additava essere per lui la cattiva politica.



Immagine 3 – 12 marzo 2016, Bologna: la cancellazione dell'opera di Blu #Occupy Mordor.

Blu è un artista davvero unico che unisce al sapiente ghigno sarcastico contro il malcostume la verve politica e la genialità degli accostamenti tematici attraverso un disegno prorompente e inesauribilmente ricco di intuizioni fantasiose e ancoraggio alla concreta realtà. Difficile trovare precedenti se non spingendoci almeno sul piano degli obiettivi ideali a James Ensor al quale condivide certamente la rappresentazione del lato più deterioro della società omologata e massificata o addirittura allontanandoci con un volo pindarico fino al visionarismo di Bosch, con il quale il parallelismo è proprio nell'ordine dell'inesauta fantasia messa al servizio del racconto. Una capacità che, nel caso di Blu, gli consente di raffigurare in maniera unitaria eventi articolati e saldati insieme dalle più inaspettate particolarità. E se Bosch aveva ideato ibridi a metà strada tra l'umano e il vegetale, Blu si inventa ibridi tecnologici,

⁹ <https://www.wumingfoundation.com/giap/2016/03/street-artist-blu-is-erasing-all-the-murals-he-painted-in-bologna/#more-24357>

¹⁰ <http://news-town.it/cultura-e-societa/293-occupymordor-il-murale-di-blu-su-xm24,-raccontato-da-wuming.html>

¹¹ Willie è il nome di un personaggio dell'underground bolognese dal corpo interamente tatuato che si candidò alle elezioni comunali di Bologna del 2011.

metà uomini e metà macchine, molto espliciti nel dichiarare il proprio dissenso nei confronti di quello che lui ritiene l'abominio della nostra contemporaneità. A caratterizzare il linguaggio di Blu c'è anche quasi sempre un'ardita spazialità prospettica costruita dall'affollamento delle figure e nella quale l'orizzonte non è quasi mai delineato, come nel caso del murales di Bologna dove collimava con il margine superiore del muro stesso. Osservando dal basso i suoi immensi murales si ha quasi la sensazione che ci si stiano ribaltando addosso. Come dentro lo spazio di un videogame siamo risucchiati dentro i dettagli della storia e solo ad intermittenza intuiamo vertiginosamente l'insieme.



Immagine 4 – Blu, #Occupy Mordor, Bologna.

A fronte di tutto questo, non possiamo che tornare concretamente sulla terra e al nostro punto di partenza, constatando come l'opera si sia autosoppressa, rimarcando nelle circostanze fisiche e temporali del suicidio la propria ostinata irriducibilità. Mostrandosi, di fatto, incoercibile agli eccessi forsennati di uno spirito conservativo malinteso, come la mostra di Palazzo Pepoli indubbiamente intendeva fare.

Se l'atto distruttivo dell'opera di Banksy avviene in solitudine e a distanza con l'ausilio di un marchingegno, per Blu c'è stata invece la condivisione della cancellazione a cui hanno partecipato numerose persone. Per entrambe, con le rispettive specifiche modalità, è inequivocabile il significato di sottrazione politica dell'opera ad un destino non condiviso. Di fronte ad una previsione infausta di corruzione delle proprie prerogative, sia l'autodistruzione di Banksy che quella di Blu hanno affermato dunque il diritto all'autodeterminazione e la dignità di morire coerentemente con lo spirito con cui sono state concepite e dal quale sono germogliate.

La città travestita. La *Street Art* nel palinsesto urbano

Ci sono immagini di città felici che continuamente prendono forma e svaniscono, nascoste nelle città infelici

Italo Calvino¹

Negli ultimi decenni, attraverso un circuito a doppio senso, l'arte esce fuori dal museo e incontra la città e viceversa. La città, divenuta un'entità sempre più complessa per il coesistere di diversi ma reali bisogni (sociali, culturali, religiosi ecc.) accoglie l'arte per risolvere i problemi nati da uno sviluppo incontrollato. Spinti da una volontà di riconquistare spazi di espressione e di relazione, gli artisti tendono ad appropriarsi del contesto urbano, mentre la quotidianità con i suoi temi e problemi, modalità e materiali entra nei loro lavori. Lo spazio urbano diventa quindi oggetto e soggetto del fare creativo².

Se la Street art è quella forma di espressione artistica che per statuto si attua nella strada della città contemporanea e da questa trae ispirazione, è necessario chiedersi cosa siano oggi la città e la strada.

Nella visione contemporanea l'utopia razionalista della città dove la strada è elemento ordinatore ed asse portante dei piani, è venuta meno. Il fallimento della pianificazione urbanistica e territoriale è andata di pari passo con il prevalere di progetti con una verticalizzazione degli edifici e il proliferare di una indistinta e confusa orizzontalità abitativa, di scarsa qualità e in contrasto con il tessuto edilizio preesistente o limitrofo. Nell'era della rivoluzione digitale, dove la comunicazione avviene per Internet e per whatsapp, la strada ha perso il suo ruolo sociale ed è diventata un servizio pubblico disordinato, trafficato di auto, al meglio una infrastruttura a scorrimento veloce, comunque uno spazio che tende a sottrarsi al cittadino.

La radicale trasformazione della città si



Blu, ex-caserma Aeronautica, Ostiense, 2015

è avviata dal secondo dopoguerra. Il processo di inurbamento forzato esploso in quegli'anni aveva generato un'espansione edilizia incontrollata con il proliferare delle periferie, la cui crescita, fino agli anni '70, viene intesa come fattore positivo del progresso della società capitalistico-industriale, ma anche delle classi più povere³. È solo negli ultimi decenni che il modello della periferia quale contenitore di un equilibrato vivere delle classi meno abbienti e di un loro possibile inserimento nel tessuto sociale della città borghese è entrato in crisi. La periferia, diventata il luogo del degrado edilizio e del disagio sociale, viene sempre più marginalizzata dal resto della città benestante ed è "abbandonata" persino come campo di riflessioni dalla stessa cultura architettonica, che invece si è concentrata sul risanamento dei centri storici. Lo stesso concetto di periferia, come luogo del rifiuto e dell'escluso, si è fatto sempre più complesso e si è dilatato fino a comprendere insediamenti spontanei anche in settori urbani, spazi negletti

¹ Calvino I., 1993, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, X.

² È su questo nodo transdisciplinare che è stata allestita la recente mostra a cura di Hou Hanru *La strada. Dove si crea il mondo/ The Street. Where the World is Made*, MAXXI, Roma, dicembre 2018 – aprile 2019.

³ È sotto questo segno che nascono in Italia alcuni complessi come Corviale di Mario Fiorentino a Roma o Gallarate di Carlo Aymonino a Milano.

⁴ Cfr. CIORRA P., 2010, *La fine delle periferie*, in *Enciclopedia Italiana. XXI Secolo. Gli spazi e le arti*, Milano, Treccani.



Iena Cruz, *Hunting pollution*, Ostiense, 2018

all'interno dei centri storici, grandi fabbriche e caserme in disuso dentro e fuori la città, strutture rurali dimenticate. Un fenomeno diffuso e casuale che risponde alla mancanza di risposte istituzionali e progettate, una periferia articolata e flessibile che dunque non coincide più con l'insediamento in spazi peri-urbani, spesso oggi occupati invece da un tessuto edilizio indistinto e disordinato⁴. Nell'epoca della globalizzazione e del nomadismo⁵, l'assenza di modelli di società ha portato con sé l'assenza di modelli di città, con la polverizzazione delle comunità e il prevalere della figura del frammento. Senza alcuna pianificazione, la città contemporanea è divenuta un territorio caotico, un paesaggio contraddittorio e mutante e la periferia non più spazio geograficamente lontano è, appunto, divenuta luogo distante dal punto di vista culturale ed economico. Anche la strada è diventata una realtà sempre più stratificata e complessa: non è solo spazio funzionale o luogo della percezione e ricezione del paesaggio metropolitano, ma luogo del conflitto e del gioco, dello scambio e della comunicazione, dell'imprevisto e delle relazioni, spazio pubblico della (e per) la vita collettiva che oggi, in parallelo a un costante processo di privatizzazione, sta subendo una sua contrazione.

Far diventare i luoghi negletti parte della città, renderli luoghi felici, secondo un'idea di crescita metropolitana implosiva (anziché esplosiva) ovvero costruire sul costruito, recuperando gli spazi vuoti, abbandonati, degradati è il senso del "rammendo" delle periferie, nota ipotesi di Renzo Piano che immagina anche di "fertilizzarle" con strutture pubbliche per innescare un processo virtuoso che riguarda i campi dell'urbanistica, dell'architettura, della funzionalità, dell'estetica, del sociale⁶. Una tesi che chiarisce il passaggio dai *grands récits*, come li chiama Lyotard⁷, generalizzatori e astratti del Movimen-



Seth, *Il bambino redentore*, Tor Marancia, Roma, 2015

to Moderno (con tutti i suoi fallimenti), alle "microstorie" di "piani-progetto" di piccola scala che configurano spazi urbani più aderenti ai bisogni specifici dei luoghi e della comunità che li vive. Così nel campo dell'architettura come delle arti visive avanza la necessità di una nuova metodologia della ricerca che sappia interpretare i territori in continua mutazione per effetto della globalizzazione e del crescente numero di soggettività che provengono da paesi e culture lontane, che sia in grado di capire le specifiche necessità sociali, ma anche interpretare l'immaginario degli abitanti. Il metodo è quello di porsi in ascolto ed innescare processi partecipativi con il fine ultimo di rendere i luoghi marginali, lontani dal centro o residuali, alienati e alienanti, dei luoghi eccentrici, aperti, sperimentali, non condizionati da logiche abusate, fecondi di possibilità alternative per nuove modalità di vita⁸. In questo contesto la street art opera su diversi binari: da un lato si fa carico di restituire identità, specificità, vocazioni a lacune e a determinati luoghi interstiziali della città, talvolta persino a dare presenza a chi non ha voce nella scena pubblica, dall'altro è diventata una pratica consolatoria, una sorta di ricompensa della durezza del reale se non addirittura un'operazione artistica a committenza pubblica *glamour* tanto da attrarre un vasto pubblico ed essere tappa di percorsi turistici⁹. Risvegliare la coscienza critica della gente sollecitando la partecipazione

⁵ Si vedano in particolare le tesi espresse nel merito dai sociologi francesi a partire da M. Augé (*Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992) a M. Attali (*L'homme nomade*, 2003; *Une brève histoire de l'avenir*, 2006) e M. Maffesoli (*Être postmoderne*, 2018).

⁶ Cfr. il primo numero della rivista *Periferie. Diario del rammendo delle nostre città*, 2014.

⁷ Cfr. Lyotard J-F., 1979, *La condition postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit.

⁸ Ed è proprio in queste aree abbandonate, ambigue, incomplete che non di rado gli artisti collocano i loro studi. Le rovine del moderno, la complessità delle situazioni socio-economiche sono fonte di ispirazione, stimolo alla creatività. Da quei luoghi "altri" l'artista vede e vive un'altra società, un'altra città.

⁹ Cfr. nel sito del Comune di Roma www.turismoroma.it l'itinerario relativo ai luoghi della street art.



Studio Insito, progetto per Corviale alla Biennale Architettura, Venezia, 2018

¹⁰ Nel 1967 Pistoletto fa rotolare la *Sfera di giornali* tra le vie di Torino su un percorso che collega le tre gallerie Sperone, Il Punto, Stein, per la mostra *Con temp l'azione*. L'anno seguente la *Sfera* viene trasportata ad Amalfi dove Pistoletto nell'ambito di *Arte povera più azioni povere* curata da Celant la fa rotolare per le strade della città sollecitando la partecipazione del pubblico per innescare meccanismi creativi di liberazione.

¹¹ Nel 1969 nell'ambito della mostra *Campo Urbano* a Como, curata da Caramel, La Pietra isola un tratto di strada e crea un tunnel di plastica nera dove si poteva entrare e assumere un comportamento libero, non condizionato dalla funzione commerciale di quello spazio urbano e dal paesaggio visivo distinto da pubblicità e segnaletiche stradali.

¹² Si collocano su questo filone le esperienze coordinate da Crispolti *Volterra '73* e *Gubbio '76*. Il punto della situazione viene fatto in occasione della Biennale di Venezia del 1976 *Ambiente, partecipazione, strutture culturali*, sotto la direzione di Vittorio Gregotti. La sezione italiana *L'ambiente come sociale* è curata da Enrico Crispolti e Raffaele De Grada; mentre Germano Celant è il curatore della mostra *Arte/Ambiente. Dal futurismo alla body art* al Padiglione Centrale.

¹³ Cfr. Menna F., 1982, Il progetto moderno dell'arte e la critica, in *Figure. Teoria e critica dell'arte*, 1.

¹⁴ *L'Estate romana*, si svolgeva nel centro storico ma anche in periferia, con la programmazione di eventi multidisciplinari destinati ad un pubblico disomogeneo e concepiti per contaminare cultura alta e cultura bassa (cfr. Nicolini R., 2011, *Estate romana 1976-85. Un effimero lungo nove anni*, Reggio Calabria, Città del Sole Edizioni).

con eventi creativi non è una novità. È dalla fine degli anni '50 che se ne occupano le azioni performative della pratica situazionista delle *dérives*, esplorazioni alternative della città volte a migliorare il mondo reinventando i rapporti tra l'uomo e l'ambiente e le stesse relazioni tra le persone. In Italia nei decenni '60 e '70 restano invece memorabili le *performances* stradali poveriste, come quelle di Pistoletto con la sua *Sfera di giornali*¹⁰, e di Ugo La Pietra con il suo "sistema disequilibrante" fatto di opere-segnale che, invadendo la strada, sollecitavano il cittadino a fare esperienze delle potenzialità dello spazio urbano¹¹. La tendenza ad un'arte partecipata che si attua in esperienze ambientali fuori dagli spazi ufficiali (che riflette il clima socio-politico di quegli'anni) muta la stessa definizione di "artista" in "operatore culturale ed estetico" che si pone in ascolto delle specifiche problematicità dei luoghi e della gente che li abita coinvolgendo la comunità locale per poi realizzare l'intervento creativo¹². Prima che nel decennio a seguire si consolidi lo "scollamento", per dirla con Menna¹³, del nesso artistico-estetico e politico-sociale con il prevalere di un'autosufficienza linguistica e di un'autoreferenzialità politica, con l'epilogo del coinvolgimento popolare e dell'attività creativa partecipativa di artisti e collettivi, la scena artistica urbana viene monopolizzata da una nuova forma espressiva: il graffitismo e la street art. Nata come arte d'avanguardia portavoce del movimento *underground* e *hip hop* americano che ha avuto in Keith Haring (e Basquiat) il suo esegeta con i suoi segni (graffiti e disegni) elementari per essere universali, ma sapienti (aveva frequentato corsi di semiotica dove nulla è lasciato al caso, la street art prende piede a Roma proprio nel periodo in cui si riscopre la strada con Renato Nicolini e *L'Estate romana*¹⁴. Roma diventa un caso italiano dal 1976 quando sui muri fatiscanti di Tor di Nona vengono dipinti da giovani studenti di architettura dei *murales* accompagnati dalla scritta "prendiamoci la città"¹⁵, una modalità creativa antisistema che dilaga negli anni a seguire quando la leggerezza delle azioni degli indiani metropolitani convive con la durezza dello scontro politico¹⁶. Da allora writers e street artists rivestono di scritte, forme e colori gioiosi



Poeti e Pittori Anonimi del Trullo, Corviale, cavea, 2017

dei muri obsoleti della città, recinzioni, saracinesche, sottopassaggi, ponti, linee delle metropolitane, vagoni. Messaggi con effetto sorpresa che rompono l'omogeneità del paesaggio metropolitano per entrare, a Roma come altrove, nel circuito della comunicazione onnipotente e sottrarre quei luoghi deturpati dall'oblio. Sono doni disseminati per migliorare il mondo.

De Certeau, riprendendo alcuni pensieri di Barthes che si riferiscono alla città come a un discorso dove questa parla ai suoi abitanti e viceversa perché la abitano, percorrono, osservano¹⁷, riflette su "una città transumante o metaforica" che si insinua "nel testo chiaro di quella pianificata e leggibile"¹⁸. La street art, nata come pratica spontanea e ancora oggi mai pienamente pianificata dalle istituzioni, si insinua in modo frammentario nel paesaggio metropolitano come una "tattica" per creare degli spazi propri per gli individui. Il rapporto con l'architettura è conflittuale: si pone come una nuova pelle che, approfittando delle facciate cieche ma non solo, aderisce alle forme di edifici opachi, sfruttandone le componenti o modificandole con inganni ottici, ribaltamenti, distorsioni, ambiguità percettive. Questa nuova pelle dipinta rivendica la propria alterità rispetto al paesaggio di prossimità. Qualcosa di simile alla

¹⁵ I murales vengono dipinti dal collettivo *L'asino che vola*, unica icona rimasta dopo il risanamento delle case popolari.

¹⁶ Tra le prime riflessioni critiche sulle scritte e le immagini sui muri in quel torno di anni si segnalano: Di Nallo E., 1977, *Indiani in città*, Bologna, Cappelli; Calvesi M., 1978, *Avanguardia di massa*, Milano, Feltrinelli; la mostra progettata da Francesca Alinovi, *Arte di frontiera. New York Graffiti*, allestita prima alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna e poi al Palazzo delle Esposizioni di Roma nel 1984. La mostra *Street art* alla Tate Modern nel 2008 ha invece segnato il declino della carica innovativa e trasgressiva.

¹⁷ Cfr. Barthes R., 1991, *L'avventura semiologica*, Torino, Einaudi.

¹⁸ De Certeau M., 2010, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 167.

Etsom, *Refresh the city*, Corviale, 2017

“città tatuata”¹⁹ contemporanea dove la superficie delle nuove architetture (colorate, specchianti, opalescenti, iridescenti, porose) maschera l’organizzazione interna dell’edificio che si scinde in due realtà che non comunicano, un interno con proprie logiche spaziali e un esterno che dialoga con la città. Un esterno che è immagine e che nega la spazialità propria del linguaggio architettonico, dove l’esigenza del comunicare prevale su quella funzionale, inversamente a quanto era accaduto con il Movimento Moderno, dove anche quando viene utilizzato il colore questo è in funzione delle forme e dei volumi dell’edificio (*camouflage architectural*, lo chiama Le Corbusier). La complessità delle relazioni che legano corpo e forma è un nodo del dibattito dell’architettura contemporanea. Nella civiltà dell’immagine, ipertecnologica e virtuale, i nuovi involucri trasformano il corpo solido della città, fatto di volumi e piani, prospettivi e cavità, vuoti e pieni, in superfici a due dimensioni. È in questo contesto che la street art diventa un travestimento, una maschera che è anche testo narrativo da decifrare, ipertesto dove entrano in risonanza immagini, forme, testi scritti, materiali, cromatismi eterogenei. Inserito nel canale fluido della comunicazione, l’edificio residuale travestito dalla street art segue il destino della perdita di identità e materialità dell’architettura contemporanea. L’architettura può comunicare solo con l’esterno, con la strada, ma la superficie non è più involucro che involuppa un costruito e che lo esprime. La street art entrando dunque in conflitto con le forme dell’architettura, poiché ne cambia i connotati, la rende “altra”, aprendola ad una dimensione scenografica più di qualsiasi altra membrana contemporanea, la trasforma in meccanismo segnaletico, ne frammenta una parte o isola il singolo costruito dal contesto.

Elisa Muliere, *Nessuna paura*, Corviale, 2011

Le mura della città dipinte dagli street artists concorrono dunque a definire una nuova forma della città e dei suoi luoghi collettivi. L’immagine che ne deriva è instabile, intermittente, nitida o stratificata e sovrascritta, fluttua nel flusso urbano, non richiede un’apatica contemplazione né lo sguardo di un ozioso *flâneur* di baudelairiana memoria che può indugiare in fuggevoli sguardi. Le forme e i colori che introducono eccentriche dimensioni nell’omologato e opaco paesaggio metropolitano, sono fatti per sorprendere, spiazzare, accendere la fantasia, sono nuclei energetici nella trama più o meno slabbrata del tessuto urbano, interventi puntiformi di un possibile innesco di un processo di rigenerazione territoriale secondo la strategia rizomatica teorizzata da Bourriaud²⁰.

La semplificazione di segni, forme, colori, rendono i messaggi popolari, lo stile comunicativo e sintetico, per lo più figurativo e illustrativo, avvicina la street art ai campi della grafica pubblicitaria e del fumetto. Come per queste l’iconicità si impone come anche l’autorialità che emerge dall’omologato paesaggio urbano. A volte l’operazione artistica è il risultato di un’azione processuale partecipata e riflette nei soggetti trattati e nei messaggi veicolati il contesto urbano e sociale, altre volte è invece ammaliante decorazione che nobilita quei contesti degradati conferendogli un’identità artificiale.

La spettacolarità di molti interventi ci dice che l’enfasi del visivo e lo stupore che suscitano per la loro originalità valgono per se stessi fuori da qualunque discorso sociologico e attitudine dialogica. Tuttavia all’ipotesi che la street art sia decorazione di intrattenimento, dispositivo consolatorio e compensatorio dei limiti e delle omissioni della città dimenticata o atto meramente autoreferenziale, se ne contrappone un’altra che guarda al travestimento dell’architettura non come volontà di occultamento ma come un modo per sottrarla all’abusato delle consuetudini visive, all’assenza, per conferirle quella problematicità che le appartiene, per indicarla come presenza

¹⁹ Cfr. Altarelli L., 2015, *La città plurale. Architetture e paesaggi della post-modernità*, Milano, postmediabooks.

²⁰ Cfr. Bourriaud N., 2009, *Radicant: pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Editions Denoël.



Toni Espinar, *Se non hai memoria non hai conoscenza*, Corviale, 2017

emergente, segnaletica di un problema che riguarda non solo il costruito ma anche la strada, il quartiere o parte di esso, che persino li preserva dal loro annientamento per noncuranza o per ottenere maggiori introiti economici da quell'area. In questi casi la street art vive del paradosso di essere per suo statuto effimera (non solo per la fragilità delle tecniche utilizzate, ma per il fatto che può essere cancellata, contestata, modificata, riscritta in continuazione e da chiunque, mutando segni e significati con il passare del tempo) e al tempo stesso il mezzo che rende più durevoli le architetture residuali e degradate, preservandole dall'essere demolite proprio grazie alla sua presenza.

Per il suo essere arte di strada interessata alla visibilità, una traccia lega la street art anche alla nuova architettura. Perché se il circuito planetario dell'informazione che viaggia su supporti leggeri si alimenta di una infinita varietà di figure più che di parole, l'immagine in quanto flusso comunicativo è diventata "il vero obiettivo dell'azione edificatrice, che si rivela del tutto strumentale al conseguimento di questo risultato"²¹. Il modello postmoderno del prevalere dell'esteriorità, del *lightness* e del *flatness* che dagli anni '90 si impone nell'architettura contemporanea, va dunque di pari passo con la diffusione della street art che si appropria di architetture brutte, superate, fuori uso ricoprendole di un apparato scenografico, spesso di coinvolgente e seducente apparenza visiva.

Il caso di Corviale rivela, con la sua lunga e complessa storia e i recenti interventi di street art, il ruolo che questa ha assunto nel palinsesto urbano. Enfatizzato dal suo presentarsi isolato nel paesaggio, come segno-limite, monito per ulteriori espansioni della città, Corviale è un mega alloggio popolare collocato nella zona sud ovest della capitale, costruito in cemento secondo un sistema lineare lungo 1 chilometro per 6000 abitanti, progettato da un'équipe di architetti coordinati da Mario Fiorentino a metà degli anni '70. L'idea di un grande edificio immerso nel verde che si propone

come città autosufficiente (con un piano destinato a servizi, negozi e studi professionali, mai costruiti) ha come modello di riferimento l'*Unité d'habitation* di Le Corbusier, un'ipotesi urbanistica di concentrazione del costruito in alternativa alla disgregazione della periferia. La presenza dell'arte è prevista sin da subito, ma gli interventi di Carrino, Lorenzetti, Santoro, Magnoni, Uncini pensati per segnalare i cinque ingressi monumentali non vengono realizzati e l'arte resta relegata solo a una trama segnico-geometrica che Carrino realizza per la facciata. Corviale nel complesso è un esperimento fallito, come sappiamo. Un rudere precoce dall'aspetto imponente. Divenuto emblema nazionale del degrado sociale, trent'anni dopo l'ente pubblico affida alla public art la funzione di rigeneratore territoriale e commissiona alla Fondazione Olivetti il progetto *Immaginare Corviale* dell'Osservatorio Nomade/Stalker richiedendo il coinvolgimento di artisti e abitanti per far emergere da un immaginario collettivo indicazioni per riqualificare il complesso. L'intento della committenza pubblica non era tanto quello di affidare all'arte il compito di migliorare visivamente e simbolicamente il complesso, quanto quello di arginare il degrado sociale rendendo gli abitanti attori consapevoli di quella operazione²². Un lavoro durevole nel



Sfhir, *La bellezza solo negli occhi di chi guarda*, Corviale, 2017

tempo (2002-2006) e complesso che ha previsto anche una televisione di quartiere come strumento per accedere alle domande dei cittadini, individuare nuove immagini, sollecitare un'inedita identità del territorio, proporre un diverso modo di "fare architettura" secondo il metodo flessibile della condivisione, a cui poi si sono aggiunti una "tele-street" di Corviale, un Network, un blog, una web radio ecc. Negli ultimi dieci anni molte altre sono le iniziative e le pratiche che hanno interessato Corviale, tanto da trasformarlo da emblema dell'alienazione del vivere in periferia e del degrado, a luogo dove si attua un riscatto socio-economico e ambientale attraverso la partecipazione condivisa di diversi attori, in prima fila i cittadini. Sappiamo che talvolta anche la street art

²¹ Purini F., 2001, *Isolato e imprendibile: l'involucro tra modernità, postmodernità, attualità*, in Cao U., Catucci S. (a cura di), *Spazi e maschere dell'architettura e della metropoli*, Roma, Meltemi Editore, 39.

²² Cfr. Gennari Santori F., Pietromarchi P., 2006, *Osservatorio Nomade. Immaginare Corviale. Pratiche ed estetiche per la città contemporanea*, Milano, Mondadori. Il progetto di Osservatorio Nomade/Stalker è stato quello di istituire laboratori multidisciplinari interagenti dove si potessero condividere studi, visioni, approcci diversi, perché tutti fossero attori.



Man o Matic, *Born to be wild*, Corviale, 2017

rivela la capacità di essere critica del mondo, dispositivo che sollecita costruttivamente l'immaginario dello spettatore-attore della comunità, diventando un'operazione a valenza comunicativa e relazionale come molte esperienze recenti che si compiono in spazi "altri", luoghi non deputati, fuori dal museo.

Tuttavia la street art (nata come pratica illegale alla conquista dello spazio pubblico di risulta, libero e non controllato dalle istituzioni, ma poi da queste espressamente finanziata) nulla ha a che vedere con la contemporanea diffusione della public art. In questo caso infatti si tratta di sculture e installazioni di artisti riconosciuti dal sistema dell'arte e dalle istituzioni che li impegnano in commissioni pubbliche per interventi *site-specific* anche nei centri storici e persino nelle aree archeologiche, luoghi a valenza storico artistica che invece sono stati banditi alla street art che resta una pratica destinata alla periferia, nell'accezione ampia di cui si è detto prima.

A Corviale, dunque, in attesa che si realizzi il restauro strutturale del complesso che prevede la presenza dell'arte con gli arcaici cavalli di Mimmo Paladino²³, è arrivata in soccorso la street art, "pianificata" e ben accolta dal Municipio e dall'Ater (che la incentivano e la sponsorizzano attraverso pro-

getti), a conferma della prassi che la indica come un rapido segnale di rigenerazione urbana, non tanto per l'ormai superata emergenza di degrado sociale, quanto per migliorare gli spazi comuni e restituirli alla loro originaria funzione aggregativa. Da qui una serie di iniziative a partire dal 2017. La vasta cavea (o piazza dell'ex Mercato) viene trasformata dai Poeti e Pittori Autonomi del Trullo (aiutati anche dai giovani di Corviale) che non si limitano a riscriverne i margini (con i segni di precedenti interventi di street art), ma riconfigurano visivamente l'intera struttura. È sopraggiunta poi la ditta di bibite Sprite (prodotto della multinazionale Coca-Cola) che, nell'ambito di una campagna di marketing e comunicazione, ha commissionato un murale a Etsom per il progetto (pubblicitario) *Refresh the city*. La Biennale MArteLive²⁴, sostenuta questa volta da enti pubblici (MiBACT, Regione Lazio e per il patrocinio Comune di Roma) ha finanziato altri interventi di street art, scegliendo la pittrice piemontese Elisa Muliere e gli spagnoli Toni Espinar, Sfhir, Man o Matic e Tmx Artist. Il caso di Corviale indica che a quasi mezzo secolo dal suo esordio la street art si trova di fronte ad almeno tre ordini di problemi. Il conflitto con l'architettura, dalla quale è contestata non solo perché ne contraddice l'aspirazione spaziale avviluppandola, ma proponendosi come decoro posticcio assume una valenza maggiore dello stesso manufatto, ridotto a mero supporto al pari di una tela per un pittore. La complicazione di dover affrontare il volto spettacolare di questo mondo, camminando sul crinale tra estetico e scenografico, anche quando non espunge la componente esperienziale e si avvicina alle emergenze sociali che caratterizzano il nostro tempo. La contraddizione tra l'essere nata come pratica illegale, antistituzionale, resiliente, indipendente e progressivamente essere stata cannibalizzata dal sistema finanziario e dell'arte che ne possono limitare e condizionare la libertà espressiva.

²³ Due i progetti previsti. Quello di Guendalina Salimei è relativo al quarto piano che era destinato a servizi e prevede una sistemazione a verde orizzontale. L'altro dello Studio Insito di Laura Peretti, che riguarda l'attacco a terra e il rapporto con la città, prevede anche la presenza dell'arte (obbligatoria per bando di concorso). Lo studio ha scelto Paladino che con ieratici cavalli colorati segnerà la nuova piazza che trapasserà il corpo della stecca costruita, facendo dialogare il prospetto con la campagna retrostante. Il progetto è stato presentato alla Biennale Architettura 2018.

²⁴ La Biennale MArteLive del 2017 ha avuto un successo popolare: oltre **40.000 presenze**, **45 eventi**, **38 mostre** in una settimana (tra le 16 discipline scelte erano comprese circo, moda, artigianato), numerosi progetti speciali realizzati e diverse opere di street art.

Strategie di ridefinizione semantica del muro

1. La Street Art e il suo supporto: un dialogo bidirezionale

Che cos'è la Street Art? A dare un'interessante definizione a questa forma artistica ci pensa Raffaella Petrilli nel suo saggio "Immaginazione simbolica. Funzione e significati per la Street Art", saggio contenuto nel libro "Arte sui muri della città":

"Street Art è il nome che designa, complessivamente, due diverse attività creative, il *writing* (graffiti writing, graffitismo) e una produzione più propriamente figurativa. Al di là della differenza, una buona giustificazione per estendere ad entrambe l'unica designazione sta in ciò che le accomuna, ovvero le condizioni della loro fruibilità: muri, pareti mobili o immobili che formano le geometrie architettoniche delle città e che sono spazi rubati, non canonici, luoghi impropri" (Petrilli 2017:9).

Sono proprio questi spazi "non canonici" o "luoghi impropri" a caratterizzare la Street Art, ad essere l'elemento distintivo di questa pratica artistica, e allo stesso tempo a rappresentare una delle dimensioni più interessanti da un punto di vista semiotico. Muri, barriere, pareti mobili o immobili, saracinesche e porte sono parte delle geometrie architettoniche della città, come sottolinea Raffaella Petrilli, e allo stesso tempo sono i supporti su cui le opere degli street artist prendono forma. Supporti tutt'altro che neutri, si potrebbero definire "pesanti", in grado di contribuire in maniera importante alla costruzione del significato dell'opera artistica e su cui ancora poco si sono soffermate la storia dell'arte e la semiotica. Da questo punto di vista sono estremamente interessanti le parole del filosofo Louis Marin che nelle sue riflessioni sulla rappresentazione pittorica nel Quattrocento sottolineava come alla genesi del senso di un'opera d'arte contribuiscano anche dei dispositivi che lui definisce "presentativi": l'inquadratura e i suoi margini, le cornici interne ed esterne al campo figurativo, la scenografia di un dipinto e "tutto il lavoro della pittura tra piano, superficie, sfondo e supporto della rappresentazione" (Marin 2012:95). Questi congegni, sottolinea ancora Marin, certo non sfuggono all'attenzione dell'analisi storico-artistica tradizionale: il più delle volte, tuttavia, sono considerati solo come semplici ornamenti e non come dispositivi fondamentali nella dinamica di costruzione del significato. In questa prospettiva la Street Art, in virtù delle caratteristiche descritte da Raffaella Petrilli, potrebbe rappresentare il banco di prova per l'avvio di una riflessione proprio su uno di quei dispositivi "presentativi": il ruolo del supporto nelle

dinamiche di significazione dell'opera. Solo per fare due esempi si potrebbero citare i segnali stradali dell'artista Clet Abraham (fig. 1) o gli "sportellini" dei servizi dell'acqua o del gas dell'artista fiorentino Blub (fig. 2).



Fig. 1 – Clet Abraham



Fig. 2 – Blub

Per comprendere questo meccanismo però, è sufficiente soffermarsi sul supporto che è l'oggetto dell'analisi fatta in queste pagine, probabilmente il supporto più diffuso della street art, il muro: questo rappresenta infatti una "tela anomala", "pesante", non neutra, fortemente caratterizzata dal punto di vista fisico (colore, umidità, materiale, ecc) che entra in maniera significativa nel percorso di costruzione del senso dell'opera attraverso le sue caratteristiche plastiche. Un valido esempio di questo meccanismo è evidente nelle opere di un artista più volte citato nel seminario da cui è tratta questa pubblicazione: Exit Enter.

In queste immagini (figg. 3-4-5) si può vedere come il muro, con le sue caratteristiche di superficie, ma anche con gli artefatti che lo abitano, diviene componente costitutiva dell'immagine stessa: il supporto coopera con le figure della rappresentazione. Questa interessante prospettiva di analisi andrebbe indubbiamente approfondita, ma ci disvela solo una piccola parte del complesso meccanismo semiotico innescato dagli street artist nel contesto urbano. Se è vero, infatti, che i supporti fortemente significativi entrano nelle dinamiche di senso dell'opera, è anche vero che l'opera dialoga con le funzioni e i significati a cui questi supporti sono associati,



Fig. 3 – Exit Enter



Fig. 4 – Exit Enter



Fig. 5 – Exit Enter

con esiti tutt'altro che banali. Quello che si innesca, in poche parole, è un movimento bidirezionale dal supporto all'opera e dall'opera al supporto. Possiamo citare nuovamente Clet Abraham, sottolineando come per un verso il segnale stradale con la sua plasticità entri nelle figure della rappresentazione, ma allo stesso tempo l'opera contribuisca ad una rinegoziazione di quell'artefatto, del suo significato, e in qualche modo lo riscriva in alcuni casi negando il "divieto" contenuto nel segnale e in altri fornendo maggiore visibilità allo stesso segnale. Questo secondo movimento – quello che va dall'opera d'arte al supporto – apre quindi un'ulteriore prospettiva di analisi in cui, come vedremo, sono le opere di Street Art a ridefinire i significati dei "muri e delle pareti mobili o immobili che formano le geometrie architettoniche delle città" e così facendo ridefiniscono un altro testo carico di senso, il testo urbano: un coacervo di lingue, linguaggi, scritture esposte e "artefatti significanti" che rappresentano la dimensione del vivere associato. Proprio questa seconda prospettiva di analisi cercheremo di introdurre nelle prossime pagine.

2. La Street Art e il testo urbano: ri-scrivere la città

La città come ci ricorda Roberto Mastroianni in un suo saggio, è "il risultato di una moltitudine di sovrapposizioni materiali e, nello stesso tempo di linguaggi e pratiche antropiche che fanno di essa una macchina semiotica: uno spazio eminentemente culturale e politico-sociale, che usa porzioni di territorio e luoghi dell'abitare, del produrre e dell'incontrarsi come protesi estetico-comunicative, utili a proiettare/iscrivere identità e differenze condivise e/o conflittuali. Per questi motivi, lo spazio urbano è uno spazio del senso che dà forma ai luoghi del vivere associato, che nella loro eterogeneità si presentano sempre come spazi plurali, conflittuali, complessi e indefiniti, dotati di una spazialità strategicamente orientata e dotata di senso. La relazione tra senso e metropoli è infatti costitutiva dello spazio urbano" che è tale poiché è dotato di significato per coloro che lo abitano (Mastroianni 2013:26). Piazze, strade, edifici, ma anche muri, pareti mobili e immobili, cartelli stradali, barriere artificiali e scritture esposte sono quindi realtà cariche di senso che si articolano in un testo più complesso, quello urbano. Utilizzando le parole di Marrone, si potrebbe dire che la città è in primo luogo un testo perché mette insieme dei pezzi, li tiene uniti secondo relazioni funzionali varie ma sensate (Marrone 2005:7) e con questi

“pezzi” - che poi sono artefatti, cartelli, spazi, scritte esposte ecc. - le opere degli street artist entrano in contatto e dialogo. Proprio in virtù di questo dialogo tra diverse realtà significanti – tra opera e artefatti della città, tra opera e testo urbano – si può interpretare la Street Art come un fenomeno di ri-scrittura urbana, di ri-significazione della città, come un fenomeno di “presa di parola” sulla città e quindi di riappropriazione dello spazio urbano. Analizzare questa complessa dinamica vuol dire decostruire gli intrecci significanti che attraversano il tessuto urbano, ma soprattutto vuol dire decostruire il rapporto tra soggettività subalterne – istituzioni – potere – economia – linguaggi (Mastroianni 2013). In questa prospettiva, nelle prossime pagine, vedremo un caso esemplare del dialogo che si può innescare tra Street Art e un artefatto fortemente significativo, una tipologia di “muro”: le barriere di separazione che fungono da frontiere o confini, che separano territori e popolazioni.

3. Ri-funzionalizzare e ri-semantizzare il supporto murario

Che cosa sono i muri? Di quali significati sono portatori? “I muri sono artefatti materiali progettati per promuovere date finalità. Nella maggior parte dei casi si tratta di finalità spaziali, come il recintamento e la separazione. In termini foucaultiani, i muri possono essere descritti come oggetti governamentali. Ciò significa che essi fanno parte di quella attività più ampia che è il governo della popolazione e, come si esprime Foucault (1978/1991: 95), ‘il governo non è una questione di imporre delle leggi agli uomini, ma piuttosto di disporre delle cose’. La governamentalità funziona definendo delle posizioni in un campo relazionale di potere, che è essenzialmente di tipo territoriale. La governamentalità adotta perciò un punto di vista strategico sui processi sociali. La strategia mira a controllare lo spazio in base a un piano, e i muri sono pianificati e costruiti come parte di una vera e propria strategia territoriale. Dal punto di vista strategico governamentale i muri funzionano per lo più come separatori, introducendo dei confini in uno spazio precedentemente liscio e permettendo in questo modo la demarcazione di un dentro e di un fuori” (Brighenti 2008: 8). Parole molto interessanti quelle di Brighenti che sottolineano come i muri siano costruiti con determinate funzioni strategiche e siano portatori di determinati significati, introducendo confini in uno spazio precedentemente liscio. Brighenti continua sottolineando come pur essendo introdotti come artefatti strategici, i muri sono sempre soggetti a usi tattici attraverso l’interazione di pratiche di resistenza che ne ridefiniscono le funzioni e i significati, tra questi usi tattici c’è la Street Art. Naturalmente non tutti i muri sono uguali, ci sono muri semanticamente più carichi, come ad esempio le barriere artificiali geopolitiche: muri che separano popoli, culture e società che funzionano come elementi separatori e che costruiscono delle opposizioni semantiche molto forti come dentro/fuori, visibile/invisibile, continuo/discontinuo, ma anche libertà/prigione (Stano 2013:146). Muri, inoltre, che hanno una pesantezza dal punto di vista simbolico e quindi richiamo significati culturali molto forti. Muri che purtroppo oggi la cronaca ha riportato in primo piano nel dibattito pubblico. Cosa succede quando la Street Art entra in relazione con queste barriere così tanto cariche di “significato” e così pesanti dal punto di vista simbolico? Come si declina e prende forma quel percorso di riappropriazione dello spazio pubblico? In che modo i graffiti intervengono nei processi di significazione dei muri e nelle dinamiche di ridefinizione dello spazio pubblico? Per provare a dare una prima e parziale risposta a queste domande volgiamo lo sguardo per un momento verso il Muro di Berlino, un muro carico di significato che ha rappresentato e che ancora oggi rappresenta il simbolo della Guerra Fredda, la cortina di ferro che divideva il mondo in due blocchi. Nel 1989, dopo il crollo del muro, artisti da tutto

il mondo intervennero con le loro opere sul lato est della barriera facendo così nascere la *Est Side Gallery*: una parte del muro lunga circa 1300 metri con un centinaio di opere di street art, una vera e propria galleria a cielo aperto. Proprio su questi interventi artistici ha scritto un’interessante analisi Simona Stano (Stano 2013), la quale riflette molto bene sul processo di ridefinizione dello spazio pubblico di cui abbiamo parlato nelle pagine precedenti e, quindi, sul perché è possibile parlare di Street Art come pratica di riscrittura murale.



Fig. 6 – *La Buerlinca* di Stephan Cacciatore



Fig. 7 – *He mortal kiss* di Dimitrij Vruë



Fig. 8 – *Sea of humanity* di Kani Alavi



Fig. 9 – *Dancing to freedom* di Jolly Kunjappu

Grazie all'intervento artistico, sottolinea Simona Stano, "il muro cessa dunque di essere uno strumento impenetrabile di isolamento e incomunicabilità e si converte in un vero e proprio mezzo di comunicazione che offre a chiunque la possibilità di esprimersi, e in definitiva, di percepire sé stesso come soggetto attivo" (Stano 2013:159). Inoltre, al di là di queste riconversioni prettamente funzionali, la Stano sottolinea come si attivi un vero e proprio processo di ri-semantizzazione del muro: le opere rappresentate non possono far a meno di confrontarsi con i significati simbolici di cui quella barriera è portatrice per contrapporvi i contenuti dell'opera. Il Muro di Berlino, in questo modo, cessa di essere solamente il simbolo della Guerra Fredda, del mondo diviso in blocchi, del controllo politico, ma attraverso le opere d'arte - come *Dancing to freedom* di Jolly Kunjappu (fig. 9), *La Buerlinca* di Stephan Cacciatore (fig. 6), *The mortal kiss* di Dimitrij Vrue (fig. 7) e le tante altre che ricoprono i 1300 metri della *Est Side Gallery* - diventa anche "un richiamo alla fraternità ritrovata, un inno alla cooperazione e alla convivenza pacifica" (Stano 2013:160). In questo senso, in questa dinamica di ri-funzionalizzazione e ri-semantizzazione di un artefatto urbano, si può leggere la Street Art come pratica di riscrittura urbana. Questo particolare caso che ci descrive Simona Stano, vede gli street artist intervenire su una barriera già abbattuta e che quindi ha perso la sua funzione principale. Cosa succede quando la barriera è ancora in piedi? Quando è ancora attiva?

4. Abbattere o superare la barriera

La barriera di separazione costruita da Israele in Cisgiordania nel 2002 è lunga circa 730 km e formalmente ha lo scopo di impedire l'intrusione di "terroristi palestinesi" nel territorio israeliano. È stata chiamata in diversi modi, "Muro della vergogna", "Muro dell'apartheid" o anche "Muro di separazione razziale". Eyal Weizman nel suo testo "Architettura dell'occupazione" (Weizman, 2009) la definisce "una frontiera coloniale mobile". Questi diversi appellativi con cui la barriera è identificata sono la dimostrazione del suo forte valore simbolico: simbolo di divisione, di separazione, incomunicabilità, ma soprattutto simbolo di sopraffazione per la popolazione palestinese che vive in quel territorio.



Fig. 10 – Muro in Cisgiordania

Anche in questo caso sono centinaia gli street artist intervenuti sulla barriera, tanto da farla diventare una sorta di galleria a cielo aperto: non sono rare le visite guidate organizzate in alcuni settori del muro con le opere degli artisti più famosi, come Banksy. Inoltre anche in questo caso è vero ciò che ha sottolineato Simona Stano, le pratiche di scrittura murale sono di primaria importanza nei processi di rifunzionalizzazione dei muri: con la loro policromia i graffiti contrastano l'uniformità dei muri intervenendo su opposizioni come "ostacolare lo sguardo" vs "attrarre lo sguardo", "normalizzazione" vs "visibilità", "continuo" vs "discontinuo". In questo modo il muro cessa di essere solo strumento di divisione e incomunicabilità e si converte a vero e proprio strumento di comunicazione che dà a chiunque la possibilità di esprimersi. Ma osservando meglio queste opere ci si accorge come alcune entrino in relazione con i significati del loro supporto (la barriera) avviando un vero e proprio confronto politico: opere che portano avanti dei discorsi molto chiari, che in modi diversi, evocano il superamento della barriera stessa, la sua distruzione, il suo abbattimento. Evocano, cioè, l'abbattimento del supporto su cui sono realizzate. Questa barriera così "connotata", così carica di significati, simbolo della sopraffazione e del controllo politico, diventa il supporto per tutta una serie di opere che si la rifunzionalizzano, facendola diventare anche spazio di espressione artistica, ma oltre a questo la risemantizzano con contenuti che mettono in discussione la barriera stessa e i suoi significati.



Fig. 11 – Filippo Minelli

Nella Figura 11 possiamo vedere un'opera di un artista italiano Filippo Minelli, una delle voci più interessanti della Street Art del nostro paese. La sostanza è linguistica e non c'è un lavoro sul livello plastico delle lettere: il livello figurativo viene ridotto al minimo, questo accresce il grado di leggibilità. Quello che viene evocato è un comando che nei sistemi operativi Microsoft consente di interrompere il programma che è in esecuzione. In questo caso, ciò a cui l'opera rimanda, il suo significato, si realizza proprio grazie alla connessione con il significato del supporto dell'opera stessa, la barriera. Viene evocata quindi la cancellazione del muro o l'interruzione della sua costruzione. Ma allo stesso tempo viene evocata anche la cancellazione di tutti i significati che il muro richiama: dal controllo politico alla sopraffazione, dal simbolo dell'occupazione israeliana a quello di divisione. CTRL + ALT + CANC interrompe il programma in esecuzione o riavvia l'intero sistema.



Fig. 12 – Blu



Fig. 14 – Banksy



Fig. 13 – Blu



Fig. 15 – Banksy

Nella Figura 12 e nella Figura 13 vediamo due opere dell'artista italiano Blu, la cui vera identità non è conosciuta, che mirano ad una risemantizzazione della barriera-supporto come artefatto per un verso eliminabile e per l'altro superabile. Nella Figura 12 ci troviamo di fronte ad un'opera figurativa in cui viene rappresentato un ragazzo che solo con la giustapposizione di un dito avvia la distruzione della barriera, o meglio di una torretta della barriera, mostrando la vulnerabilità di quest'ultima. Mentre nella figura 12 il soggetto rappresentato è impegnato in un programma narrativo volto alla distruzione del muro, nella figura 13 il programma narrativo dei soggetti rappresentati è quello del superamento del muro, questi sono ritratti mentre superano il muro grazie ad una scala mobile. Non si può infine non citare Banksy che proprio sul muro in Cisgiordania realizza nove opere che hanno come tema principale quello del superamento e dell'abbattimento della barriera-supporto. I soggetti rappresentati nella figura 14, due angioletti, sono impegnati in un programma narrativo volto alla distruzione della barriera, mentre il soggetto rappresentato nella figura 16, un bambino, è impegnato in un programma



Fig. 16 – Banksy

narrativo volto allo scavalco della barriera. La figura 15, invece, chiama in causa e coinvolge direttamente l'osservatore che diventa il soggetto della narrazione, a questo viene proposto infatti di mettere in atto direttamente il programma narrativo di abbattimento della barriera attraverso il segno di ritagliare lungo la linea tratteggiata.

5. Conclusioni

In conclusione il rapporto tra Street Art e supporto è un rapporto complesso che come abbiamo visto è fondato su un doppio movimento: per un verso il supporto con le sue caratteristiche plastiche coopera con le figure della rappresentazione, ma allo stesso tempo è proprio l'opera ad entrare in connessione con i significati e le funzioni del supporto. Nei segnali stradali di Clet Abraham l'opera contribuisce a

rinegoziare il significato del segnale stradale stesso, mentre nelle barriere geopolitiche di divisione, per un verso l'opera d'arte le rifunzionalizza per l'altro le risemantizza proponendo dei significati diametralmente opposti a quelli proposti in origine dalla barriera. Proprio in questo movimento di significati dall'opera al suo supporto, in questo processo di rifunzionalizzazione e risemantizzazione, si può leggere la Street Art come pratica di riscrittura urbana, come presa di parola sulla città e quindi come un percorso di riappropriazione dello spazio pubblico.

L'arte nel paesaggio urbano. Identità e "immagini aperte" ¹

Joan Brossa:

"Las ciudades necesitan de poesia para hacerlas mas humanas, para que sea mas abitabile. Pero no una poesia escrita en las paredes sino una poesia de imagenes. Porque las ciudades son mas imagenes que textos."

L'architettura del paesaggio, pratica multidisciplinare per eccellenza, si confronta costantemente con la necessità di comprendere l'interazione tra la gente e lo spazio collettivo urbano o naturale, nonché le trasformazioni che queste interazioni possono suggerire/produrre nella sua forma.

Questo consente di sintetizzare nuovi modelli di socialità tanto nella città consolidata e ancora attiva, quanto nelle aree dismesse o degradate, portando eventualmente alla evoluzione del "Paesaggio ordinario", quello del quotidiano, e alla definizione delle cosiddette "Architetture Invisibili", legate all'interpretazione soggettiva dei luoghi.

I paesaggi in quanto realtà in movimento non sono certo un manufatto finito ma un processo in divenire.

Quello che accade negli ultimi anni è che la velocità del suo divenire è spesso eccessiva, incomprensibile nelle dinamiche, tanto da generare la sensazione di spaesamento, di inquietudine nelle comunità. L'idea del paesaggio come un riferimento spazio-temporale e identitario, quindi sicuro e riconoscibile, spesso non trova riscontro nelle tempistiche di evoluzione del medesimo.

In questo limbo urbano di un mondo spesso iperproduttivo dal punto di vista grafico e comunicativo, apparentemente attivo eppure più vicino al senso dell'assenza di costruzione relazionale e alla negazione della creazione di nuova identità e nuovi modelli, spesso i paesaggisti sono chiamati impropriamente a definire un "ordine", quando l'obbiettivo dovrebbe essere quello di generare immagini aperte, adattabili al cambiamento, spazi fisici e mentali rispetto ai quali ognuno

possa essere in grado di continuare ad analizzare e riorganizzare la realtà, in cui possa continuare a riconoscersi².

Più correttamente si tratta in realtà di un lavoro di schiaritura di alcuni segni, partendo dalla lettura delle trasformazioni in atto nei territori, fino alla loro eventuale sottrazione definitiva dal supporto "città-territorio", per sottolinearne altri o crearne di nuovi. Questa modalità di lavoro che attinge al concetto e all'essenza stessa del palinsesto, avvicina il lavoro del paesaggista a quello di alcuni artisti raccontati in *Arte su muri della città*³ sia per la tecnica realizzativa utilizzata, per il lavoro di preparazione alla scelta dei soggetti, per l'uso soggettivo della *consecutio temporum* e della ricomposizione dei soggetti nell'opera finale, come nel caso di William Kentridge; sia per il richiamo ad una presa di responsabilità progettuale creativa per cui alla ricerca si possa sempre sovrapporre quella necessaria interpretazione soggettiva dei fenomeni e delle necessità, per non limitarsi ad esprimere l'indirizzo dei bisogni collettivi in forma arbitraria e meramente elencativa/accumulativa.

1. Fluidificare i confini tra le persone

Il recupero di un luogo attraverso l'arte, legittimata come mezzo capace di elevare la qualità di un supporto altrimenti identificato con la città respingente, degradata, forse non pensata per la gente (anche se spesso il limite del paesaggio urbano contemporaneo è nella qualità e semplificazione delle realizzazioni architettoniche piuttosto che nella qualità progettuale di

¹ Lynch K., (a cura di Paolo Ceccarelli), 2016, *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio Editori.

² Lynch K., (a cura di Paolo Ceccarelli), 2016, *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio Editori.

³ Mania P., Pettrilli R. & Cristallini E. (a cura di), 2017, *Arte su muri della città. Street art e urban art: questioni aperte*, Roma, Round Robin Editrice.

partenza), è possibile ma l'arte da sola non basta.

Non è sufficiente creare gallerie a cielo aperto di murali o legittimare il graffitismo elevando l'arte di strada al ruolo di arte taumaturgica del malessere urbano per rispondere al rifiuto della gente per grandi porzioni delle città contemporanee. Forse si chiede davvero troppo all'arte.⁴

In questo paradigma in cui spesso la street art in quanto arte è legittimata ad occupare ed insistere su ogni supporto cittadino, per cui è subita piuttosto che compresa, vissuta, trasformata dagli attori della città, sono proprio le persone i grandi assenti, le comunità che non possono superare l'antropocentrismo dell'arte per comporre polifonie urbane collettive.

La costruzione di comunità consapevoli, capaci di leggere segnali, riferimenti, di agire nello spazio con piglio spontaneo è funzionale ad un'urbanistica *landscape oriented*⁵, un'urbanistica in cui l'arte di strada non è più, anch'essa come il paesaggio, un oggetto finito ma in evoluzione, non inerte ma vivente, non sovrascritto ma in evoluzione di stato, tracciabile nei residui che lascia di sé nelle persone nei loro comportamenti.

Il paesaggio contemporaneo diviene così il campo d'azione e scambio di idee, concetti, suggerimenti tra arte e architettura in un mutualismo che permette alla prima di delimitare gli spazi nei quali gli utenti possano comprendere il lavoro di chi progetta lo spazio abitabile e vedere restituito al proprio ambito un campo d'azione in cui sia stata ricomposta e arricchita dall'architettura la negoziazione tra soggetto e oggetto⁶.

Monica Gora, artista paesaggista, ad esempio usa spesso l'espedito temporale per introdurre piccoli incidenti in grado di interrompere *routines* di abbandono e dimenticanza o che definiscono spazi troppo banalizzati dalle regole della società contemporanea. Introduce sorprese di luce, poesie di colore in grado di sovvertire le regole percettive di quei luoghi. Mary Miss studio produce installazioni nello spazio pubblico enfatizzando la storia dei luoghi, la loro ecologia, gli aspetti ambientali rilevanti che sono passati sotto silenzio. Il suo principale metodo di azione si basa sul tentativo di eliminare il limite tra lo spazio urbano e quello naturale, uscendo anche dai confini propri dell'arte e collaborando con ecologisti o geologi.

Si produce così ad esempio la rappresentazione fisica emotiva dei cambi climatici, espressa come segno nella città, misurabile e sperimentabile con la dimensione personale del proprio corpo e della propria esperienza per decifrare un fenomeno in atto, come quello dell'innalzamento delle maree, e produrre una reazione, una riflessione della comunità.

Come non citare infine Maria Lai e il suo gioco artistico di fare paesaggi. Il gioco che dura tutta la vita, con il quale raccontare storie ispirate dal lavoro di ricucitura delle lenzuola che quotidianamente impegnava sua nonna, atavico palinsesto di relazioni ricostruite e perse, dissolte nell'usura del tempo.

Queste operazioni tra arte, paesaggio, socialità, cultura popolare, ecologia e antropologia, portano alla definizione delle cosiddette comunità attive, soggetti agenti e in quanto tali uno degli indicatori di riuscita delle trasformazioni paesaggistiche possibili, non più legate solo ai "non luoghi" cui si associa spesso la street art⁷, ma sviluppate in ambiti più spontanei, vicini al quotidiano e al viaggio urbano.

2. Arte di strada-arte in strada: il paesaggio in movimento

L'uso appropriativo da parte della street art di pareti cittadine degradate o appartenenti a luoghi non pensati per la gente o dimenticati, non sempre aggiunge qualità, limitandosi spesso alla amplificazione delle loro caratteristiche principali di marginalità e dismissione, alla generazione di un'interferenza che potrebbe essere fine a se stessa e restare ancora una volta marginale se non fosse per la relazione tra quelle porzioni di città e i paesaggi collettivi in movimento, quei luoghi su ruote o rotaie di accumulazione di persone, quelle contemporanee piazze mobili che si spostano attraverso la città.



Se l'architettura non ha ancora trovato la forma di sfruttare positivamente questi viaggi e quotidiane immersioni nella città e nelle comunità in movimento per generare consapevolezza e interazione tra la gente oltre che senso di riappropriazione della città nelle sue varie parti, l'arte non è riuscita ancora a perdere la sua marginalità fisica ed emotiva, nonostante il suo pubblico sia stato moltiplicato da questi attraversamenti meccanizzati senza i quali resterebbe spesso rinchiusa in ambiti non accessibili. La comprensione collettiva è un ostacolo non superabile solo attraverso l'uso visivo e reiterato (o spaziale) di un'opera di street art, si raggiunge spesso solo

⁴ (Op. cit.)

⁵ 'Scape, 2/2008, Denkinger P., Diedrich L., Atout Paysage.

⁶ Luca Garofaro, *Artscapes, el arte como aproximación al paisaje contemporaneo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

⁷ Marc Augé, 2012, *Nonluoghi, introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elettèra.

L'assimilazione inconsapevole, inconscia, acritica del supporto modificato dall'arte all'immagine di porzioni di città.

Uno strumento che ha avuto un grandissimo ruolo nella promulgazione del linguaggio artistico all'interno dello spazio collettivo ordinario e che ha stimolato l'energia creativa e trasformativa delle comunità locali, è il festival di paesaggio.

Il festival di paesaggio è stato ed è strumento di riavvicinamento dell'arte di strada alla gente comune, un traguardo di consapevolezza rispetto ad un mondo, quello della street art, spesso di nicchia, criptico, complesso e non associabile all'idea di miglioramento, elevazione dello spazio urbano ma di sua definitiva condanna alla devastazione, tanto facile è l'associazione con il vandalismo e la protesta fine a se stessa di alcune sue forme.



Mettere insieme gli aspetti caratterizzanti e a volte respingenti dell'arte di strada, che è arte di denuncia, di espressione soggettiva di malessere, di perizia grafica non sempre solo fine a se stessa, di condivisione e scambio quasi di nicchia, alleggerendola dell'estetica spesso prepotente e non sempre chiaramente associata ad un senso estetico condiviso oltre che alla trasformazione possibile, anche funzionale, dei luoghi che colonizza, è il merito di questo tipo di eventi.

L'arte, così, attingendo ad una multidisciplinarietà caratteristica e necessaria della nostra produzione contemporanea, reinterpreta il paesaggio urbano ordinario, per introdurre nuovi elementi di lettura ed uso, riappropriandosi di tutti i suoi linguaggi, delle tre dimensioni e dei sensi oltre che di tutte le sovrastrutture concettuali e di denuncia che afferiscono alla Street Art tout court.

La città è in scena non più solo come spazio espositivo dell'arte ma come luogo di interazione sociale e culturale multi livello; la consapevolezza e conoscenza dei linguaggi espressivi aumenta, la cittadinanza può chiedere e sa come leggere e usare lo spazio.

In questi ambiti non è un caso che non venga fatta una distinzione tra arte in/di strada. Essa infatti scende per strada prendendo possesso della città e divenendo parte di essa attraverso l'uso soggettivo e spontaneo delle persone, depositandosi spesso in forma definitiva nella loro quotidianità, ma è al contempo arte di strada perché usa i supporti inanimati, l'ossatura delle città (facciate, cortili solitamente inaccessibili, luoghi dismessi, ponti, ecc.) per raccontare, denunciare, decantare poesia di forme, luci, suoni, colori.

Gli omini di Exit Enter

1. Gli omini di Exit Enter

Durante il seminario è stata trasmessa un'intervista a Exit Enter realizzata da Caterina Ferrini e Orlando Paris. Exit Enter è un giovane streetartist italiano. Dopo un primo periodo in cui realizza disegni soltanto per sé stesso, nel 2013 decide di scendere in strada in cerca di un pubblico con cui dialogare. Le sue opere realizzate attraverso spray, vernice, pennelli, pennarelli e pastelli a cera hanno il preciso scopo di far riflettere la gente sulle *uscite* ed *entrate* programmate dalla società a cui viene costantemente sottoposta. Attraverso i suoi *omini*, Exit Enter invita i passanti a trovare una via d'uscita dalla routine, a rompere creativamente i confini imposti dal quotidiano. Tra i temi che stanno maggiormente a cuore all'artista da segnalare la lotta al razzismo evidente in *Simboli da cancellare simboli da proteggere* (immagine n.1) realizzata nel quartiere Monti di Roma e la lotta al consumismo rappresentata in *Choices* (immagine n.2).

Mappa delle opere realizzate: Firenze, Livorno, Siena, Roma, Pisa, Lisbona, Londra, Palma de Mallorca, Varsavia, Napoli ecc...
Immagini tratte dal profilo Instagram dell'artista:
<https://www.instagram.com/p/BX-YV2XgDOC/>



Immagine n. 2 – *Choices*, Roma



Immagine n. 1 – *Simboli da cancellare simboli da proteggere*, Roma



Immagine n. 3 – *Looking for the exit*, Gent



Immagine n. 4 – *Inspired by a true story of violence*, Lisbona



Immagine n. 6 – *Fuck racism!*, Palma de Mallorca



Immagine n. 5 – *L'amore è l'unica via di uscita*, Pisa



Immagine n. 7 – *Personaggio urbano*, Firenze



Immagine n. 8 – *Pussy power*, Firenze



Immagine n. 12 – *Save Florence*, 2015

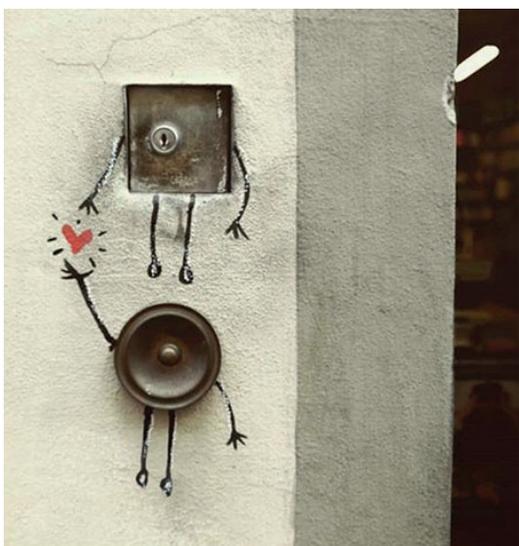


Immagine n. 9 – *Street lovers*, Firenze



Immagine n. 13 – *Fly Firenze*, 2015



Immagine n. 10 – *Venerazione della dea*, Firenze



Immagine n. 11 – Firenze, 2015



Immagine n. 14 – *Hope Napoli*, 2015

Clet Abraham: *Segnali di vita*

Al Seminario di Siena ha partecipato Clet Abraham che ha risposto alle domande dei partecipanti. Dopo il Seminario l'artista ha realizzato una sua installazione in centro a Siena. Clet Abraham è uno street artist francese attivo in Italia dal 1990. Sue le scorbende artistiche che si realizzano attraverso l'applicazione di adesivi alla segnaletica stradale e a strutture architettoniche urbane. Nell'originalità dell'opera di Abraham gli adesivi entrano in dialogo con il supporto su cui vengono applicati: le normali indicazioni, che pur restano visibili, vengono sconvolte nel significato che acquisisce così, nuova vita. Molti i temi sociali toccati dall'artista dalla *Migration is the story of humanity* (immagine n.1) nella Miami trumpiana, all'*Uomo comune* (immagine n.2) al *Portatore di handicap* (immagine n.3) installati a Firenze.

Mappa delle opere realizzate: Firenze, Bologna, Roma, Torino, Milano, Napoli, Lucca, Palermo, Genova, Terni, Londra, Valencia, Sassari, Perugia, Douarnenez, Quimper, Audierne, Parigi, Prato, Livorno, Parma, Pistoia, Cascina, Siena, Los Angeles, Miami, Dublino ecc...

Immagini tratte dal profilo Instagram dell'artista:

<https://www.instagram.com/cletabraham/>



Immagine n. 2 – *Uomo comune*, Firenze



Immagine n. 1 – *Immigration is the story of humanity*, Miami



Immagine n. 3 – *Portatore di Handicap*, Firenze



Immagine n. 4 – NYC Manhattan Bridge, New York City



Immagine n. 6 – Rebel sumo, Dublino



Immagine n. 5 – Londra



Immagine n. 7 – Siena Smile, Palazzo Pubblico di Siena



Immagine n. 8 – Santa Maria Maggiore, Milano



Immagine n. 9, *The Eye of Prato*, Prato



Immagine n. 10, *Installazione post convegno a Siena*

Linguistic Landscape e Street Art.

Questioni di metodo e ricadute nell'educazione linguistica

1. Introduzione¹

Entro le scienze del linguaggio, l'attenzione alle dinamiche linguistiche e più generalmente semiotiche dei segni e dei codici che definiscono gli spazi linguistici urbani ha caratterizzato negli ultimi due decenni gli studi di Linguistic Landscape (d'ora in poi LL). Entro tali studi, l'attenzione ai segni della Street Art, ed in particolar modo ai graffiti, si è fatta di recente sempre più consistente. Come vedremo, gli stessi contesti urbani e le politiche che nel tempo sono state create al fine della loro gestione e del loro controllo hanno fatto della Street Art e di tutte le sue manifestazioni un uso spesso strumentale. Da manifestazione di dissenso, la necessità – dall'alto - di riterritorializzare uno spazio, insieme ad un processo – dal basso – di gentrificazione, di imborghesimento di un luogo, ha trasformato la Street Art in strumento per la manifestazione di consenso. In altri casi, l'esito è stato quello dell'intromissione provocatoria, abusiva, con il conseguente sanzionamento delle diverse forme di Street Art.

Procedendo da simili considerazioni, in questo saggio, dopo aver approfondito la natura e gli obiettivi degli studi di LL e il ruolo che la Street Art, con particolare riferimento ai graffiti, ha assunto in tali studi, rifletteremo su come il LL possa rappresentare la fonte segnica e testuale di un intervento di educazione linguistica. A tal fine, faremo riferimento ad un'esperienza didattica condotta all'interno di alcune classi di italiano a stranieri dell'Università per Stranieri di Siena, in cui l'attenzione non è stata precisamente rivolta alla Street Art ma a segni linguistici ed iconici presenti nel paesaggio linguistico urbano.

I risultati e l'impatto di tale esperienza

riteniamo possano suggerire come il LL rappresenti a tutti gli effetti un approccio innovativo e non sporadico per la didattica dell'italiano a stranieri, non diversamente da quanto già sperimentato in relazione alla didattica di altre lingue, in primo luogo l'inglese, a stranieri (Malinowsky 2015). A conclusione del saggio, proporrò alcune riflessioni sempre legate alle questioni dell'impatto della Street Art come codice che definisce il LL, con particolare attenzione alla varietà dei diversi fruitori: non solo studenti, ma anche locutori esposti ai diversi segni del LL e alla necessità della loro decifrazione ed interpretazione.

2. Che cos'è il Linguistic Landscape?

Every urban environment is a myriad of written messages on public display: office and shop signs, billboards and neon advertisements, traffic signs, topographic information and area maps, emergency guidance and political poster campaigns, stone inscriptions, and enigmatic graffiti discourse.

Come descritto da Backhaus (2007: 1), passeggiando per le vie di una qualsiasi città del mondo e prestando un po' di attenzione alle immagini presenti, è facile rendersi conto di essere circondati da un panorama linguistico vario. Alcuni testi sono monolingue, altri bi- o multilingue, altri ancora non presentano occorrenze linguistiche, ma comunicano attraverso simboli ed elementi visivi diversi. Tutto ciò, e non solo, concorre alla creazione del cosiddetto Linguistic Landscape.

Non è semplice fornire una definizione di LL, in quanto non vi è accordo tra gli studiosi su che cosa ne costituisca l'oggetto di analisi, e neppure se il LL debba essere considerato una disciplina autonoma, o un metodo, un approccio con cui leggere ed interpretare un determinato oggetto di studio. Il LL nasce comunque come branca della sociolinguistica, con l'obiettivo principale di fornire un'analisi di come le lingue siano impiegate a livello visivo nelle società multilingue. La nozione e la rilevanza del LL sono emerse soprattutto nel campo del language planning e dall'osservazione di territori in cui la presenza di comunità linguistiche diverse aveva creato tensioni e conflitti. Tulp (1978), ad esempio, condusse uno studio sul LL di Bruxelles: analizzandone i grandi cartelloni pubblicitari, lo scopo di questo studioso fu dimostra-

¹ Il saggio è frutto del lavoro condiviso delle autrici, che insieme hanno redatto le Conclusioni e la Bibliografia. Carla Bagna è responsabile dei parr. 1 e 2; Sabrina Machetti è responsabile dei parr. 3 e 4.

re come in essi l'utilizzo del francese avesse contribuito nel tempo alla graduale francesizzazione della città. Rosenbaum *et al.* (1977), invece, miravano a rilevare la presenza della lingua inglese nella sfera pubblica a Gerusalemme, per capire in che misura e perché questa fosse impiegata a livello visivo. Sempre a Gerusalemme, nella Città Vecchia, Spolsky e Cooper, tramite l'osservazione dei segni in arabo, ebraico e inglese recanti il nome delle vie, ricostruirono la storia della città e delle varie occupazioni.

Ciò nonostante, la nascita di un campo di studi propriamente definibile come LL è piuttosto recente. Il termine LL è stato infatti utilizzato per la prima volta da Landry & Bourhis (1997), in uno studio che analizzava la percezione di studenti francofoni delle scuole superiori nei confronti di cartelli presenti nelle province canadesi. I due studiosi davano riscontro dell'importanza delle lingue impiegate nelle insegne per la valutazione della vitalità etnolinguistica dei gruppi multietnici presenti sul territorio. A partire da ciò, sempre più studiosi si sono avvicinati al tema e il concetto di LL è stato riesaminato, reinterpretato e ampliato. Nuovi oggetti di studio, metodi e strumenti di analisi sono emersi e si sono sviluppati nel corso degli ultimi vent'anni per soddisfare obiettivi di ricerca sempre nuovi e per cercare di interpretare in maniera più profonda lo spazio linguistico pubblico. Così, anche la definizione di LL è cambiata e i ricercatori, come già si diceva, hanno aperto un lungo e ancora irrisolto dibattito su che cosa debba effettivamente essere considerato oggetto di analisi: mentre Gorter (2006) ha voluto enfatizzare come le ricerche di LL dovrebbero concentrarsi solo sull'uso della lingua nella sua forma scritta nella sfera pubblica, Ben-Rafael *et al.* chiariscono come il LL corrisponda ad ogni insegna o annuncio che si trova all'esterno o all'interno di un ente pubblico o di un'azienda privata in una determinata area geografica. Itagi & Singh (2002) hanno ampliato ulteriormente il concetto, affermando che il LL sarebbe costituito da tutto ciò che riguarda le lingue utilizzate in un dato territorio, a prescindere dal fatto che queste si trovino o meno in forma scritta. La maggior parte degli studi di LL accoglie comunque, seppur implicitamente, l'idea di Backhaus (2007:1) secondo cui

The study object of LL research should be confined to language on signs, since an expansion to other forms of language use in public sphere would water down the usefulness of the concept as a whole.

In generale, ciò che emerge è la necessità di non limitare le ricerche di LL a descrizioni e documentazioni occasionali, ma di definire in maniera puntuale l'oggetto e i confini, in termini di modelli teorici e approcci metodologici. Come sostenuto da Gorter (2006), l'obiettivo e il quadro teorico delle indagini condotte da ricercatori diversi non sono gli stessi e così neppure la metodologia per la rilevazione e l'analisi dei dati raccolti, ma quale metodo è appropriato per quale obiettivo? Nell'approccio del LL i metodi utilizzati possono offrire interpretazioni diverse per le diverse discipline. Per le ricerche sociologiche, le interviste potrebbero essere più pertinenti rispetto alla sola analisi di segni di LL puramente statici; per le questioni di politica linguistica, l'analisi qualitativa degli elementi di LL potrebbe determinare altre conseguenze per i decisori; negli studi etnografici, è necessario combinare dati qualitativi e quantitativi per comprendere l'aspetto e lo sviluppo di certi fenomeni.

Uno dei primi tentativi di conferire scientificità alla metodologia di raccolta dei dati è stato il lavoro del Centro di Eccellenza dell'Università per Stranieri di Siena – *Osservatorio linguistico permanente dell'italiano diffuso fra stranieri e delle lingue immigrate in Italia* - volto all'analisi e alla mappatura delle lingue di recente insediamento sul territorio italiano. Quello che viene chiamato "modello Esquilino", poiché utilizzato per la prima

volta in questo quartiere di Roma (Bagna & Barni 2006), consisteva nell'utilizzo in maniera combinata di macchine fotografiche e computer portatili, collegati direttamente ad un software che permetteva di geo-referenziare e processare sul posto i dati linguistici. Tale sistema permetteva di raccogliere una gran quantità di dati in un periodo di tempo molto breve e garantiva la creazione di mappe linguistiche, utili sia per studi di tipo sincronico sia diacronico (Barni & Bagna 2009). Con lo sviluppo tecnologico sono ovviamente cambiati anche i modi di raccogliere dati. In particolare, si è passati dall'utilizzo di fotocamere digitali e computer a smartphone, e vari centri di ricerca hanno sviluppato apposite App, in grado di geolocalizzare immediatamente il segno una volta scattata la fotografia. Tra queste si ricordano l'app *Lingscape*, sviluppata dall'University of Luxembourg, il cui scopo è analizzare la diversità e le dinamiche delle scritte presenti in luoghi pubblici. Con essa è possibile scattare fotografie direttamente dall'app, geolocalizzarle, modificarle, aggiungere note e taggare le lingue presenti sul segno (<https://lingscape.uni.lu/>). Simile è l'app sviluppata dall'Università di Manchester, *LinguaSnapp*, all'interno del più ampio progetto "Multilingual Manchester", il cui scopo è quello di studiare il multilinguismo urbano e sviluppare consapevolezza della diversità linguistica presente in città. Si tratta di strumenti utili e rapidi, anche se l'analisi linguistica successiva richiede passaggi specifici, un protocollo di analisi rigoroso e modelli di interpretazione del dato.

3. Il LL e la Street Art

Come analizzato in Machetti & Pizzorusso (in press), l'interesse del LL per lo studio della Street Art inizia con Pennycook (2009), che si occupa in maniera specifica di una forma particolare di Street Art: i graffiti. Già la scienza semiotica nutrive lo stesso interesse, ma, come sottolinea Petrilli (2017), con un'attenzione prevalente alla componente verbale scritta dei graffiti. L'attenzione della semiotica è infatti rivolta al tag e la scrittura sui muri è vista come un atto linguistico che, prima ancora di proporre il proprio significato al potenziale lettore, lo travolge grazie alla propria forza illocutoria che ne veicola pericolosità ed illegalità. In alcuni casi, gli studi semiotici analizzano il tag come segno che, riproducendo una firma, viene trasformato da segno privato a segno di identificazione di una dato autore. Gli studi di LL ampliano il campo di studio della semiotica facendosi immediatamente attente alle diverse immagini contenute nei graffiti, e si aprono anche al contributo delle arti figurative, interessate, del graffito, esclusivamente a stabilirne l'eventuale grado di artisticità (Velotti 2012). Guardando i graffiti come un esempio di semiotica urbana trasgressiva, Pennycook (2010a) apre nuovi scenari per la comprensione dello spazio urbano e per essi propone un modello di analisi completamente originale, che ruota intorno a quattro parametri: il dominio entro il quale uno o più segni interagiscono con altri segni; perché e come vengano creati determinati segni; come questi vengano letti e interpretati; i modi in cui, nei graffiti, vengono utilizzate diverse risorse linguistiche. L'applicazione di tale modello conduce a una nuova interpretazione delle motivazioni che spingono un artista a scegliere la strada come luogo di lavoro per eccellenza: la strada è spazio di protesta, contro la società e il sistema artistico da essa riconosciuto; la strada è poi spazio per rivendicare un nuovo assetto del più ampio spazio pubblico; infine, la strada viene usata dagli artisti come luogo per promuovere se stessi (Tomassini 2012).

Il LL è attento anche ad un'importante caratteristica dei segni della Street Art, in particolare dei graffiti: la loro non necessaria trasgressività (Muth 2016). Come sottolinea Pennycook (2010b: 143), i graffiti dipendono infatti, nei loro meccanismi di significazione, in gran parte dal confronto con le linee di autorità e di gestione dello spazio pubblico e recentemente

non è raro che le città abbiano piani specifici di gestione dei graffiti. È per questo che i graffiti possono essere considerati parti integranti della città, che contribuiscono alla definizione del suo aspetto esteriore, delle sue dimensioni, nonché alla definizione del suo interior design (Appadurai 1996; 2001). Secondo il LL, i graffiti e altri processi associati alla Street Art possono dunque essere significativamente correlati a importanti fenomeni tipici dello spazio urbano, quali ad esempio le dinamiche di riterritorializzazione: lo spazio urbano, degradato, deprivato del proprio senso originario o più semplicemente anonimo, è rivitalizzato dalla presenza di graffiti e trasformato in un nuovo spazio, pubblico, e a volte gentrificato (Papen 2012). In alcuni casi, la riterritorializzazione assume la forma della trasmissione di un nuovo senso a spazi e oggetti, come ad esempio gli edifici abitativi, che con il graffito assumono nuove caratteristiche. I graffiti sulle loro facciate hanno lo scopo di mostrare il potere di chi li ha commissionati, e quel potere può essere usato per esprimere consenso e dissenso. Essere integrati e visibili all'interno del potere istituzionale è un tentativo per ottenere un ruolo da insider, e può servire a controllare meglio il potere stesso. Quando la riterritorializzazione ha successo, i graffiti possono anche assumere la forma di strumento di inclusione sociale, come nel caso di molti quartieri delle città italiane, in cui la Street Art è stata usata come arte pubblica, partecipativa e inclusiva, non tanto con l'intento di uno sviluppo artistico di tali quartieri, quanto per la loro rivitalizzazione, culturale e sociale (Cuzzola 2017). Tuttavia, gli studi di LL evidenziano come la riterritorializzazione, intesa come processo di rivitalizzazione di uno spazio degradato, rimanga potenzialmente e comunque una fonte di conflitto. Questo principalmente perché nello stesso territorio in cui lavorano gli artisti di strada, si muovono anche individui che considerano quest'arte illegittima o addirittura un'usurpazione del loro diritto ad avere un paesaggio urbano condiviso. In secondo luogo, i tentativi di musealizzazione della Street Art sono stati spesso maldestri e infruttuosi: ad esempio, la creazione di musei all'aperto con circuiti turistici specifici ha creato un basso impatto nei processi di riterritorializzazione di spazi afflitti da problemi sociali estremamente gravi.

4. Il LL e la sua finalità educativa

Alla luce di quanto fin qui discusso, presentiamo sinteticamente in questa parte le caratteristiche e gli esiti di un percorso didattico realizzato all'interno di alcune classi di lingua italiana a stranieri dell'Università per Stranieri di Siena (Bagna, Gallina & Machetti 2018). In tale percorso l'uso del LL ha rappresentato un'integrazione della normale attività didattica, ma i risultati raggiunti, sia in relazione agli studenti coinvolti che ai loro insegnanti, sono a nostro avviso indicativi circa la possibilità di azioni maggiormente strutturate. Tale percorso è stato proposto all'interno di classi multilingui di tre diversi livelli di competenza in italiano L2 (A2, B1, B2), con periodi di permanenza in Italia diversificati. Il percorso è stato costruito selezionando foto di segni presenti in panorami linguistici italiani, connotati da forte presenza straniera, e stranieri. L'obiettivo è stato anche quello di rendere conto della dimensione dell'italiano presente nel LL, all'estero e in Italia, in questo caso con particolare riferimento ai quartieri a forte presenza migratoria. Agli studenti coinvolti nella sperimentazione è stato chiesto di individuare anche questa dimensione, non essendo data l'indicazione della città in cui era stata scattata la foto input loro somministrata. Il percorso svolto si è articolato in diverse attività, mirate a sensibilizzare e stimolare la capacità di lettura e di analisi del paesaggio linguistico da parte degli studenti partecipanti e allo sviluppo dell'interazione orale e della gestione degli aspetti culturali legati alla competenza linguistica.

Tutti gli studenti che hanno partecipato al percorso, indipendentemente dal livello di competenza, lo hanno trovato innovativo ed interessante, utile anche per lo sviluppo della propria competenza lessicale e per la propria capacità di interagire oralmente. Le foto input, secondo gli studenti, hanno costituito un importante strumento di interpretazione del paesaggio linguistico urbano di riferimento e sono state utilizzate anche come spunto per la riflessione su elementi legati alla lingua e cultura italiana e all'interazione tra questa e le altre lingue e culture.

Anche i docenti hanno valutato tale approccio sostanzialmente utile, anche se hanno avuto delle difficoltà nel farlo proprio, soprattutto nei casi in cui non avevano mai avuto occasione di utilizzarlo in precedenza. Tuttavia, tutti sono stati concordi nell'affermare che il docente può sfruttare tale approccio in contesto didattico, soprattutto per lo sviluppo lessicale. Alcuni docenti hanno affermato che l'utilità del LL risiede anche nella sua capacità di incentivare la curiosità degli studenti verso gli aspetti culturali; nello stimolare la capacità di osservare come la lingua possa essere utilizzata nei vari contesti della quotidianità; nello stimolare la curiosità e il ragionamento da parte degli studenti sugli usi di una lingua, costituendo un approccio versatile e quindi utilizzabile per lo sviluppo di diverse abilità e competenze; nel rappresentare uno strumento utile per lo sviluppo della competenza orale, della competenza lessicale, per l'approfondimento degli aspetti culturali.

5. Conclusioni e prospettive

Come suggerito da Malinowski (2015), il LL può integrare e per certi versi anche rinnovare i modelli di riferimento teorico dei processi di processi di apprendimento e insegnamento linguistico. L'approccio del LL consente infatti di 'spazializzare' tali processi, aumentando l'attenzione alla lingua e ai suoi legami con un dato contesto. La lingua, il suo apprendimento, il suo insegnamento equivalgono ad un processo di produzione, trasmissione e negoziazione di senso che si sviluppa entro uno spazio semiotico multiplo, soggetto a continuo cambiamento, ricco per la varietà e la ricchezza dei codici, linguistici e non, che al suo interno si trovano in contatto. Tutto ciò permette a ciascun apprendente una lettura attiva di tale contesto, lettura che muove il suo contatto con la lingua ed insieme sviluppa competenza in questa lingua. Vedovelli (2008) considera questo processo il risultato di una ricreazione che, pur mirando all'adeguatezza rispetto alla lingua fonte ed obiettivo, di fatto ne modifica il panorama. Nei territori semiotici pertinentizzati dal LL, l'apprendente scopre nuovi spazi e crea nuove frontiere di senso, "fondandosi sulla pluralità delle loro identità, intese non tanto in modo 'tribale' come muri di confine, ma come fattori intrinsecamente connessi all'essenza stessa dei linguaggi e delle lingue. Tali visioni del mondo si toccano e si intrecciano, nel processo di insegnamento – apprendimento, e in ciò l'impegno personale e sociale degli individui e dei gruppi è notevole, può portare al conflitto, risente delle inspiegabili scelte individuali, supera globalmente la somma degli sforzi individuali" (id.: 17). Seguendo Vedovelli, concludiamo lasciando aperta la riflessione su una delle funzioni che l'approccio del LL potrebbe esercitare per la realizzazione di un'educazione linguistica democratica, estesa a tutti i cittadini, finalizzata anche alla gestione del contatto linguistico e alla prevenzione del conflitto linguistico.

Insegne dei negozi e Street Art: l'involontaria rivoluzione culturale operata dalle scritture esposte

Le città che abitiamo si nutrono e sostanziano di lingue e linguaggi. Parole, icone, forme e colori dialogano tra loro e, in quanto *scritture esposte*, con gli abitanti e con i turisti che si trovano a passare per le strade. La città attraverso determinati e diversi usi linguistici attiva una *comunicazione sociale* (Vedovelli 2005: 585) verso un destinatario indistinto che, in base al proprio background linguistico-culturale, decifra i messaggi da essa veicolati o, senza comprenderli, ne rimane comunque investito. Fanno parte delle scritture esposte le insegne pubbliche, gli annunci pubblicitari, gli annunci privati, le insegne dei negozi, ma allo stesso tempo anche i graffiti che campeggiano sui muri della città. Quest'ultima occorrenza, entrata di recente tra le maglie d'analisi dei panorami linguistici e semiotici urbani, nasce con la volontà di rendersi interpretabile solo dagli utenti che fanno parte della subcultura degli *hip-hop/graff writers* (Pennycook 2009: 307). È il caso del *tag* un nome proprio, una sigla che "non ha un significato bensì un referente" (Petrilli 2017: 13) e che viene utilizzato dal writer con l'atto performativo di *battezzare la città*. La particolare superfetazione a cui le lettere che compongono il tag vengono talvolta sottoposte porta l'occorrenza per un ricevente che non condivide l'universo di senso del writer verso la direzione dell'incomprensibilità, eppure il segno plastico rimane visibile. Allo stesso modo, a nostro avviso, certe insegne di negozi, "linea di mediazione, costantemente negoziata e rinegoziata, fra lo spazio pubblico e lo spazio commerciale, il confine semiotico prima ancora che fisico" (Marrone 2009: 20), scegliendo di utilizzare per rappresentarsi usi linguistici che non fanno parte dello spazio linguistico dell'abitante che presumibilmente le leggerà, raggiungono un risultato per certi aspetti simile. Gli italianismi fanno parte dei panorami linguistici urbani di moltissime città straniere così come i graffiti. All'interno di questo intervento ci muoveremo intendendo dimostrare i molti punti di contatto che ci sembrano avvenire tra gli italianismi presenti sulle legalissime insegne di certi negozi e i *transgressive texts* dei graffiti.

Le scritture esposte sono oggetto di analisi linguistica ormai dalla fine degli anni Novanta e vengono indagate da quella branca nota come Linguistic Landscape (LL). Gli studi sul LL (Landry, Bourhis 1997; Ben-Rafael, Shohamy & Barni 2010) rappresentano un settore della ricerca che investiga il paesaggio linguistico urbano, dunque la presenza di segni linguistici nello spazio pubblico della città. Secondo tale approccio, la registrazione delle occorrenze via via rilevate

costituisce una traccia della presenza, dell'attività, del grado di apertura, ma anche della salienza di lingue e culture diverse (Backhaus 2007) ed è capace di restituire un profilo semiotico, culturale e linguistico piuttosto obiettivo del territorio su cui viene realizzata. Nato per investigare contesti fortemente plurilingui, il LL ha negli ultimi anni subito un notevole cambiamento che va dall'allargamento degli oggetti di analisi, passando per la variazione di metodologie e mezzi di investigazione fino a giungere a differenti obiettivi di ricerca. La linguistica (soprattutto la politica linguistica) ha utilizzato, infatti, i panorami linguistici registrati per interrogarsi sulle caratteristiche dello spazio pubblico contestualizzandolo nelle problematiche identitarie, nei conflitti politici e sociali e infine nelle politiche linguistiche nazionali. Differenti approcci (semiotici, sociologici, economici, politici, geografici) in prospettiva fortemente interdisciplinare hanno costituito il farsi della ricerca dei LL che, partendo da una dimensione di fatti più puramente linguistici, ha via via inglobato altre forme di semiosi quali l'uso dei colori, delle immagini, delle icone.

La semiotica, dal canto suo, si avvicina alla città leggendola come testo, come tessuto urbano da intendersi come complesso di singoli fili che insieme danno forma ad un insieme organico. Un testo "vasto, macchinoso, sfrangiato, aperto, negoziato e rinegoziato infinite volte" lo definisce Marrone (2009: 4) in *Le dieci tesi per uno studio semiotico della città*. In questo senso le scritture esposte, oggetto di analisi del LL, vengono interpretate come dialoganti con gli altri elementi urbani che si costituiscono in relazione alla rete urbana nel suo complesso. Riguardo alle affissioni pubblicitarie, sostiene Marrone, si pensa sempre ad un conflitto tra queste e il resto della città, come se ad un paesaggio cittadino dato come 'natura' si sovrapponessero entità innaturali, artificiali e sospette dal punto di vista etico. In questo senso, allora, la storicità intrinseca della città, la sua primigenia bellezza, verrebbe progressivamente svilita man mano che le insegne e le pubblicità invadono lo spazio prendendone progressivamente possesso (Rognini 2008). Fin troppo semplice osservare come questa valutazione accomuni le insegne e i cartelloni pubblicitari, che tuttavia sono autorizzati dalla legge, ai tag della Street Art: scritture esposte anch'esse e anch'esse altamente stigmatizzate da certa parte della società civile. Marrone osserva che in realtà, dal punto di vista semiotico e linguistico, le affissioni non distruggono un paesaggio urbano preesistente, ma entrano semmai a complessificarlo,



Immagine n. 1 – *Sidewalk Bubblegum*, di Clay Butler

a farne parte contribuendo alla sua estetica di fondo. Considerazione che potrà sembrare azzardata, se pensiamo alle città storiche italiane (si pensi alla polemica sorta nel 2008 intorno al poster pubblicitario applicato sulle impalcature del Duomo di Milano: immagine n. 2), ma se prendiamo in considerazione la Piccadilly Circus di Londra o la Time Square di Manhattan (immagine n. 3) capiamo come, in quel caso, le pubblicità partecipino e fondino il discorso urbano sia da un punto di vista estetico che valoriale. Ci ricorda Marrone (2009: 20) che il Marcovaldo di Calvino a forza di distruggere le insegne luminose che ritmavano la visione urbana finisce col perderla totalmente. Dunque, a ben vedere, insegne e graffiti fanno parte della stessa famiglia delle scritture esposte: testi brevi più o meno comprensibili (data la superfetazione delle lettere nei tag, ma anche l'utilizzo degli *italianismi* nelle insegne, come vedremo più avanti), realizzati con diversi e creativi caratteri di scrittura, talvolta corredati di immagini. A differenziarli sarebbe allora solo la legittimità giuridica che ne determina la percezione del tratto 'legalità' nel ricevente e, di conseguenza, la volontaria manifestazione di dissidenza verso la società attivata nel realizzarli.



Immagine n. 2 – Cartellone pubblicitario sul Duomo di Milano nel 2008



Immagine n. 3 – Il panorama semiotico di Time Square (Manhattan)

Apparentemente difficile per la Street Art trovare asilo all'interno di una categoria. Si pensi allo snobismo dimostrato dalle reazioni di certa critica d'arte sulla definizione del fenomeno Street Art, se sia o meno da intendersi come arte (tema su cui si sofferma Petrilli in questo numero di C&C). L'approccio linguistico, come si è detto, tende invece ad abbracciarla e ad inscrivere entro lo stesso genere testuale delle insegne: 'scrittura esposta nei panorami linguistici urbani'. La maggior parte degli studi sul LL sono di natura socio-economica e cioè cercano di trovare correlazioni tra l'uso di certe lingue (come l'inglese) in determinate parti di una città e confrontarle con il tenore di vita generale in quelle aree. C'è un accordo generale sul fatto che l'uso della lingua nel LL rientri in una delle due categorie di utilizzo della lingua: *top down* (segni pubblici creati dallo stato e dagli enti governativi locali) e *bottom-up* (creato da proprietari di negozi, aziende private ecc.) come si evince dal lavoro di Ben-Rafael, Shohamy, Amara e Trumper-Hecht (2006). In questa scala, che possiamo immaginare come una retta ai cui poli opposti troviamo le scritture esposte *bottom up* e *top down*, le insegne dei negozi si posizionano decisamente verso il polo *bottom up* dal momento che derivano dall'iniziativa del negoziante, mentre i graffiti si collocano in corrispondenza della terminazione, se ne esistesse una, della retta sul versante *bottom up* dato che vengono realizzate da anonimi senza autorizzazione alcuna.

Non ci sembra fuori luogo, insomma, parlare di insegne e Street art entro una stessa prospettiva linguistica di analisi, non tanto per la legittimità artistica data alle insegne dalla produzione di Andy Warhol e dei suoi barattoli di fagioli Campbell a cui potremmo in teoria appellarci (ammesso di poter includere la Street Art nella categoria di arte), ma in quanto riteniamo che insegne di negozi e Street Art, in quanto scritture esposte, abbiano molto in comune: l'appartenenza alla categoria 'pratica umana' e *forma di vita wittgensteinianamente intesa*, la loro funzione di volontà di esprimere (dare forma di senso) e di comunicare qualcosa, ma anche e soprattutto la scelta della sede della loro realizzazione che ci sembra valorialmente di primaria importanza, e cioè le pareti della città. La nostra posizione, in questa prospettiva, contrasta con l'idea dei graffiti ricavata da Goffredo Parise (1976, 1997), il primo in Italia ad occuparsene, che durante un reportage newyorchese redatto per il Corriere della Sera del 1976 definiva il fenomeno del writing "una lingua gratuita, indecifrabile, priva di significato economico" e dunque posta in diretta antitesi con la pubblicità americana che veniva utilizzata per

“ricordare al cittadino americano il suo dovere di produttore e consumatore” (1976:3)



Immagine n. 4 – L’articolo di Parise *E nacque la religione dei Graffiti*, Corriere della Sera (7 Aprile 1976)

Non è tanto il *significato economico* riscontrato da Parise (a cui pur tuttavia si potrebbe obiettare data la riflessione economico-sociale portata da certe opere di Banksy) ad unire le due esperienze, quanto la funzione di comunicare comunque qualcosa (a prescindere dalla volontà di farlo) e allo stesso tempo di farlo volgendo verso la ricerca di un’assenza di significato cui riteniamo entrambe le occorrenze in certi casi tentino di approdare. Prendiamo in considerazione i punti addotti da Parise a favore della sua tesi sull’*involontaria rivoluzione culturale* portata dai graffiti vista in contrapposizione con la pubblicità americana, categoria in cui si inscrivono le insegne dei negozi (le insegne della Coca Cola).

1) I graffiti sono fatti a mano e dunque in quanto opere di artigianato si contrappongono a “fenomeni connessi al consumo, alla riproducibilità seriale, alla mercificazione”. In parte questo è vero, se si considerano le insegne delle grandi catene, e pur tuttavia fuori dai ristoranti delle città può capitare di incontrare lavagne che recano menù scritti a mano (immagine n. 5) che variano di giorno in giorno, senza contare le insegne dal gusto vintage volontariamente fatte eseguire a mano da negozianti che vogliono in tal modo suggerire la tipicità o il chilometro zero dei propri prodotti. Il concetto di ‘artigianalità’ al giorno d’oggi non può più essere letto esclusivamente



Immagine n. 5 – Menù scritto a mano fotografato fuori da un ristorante di Toronto (Saint Claire Avenue 2017)

in contrapposizione con il polo opposto ‘industrialità’: in certi casi ne rappresenta semmai una sua categoria di gusto.

2) I graffiti sono *ideologia*: contrariamente alla lingua nazionale americana “immediata, comunicativa, utile” propongono una lingua “gratuita, indecifrabile, priva di significato economico, bella e inutile”. A difesa di Parise possiamo dire che la New York che lo aveva mosso a fare queste considerazioni era probabilmente molto diversa dalla metropoli attuale, verosimilmente molto meno fornita di insegne plurilingue ed esotismi. Nei panorami linguistici e semiotici urbani (da ormai lungo tempo osservati dal Centro di Eccellenza dell’Università per Stranieri di Siena) in contesti stranieri (anche americani) ci è capitato di osservare un altissimo tasso di parole italiane in grado di veicolare valori simbolici positivi (per tutti) dato il valore di made in Italy percepito, ma anche semantici a chi fosse però in grado di ricostruirne il significato proprio.



Immagine n. 6 – Negozio di scarpe *Furore* (Mannheim 2016)



Immagine n. 7 – Ristorante *Terroni* (Toronto 2017)

Tuttavia parole come *Furore*, osservata su un insegna della tedesca Mannheim (immagine n. 6) o *Terroni* nella canadese Toronto (immagine n. 7), pur facendo parte della lingua promozionale delle insegne, non ci sembrano costituire occorrenze *immediate* ed *utili* per un ricevente straniero, a maggior ragione se si pensa alla incompatibilità semantica delle scritte utilizzate: nel primo caso per un negozio di scarpe, nel secondo per un ristorante. Al contrario, ci sembrano incredibilmente *comunicative* come il *barbiere Belva* di Tokyo (Vedovelli, Casini 2013) che, a prescindere dal significato, evoca comunque quel ricercato valore di italianità nel ricevente straniero, ma anche *indecifrabili* e *prive di significato economico* almeno dal punto di vista semantico, tratti – questi ultimi – che il Parise aveva attribuito ai *rivoluzionari* graffiti. La lingua italiana, *bella e inutile* per un passante

non italofono (come quella dei graffiti), a ben vedere viene continuamente invocata dalle insegne straniere proprio in quanto *ideologia* che invogli all'acquisto. La sua bellezza e il suo potere risiedono forse proprio nell'inutilità a cui è associata. Un canadese non ha bisogno dell'italiano per sopravvivere a Toronto, e dunque proprio per questo sarà disposto a lasciarsi sedurre da questo. Si tratta di un ampio ambito di comunicazione cui è continuamente esposta la massa dei parlanti/acquirenti. I destinatari in posizione di ricezione tendono, prima ancora che ad elaborare il messaggio, a farlo entrare nel proprio spazio linguistico e semantico (Vedovelli 2005). Con i segni linguistici entrano nella coscienza, nella fantasia, nel gusto dei destinatari le merci e i valori a queste connessi.



Immagine n. 8 – Esempio di tag a Pisa
(Via San Lorenzo 2018)

3) I graffiti “non comunicano nulla”, sono meri significanti basati sulla visualità la cui funzione fatica si articola nella sola dimensione formale, la cui preminenza giustifica l'inclusione nell'*arte figurativa*. Già la concessione di assolvere a una funzione fatica, e dunque senza dubbio di fare con la lingua qualcosa che si traduce poi in significazione, porta Parise fuori strada, tuttavia questo punto merita un approfondimento. A questo proposito Petrilli (2017) riflette sul processo di superfetazione e di rigonfiamento a cui il tagging sottopone le lettere allontanandole dallo standard e portandole verso una direzione di illeggibilità. Questo processo – sostiene la studiosa – porta le lettere a diventare “tracce di una lingua privata” (2017: 16), la funzionalità passa dunque da comunicativa a plastica, mentre il riconoscimento delle parole è prerogativa solo di pochi esperti. Non ci sembra diverso da quel che accade con l'insegna *Terroni* a Toronto per un ricevente straniero che non conosca l'italiano e che si trovi ad assistere ad una affermazione performativa di uno spazio di italianità. La parola in questo caso è leggibile ma, essendo dis-ambientata, si trasforma in ‘cosa vista’. Il senso in un certo qual modo è escluso, ma ci sono il suono e la materia. L'aura di italianità rappresenta il valore plastico veicolato da questa insegna, il ricevente che non ha competenza nella lingua dell'italianismo viene da questo raggiunto ad un livello diverso, un livello che possiamo descrivere come puramente estetico/valoriale. Il risultato che ne deriva porta il ricevente a sperimentare “un piacere diverso [...] una specie di vendetta sul senso, quasi che il senso fosse un bisogno sconveniente” (Fusini 2007: XIX) e a formulare ipotesi sul significato personale da attribuire all'occorrenza. Nella sua *Minisemantica* Tullio De Mauro osserva che “la vita di chi sceglie la via di continue trasgressioni del patrimonio segnico consolidato non è semplice. Ma non impossibile” (1982: 145). La parola diventa dunque un corpo che risulta non dissociabile dall'atto di parola. Cullato

dall'aura di italianità, il passante canadese sarà dunque disposto ad accettare la sospensione dal significato letterale e ad apprezzarlo come una sorta di *autismo felice* (Fusini 2007: XIX), atteggiamento questo che lo accomuna all'osservazione di una performance di writing, certamente traducibile per qualcun altro, da qualche altra parte e dunque misteriosamente accattivante. Nell'osservazione dell'italianismo e del tag streetartiano lo spettatore naviga a vista “in una dimensione di assenza del senso, avendo oltrepassato le colonne d'Ercole del bisogno di assegnare a ogni significante il suo significato, verso il mare aperto di un'avventura in cui la lingua è una sorpresa” (*ibidem*). La *sorpresa* sta nella metariflessione innescata da queste forme linguistiche oscure, nel tentativo di interpretare questi segni verbali facenti parte di un linguaggio che è forma di vita, e, se è forma di vita, De Mauro ci ricorda “interpretare i segni verbali significa viverli e riviverli in un lavoro di scavo e approfondimento del loro senso che può avere un limite ultimo solo con l'estinguersi dell'esistenza soggettiva” (1982: 148). L'italianismo innescava quell'esperienza che Von Humboldt ha descritto con il concetto di *Entfremdung* ([1836]1991, 2007), di allontanamento. Attraverso la parola strana ed estranea il locutore ha la possibilità di sperimentare quell'esperienza di *straniamento* che lo porta a capire di starsi addentrando in un altro mondo e che lo porta a partecipare della *creatività* humboldtianamente intesa. Una creatività che è capacità di dominio delle altre lingue, a prescindere dal riconoscimento immediato del significato letterale della parola altra. Capacità che si situa in quella che Saussure ha definito *faculté de langage* (De Mauro 1982: 50). Come osserva De Mauro, per Von Humboldt “possedendo una lingua, si possiede una chiave per intendere tutte le altre, per attingere esperienze che scavalcano la diversità delle lingue” (1982: 158). La lingua madre intesa come stigma di diversità rappresenterebbe comunque la chiave di accesso per il linguaggio, e la condivisione di questa facoltà permette ai parlanti di comprendersi al di là delle differenze linguistiche. La diversità linguistica viene intesa dunque come ricchezza, e l'allontanamento, lo straniamento creato dall'italianismo può dunque rappresentare un potenziale di significazione. A riprova di questo ci vengono in aiuto gli xenoitalianismi (denominazione proposta da Vedovelli nell'introduzione di questo numero di C&C, alternativa a quella tradizionale e generica di *pseudoitalianismi*), parole non italiane inventate dagli stranieri per sembrare italiane. Innumerevoli gli esempi (negli anni raccolti pressoché in tutto il mondo dal Centro di Eccellenza) che potremmo portare: *Freddoccino*, *lattessa*, *Modessa* e *Artissimo* (immagine n. 9), termini tutti con meccanismi di costruzione morfologica diversi che hanno



Immagine n. 9 – *Artissimo*: esempio di xenoitalianismo dentro al Museo di Arte Contemporanea (Toronto 2017)

in comune la volontà di rassomigliare a parole italiane. Queste forme xenoitaliane dimostrano che la *Entfremdung* raggiunge una tale efficacia sulla percezione del ricevente da essere ricercata dagli utenti di lingua diversa per sponsorizzare il proprio prodotto. Come osservato da Vedovelli (2005), l'italiano viene avvertito come affabile dagli stranieri e pronto ad offrire le proprie strutture per la creazione di nuove forme capaci di porsi come complementari a quelle delle L2 degli stranieri residenti.

Si riscontra dunque nella lingua delle insegne e in quella della Street art la stessa spinta all'espressività, un'espressività talvolta volutamente criptica che tenta di escludere la collettività o al contrario di catturarla in modo ermetico, ma che, lungi dall'allontanare il ricettore, lo spinge semmai verso un tentativo di assorbimento dell'esperienza linguisticamente altra a cui si trova a partecipare.

L'italiano con i graffiti. Un percorso sperimentale di *Linguistic Landscape* per apprendenti stranieri

L'interesse verso lo studio della lingua e della cultura italiana da parte degli stranieri ha origini remote, e da sempre è animato anche dal desiderio di conoscere il patrimonio artistico e culturale del nostro Paese (Vedovelli 2002): da quello racchiuso nei musei a quello a cielo aperto, ospitato e visibile nelle strade e nelle piazze delle nostre città. Molti stranieri, spinti da questo desiderio, spesso decidono di approfondire lo studio della lingua italiana coniugandolo con quello, specifico, delle discipline artistiche (Progetto L.I.S.A.2000; Maggini 1995). In tale contesto gli apprendenti stranieri hanno necessità non solo di acquisire la conoscenza di un italiano generale, della comunicazione quotidiana, ma di avvicinarsi anche ad un italiano più settoriale, ad una varietà di linguaggio che non incontrano molto spesso in ambienti come quelli della classe di lingua.

Queste considerazioni e il mio personale interesse per il mondo dell'arte mi hanno spinto a svolgere una ricerca finalizzata a formulare una proposta per l'apprendimento, l'insegnamento e la valutazione della lingua e cultura italiana dell'arte per apprendenti stranieri. Il sillabo fa riferimento all'approccio del *Linguistic Landscape* e all'idea del possibile utilizzo dei segni della *Street Art* a fini didattici (Bagna, Gallina, Machetti 2018). La proposta contempla anche la progettazione e la sperimentazione di un intervento, scelto come modello di un percorso didattico più ampio, fruibile attraverso l'utilizzo di un'aula mobile (Casini, Siebetcheu 2013), che si muove nelle strade e nelle piazze delle città. La ricerca nasce anche con l'obiettivo di condurre gli apprendenti di italiano L2 a conoscere più a fondo il lessico specialistico dell'italiano dell'arte, attraverso strategie didattiche innovative e motivanti, utili anche per un lavoro sui meccanismi di creatività che entrano in gioco nei processi di apprendimento linguistico (Vedovelli 2008).

1. La *Street Art* per imparare

Nella parte preliminare del lavoro, per una panoramica della *Street Art*, sono partita dalle origini fino ad arrivare alla visione attuale di questa forma artistica. L'obiettivo è stato quello di offrire una visione e un'idea del possibile utilizzo dei segni della *Street Art* per apprendere ed insegnare una lingua, attraverso un approccio che parte dal contesto e dall'importanza che esso gioca nei meccanismi di significazione. Quante volte abbiamo cercato di imparare una lingua, ma ci è mancata la motivazione per farlo? Quante volte lo abbiamo

fatto in modo scolastico, demotivante e troppo astratto per poi dimenticare rapidamente quanto appreso? Molte volte abbiamo sentito dire che le parole di una lingua si trovano nei dizionari e che nuove parole spesso si apprendono e si creano in classe. Abbiamo anche sentito dire che una nuova cultura sarebbe poi stata insegnata all'Università e che l'arte era solo un mondo limitato ai musei.

La capacità di riconoscere, classificare ed offrire senso e significato a segni di diversa natura è una tappa importante del nostro processo di apprendimento della lingua, che va ben oltre il loro apprendimento mnemonico. Quando viaggiamo per le città e usiamo i nostri occhi e il nostro udito, tendiamo a ricordare nuove parole, espressioni, segnali. I nostri sensi percepiscono e poi registrano la luce, i suoni, i colori, la nostra posizione e il ragazzo che è passato con il suo cane quando ci troviamo davanti ad un cartello.

I segni, riportati su grate metalliche, muri in pietra e insegne al neon, possono scomparire. Quindi, perché non tentare di fissarli proponendone una descrizione, cercando di conoscere i contenuti che veicolano e la loro organizzazione, ciò che potremmo chiamare la loro grammatica, in continua trasformazione?

Tale proposta si lega ad un approccio che presenta anche il vantaggio di coniugare lingua e cultura e veicolare tra gli apprendenti l'importanza di tale legame, appunto grazie al ruolo che, come già ci ricordava De Mauro in *Capire le parole* (1994), tutti gli elementi extralinguistici hanno per la dimensione più propriamente linguistica. Passeggiare tra le parole e dove le parole nascono può dunque diventare l'occasione per conoscere da vicino chi di tale parole fa uso, dando loro significato e variandone continuamente il senso.

2. Un percorso didattico sperimentale di *Linguistic Landscape* per apprendenti stranieri

Segue poi nella mia ricerca un intervallo dedicato ad una riflessione sullo spazio linguistico globale della lingua italiana, analizzato attraverso l'approccio del *Linguistic Landscape*, prendendo visione del quadro teorico di riferimento e della metodologia d'indagine.

Il lavoro si sviluppa con la proposta di un percorso didattico sperimentale di *Linguistic Landscape* per apprendenti stranieri di livello B2. Verrà descritta poi di seguito la struttura dell'unità di lavoro - *L'italiano con i graffiti* - utilizzata come

modello, e l'analisi dei relativi risultati della sperimentazione svolta in due classi dell'Università per Stranieri di Siena. Un sentito ringraziamento va dunque ai docenti di italiano e ai loro studenti che hanno reso possibile questa parte fondamentale del lavoro, permettendo di evidenziarne punti di forza e criticità.

Seguendo quanto proposto da Machetti, Bagna e Gallina nel contributo *L'approccio del Linguistic Landscape applicato alla didattica dell'italiano L2 per studenti internazionali* (2018), l'elaborato presenta una possibile applicazione dell'approccio del *Linguistic Landscape* in un contesto di apprendenti stranieri che studiano la lingua italiana come L2.

La proposta accoglie dunque l'idea secondo la quale i panorami linguistici urbani, oggetto privilegiato di studio del *Linguistic Landscape*, e dei quali fanno parte scritte, segnali, graffiti, immagini, foto, possono essere utilizzati come input per la didattica della lingua italiana a stranieri.

2.1 Obiettivi e contesto della proposta didattica

Il progetto illustrato consiste nella sperimentazione di un intervento didattico costruito con lo scopo di ampliare le conoscenze e competenze linguistiche e culturali in lingua italiana di studenti stranieri. Per tale intervento il modello di riferimento teorico e metodologico è appunto costituito dal *Linguistic Landscape*. Il percorso è destinato a un pubblico di studenti universitari di italiano L2 che studiano la nostra lingua in contesto accademico, in Italia e/o all'estero, e che possiedono una competenza linguistica in italiano corrispondente al livello B2 del QCER (2001).

Gli apprendenti che hanno partecipato alla sperimentazione di una unità didattica appartenente a tale percorso coincidono dunque con il profilo dell'apprendente studente universitario che si trova ad apprendere la lingua italiana in Italia o all'estero in contesto accademico:

a partire dai bisogni linguistici di un pubblico particolare, individuati gli obiettivi di apprendimento ritenuti utili a questo pubblico particolare, si tratta di definire i contenuti curricolari dei corsi, vale a dire non solo il che cosa insegnare – il che comporta la selezione dei contenuti – ma anche l'ordine di priorità da dare ai contenuti selezionati, la loro messa in sequenza, o sequenziazione. (Lo Duca 2006: 12-13)

Il gruppo classe, composto da 16 studenti nella prima fase della sperimentazione e 20 studenti nella seconda fase, al momento dell'inizio delle lezioni risultava aver frequentato due annualità di studio di lingua italiana in Italia, acquisendo il livello B2.

2.2 Il percorso didattico e il QCER (2001)

Le unità di lavoro (UdL) sono strutturate secondo uno schema che segue il relativo sillabo, che sarà illustrato al par. 2.4. Ciascuna UdL è seguita da una verifica finale e dall'analisi dei risultati, con lo scopo di valutare l'adeguatezza delle attività in rapporto alle competenze acquisite dagli apprendenti. Lo schema delle UdL, anche se apparentemente inteso come una sequenza di lezioni e di materiale didattico definito, rappresenta in realtà

una sequenza organicamente coesa di operazioni e funzioni [...] di interazioni sociali e comunicative che coinvolgono il docente e i corsisti in un gioco di rapporti sociali mediato dalla comunicazione, cioè da strutture simboliche definite da codici comunicativi. (Vedovelli 2012: 134)

Nello specifico, si tratta di UdL inserite entro una proposta di apprendimento dell'italiano attraverso l'arte, strutturato secondo un approccio comunicativo ed articolato sulle quattro abilità linguistiche di base. La finalità è quella di avviare gli studenti alla gestione dell'italiano per l'arte.

Nell'elaborazione delle UdL, il punto di riferimento è stato,

come si diceva, il QCER (2001), conosciuto anche come *Framework*.

2.3 L'italiano con i graffiti

La realizzazione dell'UdL e la sua sperimentazione è un esempio di un più ampio intervento didattico, progettato per studenti di diverse nazionalità e utile per la sperimentazione di tutto il percorso. Come già si diceva, quasi tutti gli studenti partecipanti alla sperimentazione hanno frequentato corsi di lingua italiana per almeno due annualità presso la rispettiva università di provenienza. Lo svolgimento dell'UdL richiede circa quattro ore di lezione/esercitazione, condotte anche attraverso il ricorso ad un approccio ludico.

L'UdL prevede attività di tipo motivazionale, grammaticale, comprensione orale e scritta, produzione orale e scritta, ed integra modalità di apprendimento e insegnamento di tipo pragmatico con elementi di tipo linguistico, attraverso attività di tipo integrato e con testi input autentici. Il modello di lingua adottato è l'italiano standard affiancato al linguaggio dell'arte.

La struttura dell'UdL è caratterizzata da attività realizzate seguendo lo schema proposto da Vedovelli (2012) e Diadori (2001) e tenendo presente le indicazioni del QCER (2001). L'UdL contiene in tutto otto attività di cui una di ascolto, tre di comprensione della lettura, due di grammatica, una prova orale e una verifica finale di scrittura e parlato. Le prove utilizzate per la verifica delle relative attività, tranne quelle di scrittura e parlato, sono rispettivamente composte da 4 item per la prova di ascolto, dai 3 ai 5 item per la prova di comprensione della lettura e dai 15 ai 20 item per la prova di grammatica. Le istruzioni di ciascuna prova sono fornite esclusivamente in lingua italiana, essendo le unità previste per un pubblico di apprendenti in una fase intermedia/avanzata dello studio della lingua.

2.4 Sillabo delle competenze in lingua italiana come LS per il livello B2

Presentiamo in questo paragrafo il sillabo di livello B2 entro il quale si inserisce la nostra UdL.

La base per la proposta di tale sillabo si ispira ai principi del QCER (2001) secondo il quale l'obiettivo primo, anche se ancora generalissimo, di ogni insegnamento linguistico è lo sviluppo della competenza linguistico-comunicativa (Lo Duca, 2006: 23).

Il sillabo si articola in tre diverse componenti:

le competenze linguistiche: fonologiche, morfologiche, sintattiche, lessicali ecc.

le competenze sociolinguistiche, ossia l'insieme delle funzioni e atti linguistici

adeguati ai vari tipi di contesti comunicativi;

le competenze pragmatiche, indispensabili per il successo dell'evento comunicativo.

Un sillabo dovrà dunque tener conto della necessità di sviluppare armonicamente tutte le competenze (e sottocompetenze) coinvolte nei contesti comunicativi solitamente frequentati dagli apprendenti cui il sillabo è dedicato, selezionando e mettendo in sequenza i contenuti ritenuti di volta in volta più idonei al raggiungimento degli obiettivi di apprendimento identificati come pertinenti ai vari livelli di competenza ipotizzati (*ibidem*).

Precisiamo che la sperimentazione dell'UdL servirà anche come prima proposta di validazione del sillabo, ripreso da Lo Duca in *Sillabo di italiano L2* (2006), e a proporre in un secondo momento eventuali aggiustamenti.

	COMPRESIONE		PARLATO		SCRITTO
	ASCOLTO	LETTURA	INTERAZIONE ORALE	PRODUZIONE ORALE	PRODUZIONE SCRITTA
	B2 LIVELLO INTERMEDIO	L'apprendente è in grado di capire discorsi di una determinata lunghezza e a seguire alcune argomentazioni complesse, se il tema risulta familiare. È in grado di seguire notiziari e trasmissioni televisive che trattano fatti d'attualità e la maggior parte dei film in lingua italiana standard.	L'apprendente è in grado di leggere articoli e relazioni che trattano temi d'attualità, nei quali l'autore prende una posizione ed esprime punti di vista personali. Inoltre, è in grado di comprendere un testo narrativo di letteratura italiana contemporanea.	L'apprendente è in grado di comunicare con un livello avanzato di spontaneità e scioltezza, tanto da interagire in modo sufficiente con parlanti nativi. È in grado inoltre di partecipare in modo attivo a discussioni in contesti familiari, sostenendo proprie ipotesi ed esponendo opinioni.	L'apprendente è in grado di esprimere un proprio concetto o argomentare una propria teoria, in modo chiaro e articolato, su vari argomenti a lui familiari. È in grado inoltre di esporre una propria opinione su argomenti d'attualità, indicando, se è il caso, i possibili vantaggi e svantaggi.
	ESTENSIONE	CORRETTEZZA	FLUENZA	INTERAZIONE	COERENZA
B2 LIVELLO INTERMEDIO	Ha un repertorio linguistico sufficiente per riuscire a produrre descrizioni chiare ed esprimere punti di vista su argomenti molto generali, senza dover troppo cercare le parole. Usa qualche frase complessa nell'esprimersi.	Mostra un livello relativamente alto di controllo grammaticale. Non commette errori che creino fraintendimenti ed è capace di correggere molti dei propri errori.	È in grado di parlare con un ritmo abbastanza uniforme, anche se può avere delle esitazioni quando cerca strutture ed espressioni. Si verificano poche pause lunghe.	È in grado di avviare il discorso, prendere la parola nel momento opportuno e concludere la conversazione quando vuole, anche se non sempre riesce a farlo in modo elegante. È in grado di sostenere e facilitare una conversazione su un tema familiare, mostrando comprensione e sollecitando gli altri.	È in grado di usare un numero limitato di meccanismi di coesione per collegare i propri enunciati in un discorso chiaro e coerente. In un intervento lungo possono esserci dei "salti".

2.5 Guida per l'insegnante

Prima di passare alla presentazione dell'UdL, inseriamo in questa parte alcune riflessioni sul ruolo dell'insegnante nella sua gestione.

A nostro avviso, l'insegnante dovrebbe non istruire la classe, ma facilitare l'apprendimento, facendo calare lo studente in situazioni reali, facendo attenzione all'aspetto cognitivo e umanistico-affettivo dell'apprendente. Il docente coinvolto in questo percorso didattico dovrebbe dunque stabilire e mantenere un ambiente rilassato, nel quale è richiesto al gruppo classe di cooperare; non dovrebbe in alcun modo generare stati d'ansia e di paura che potrebbero incidere sul fallimento dell'apprendimento e quindi sul raggiungimento degli obiettivi preposti. Dovrebbe dunque essere un coordinatore delle attività didattiche e del gruppo classe, decidendo eventuali suddivisioni in coppie o gruppi. È altresì molto importante che l'insegnante partecipi attivamente alle varie attività, stimolando e coinvolgendo gli studenti; che consideri i diversi livelli di conoscenza della lingua oggetto di apprendimento non come un difetto, ma metta a disposizione degli apprendenti il proprio sapere, lasciando talvolta spazio allo studente nei vari tentativi di approccio alla comunicazione. Infine, è di fondamentale importanza il ruolo del docente per un'eventuale rielaborazione in itinere del percorso didattico.

Il percorso da noi suggerito prevede inoltre che l'insegnante aderisca principalmente ad un approccio induttivo (cfr., ad esempio, Diadori 2001). L'approccio induttivo si basa su un apprendimento per induzione, e si suddivide in tre metodi principali:

il metodo diretto o intensivo, che si focalizza su lezioni esclusivamente in L2, dove non è consentito l'uso della lingua madre degli allievi da parte del docente, che deve essere native speaker o aver acquisito competenze pari ad un madrelingua. È molto importante sottolineare che nel seguente metodo le letture sono affrontate solo per piacere e non per analisi grammaticali; la grammatica e la cultura straniera sono apprese induttivamente.

Il metodo audio-orale meccanicistico, che prevede un apprendimento strutturalistico, basato principalmente sull'analisi contrastiva della L1 e L2 con l'analisi degli errori. L'aspetto interessante di tale metodo è che l'insegnante assume qui il ruolo di *informant*, con l'uso di nuove tecnologie. L'insegnante appare più come una guida tecnica.

Il metodo situazionale che, come dice la parola, si presta a mettere alla prova l'apprendente in situazioni comunicative reali e concrete.

2.6 Analisi dell'UdL oggetto della sperimentazione

2.6.1 Attività di ascolto

La prima attività dell'UdL è dedicata all'ascolto, ed è costituita da quattro quesiti a risposta aperta, ciascuno di essi collegato a brevi parti di un video, nello specifico un'intervista ad un'artista. Il testo viene fatto ascoltare agli studenti due volte, in modo da offrire loro la possibilità di prendere appunti e poi rispondere. Il video scelto, autentico, mostra un *writer* in piena azione che parla della sua formazione ed esperienza personale con il mondo dei graffiti.

Questa attività ha lo scopo di motivare lo studente e richiamare la sua attenzione e curiosità allo svolgimento dell'UdL.

2.6.2 Attività di comprensione della lettura

La lettura viene proposta attraverso due attività: la prima (Attività 2) è costituita da un testo seguito da tre quesiti a risposta aperta. Si tratta di un testo autentico sulla psicologia dei colori. L'obiettivo finale è far operare agli studenti un confronto tra le informazioni ricavate dal testo e le risposte date alle domande di inizio attività. Questa attività, pensata per un lavoro in coppia o in gruppo, lavora sulla comprensione del testo andando anche a richiamare le conoscenze enciclopediche degli studenti. Gli studenti, dopo aver letto il testo e risposto oralmente alle domande, devono operare un controllo sul testo, per acquisirne una comprensione approfondita.

La seconda attività (Attività 5) consiste in un testo, una descrizione delle più famose tecniche pittoriche, accompagnato da un esercizio di abbinamento con cinque item. La difficoltà del testo è essenzialmente legata alla presenza di termini del linguaggio settoriale.

La successiva attività (Attività 6) consiste nella lettura di un articolo riguardante l'esperienza artistica di un famoso *writer* ed affronta il tema dell'omosessualità, così come riportata attraverso i supereroi più famosi sulle mura della città, tema che ha destato molte critiche nel mondo dell'arte ed anche in altri contesti. A tale testo si accompagna una prova con cinque item, che richiedono la spiegazione del significato di modi di dire appartenenti alla lingua italiana menzionati nel testo.

2.6.3 Attività grammaticali

La parte di analisi e riflessione grammaticale è affidata a due attività, costituite da quindici item (Attività 3) e venti item (Attività 4). Si tratta di attività con prove a completamento. La prima è di tipo lessicale, e può essere svolta con l'ausilio del vocabolario: è pensata per consolidare l'acquisizione di termini del linguaggio dell'arte. La seconda rispecchia la struttura di un *cloze*, ed è basata sulla scelta di parole, eliminate da un testo autentico ripreso dalla pubblicità di un negozio di fornitura per materiale artistico e adattato al livello. Le parole devono essere individuate e selezionate da un elenco in ordine sparso all'interno di un box.

2.6.4 Attività di parlato

La prima attività (Attività 7), impostata sotto forma di gioco a coppie o in gruppo, è caratterizzata dalla scelta di una fra quattro immagini raffiguranti opere di un famoso *writer* e una successiva descrizione dettagliata della stessa.

La seconda attività (Verifica di fine unità) prevede la descrizione da parte del singolo apprendente dei graffiti, mappati all'interno della città, di fronte al gruppo classe.

2.6.5 Attività di scrittura

Questa parte dell'UdL, che rappresenta anche una sorta di

verifica di fine unità, prevede una breve descrizione con precedente documentazione fotografica e successiva esposizione, totalmente in autonomia. Lo studente è invitato a documentare con delle foto del graffito o dei graffiti che particolarmente lo hanno colpito all'interno della città e a produrre una descrizione scritta. Questa attività, con la precedente attività orale, viene sottoposta a valutazione finale e il voto espresso in trentesimi. Nella valutazione si tiene conto dei seguenti parametri: l'efficacia comunicativa, la correttezza morfosintattica, l'adeguatezza e la ricchezza lessicale, l'ortografia e la punteggiatura.

2.7 La sperimentazione dell'UdL e i primi risultati

Una prima sperimentazione effettuata in una classe di apprendenti di livello B2 composta da 16 studenti di nazionalità diversa (cinesi, marocchini, tedeschi), ha visto lo svolgimento delle prime quattro attività nelle prime due ore e delle successive quattro attività nelle ultime due ore di lezione.

Dopo la presentazione dell'UdL e un breve *brainstorming* sulla *Street Art*, tema centrale dell'unità, lo svolgimento della prima attività è risultato molto motivante e il 70% degli studenti, nonostante un testo orale con un linguaggio complesso, sono riusciti a rispondere esaustivamente alle domande, mentre il restante 30% ha evidenziato difficoltà sulla comprensione di parole chiave del video che ci ha costretti ad effettuare un intervento di rinforzo.

Nella successiva attività il 100% degli studenti in aula ha presentato difficoltà nella lettura e comprensione del testo, in quanto troppo lungo e complesso per il loro livello: questo ci ha costretti a modificare l'attività, attuando una rielaborazione e manipolazione del testo autentico. In seguito, le consegne dell'attività 3 sono risultate poco comprensibili in quanto non era specificato quale tipologia dei sostantivi gli studenti avrebbero dovuto ricercare nel testo precedentemente letto. Anche in questo caso è stato necessario da parte nostra un intervento e conseguente modifica delle indicazioni per favorire lo svolgimento dell'attività.

Nelle successive due ore di lezione sono state affrontate le ultime quattro attività. L'attività 4, il *cloze*, è stata portata a termine con successo dall'80% degli studenti, come anche l'attività 5 di collegamento dal 65%. Da evidenziare che l'attività così come era stata organizzata ha presentato qualche difficoltà di riconoscimento lessicale e solo con il supporto delle illustrazioni è stato possibile completare l'esercizio.

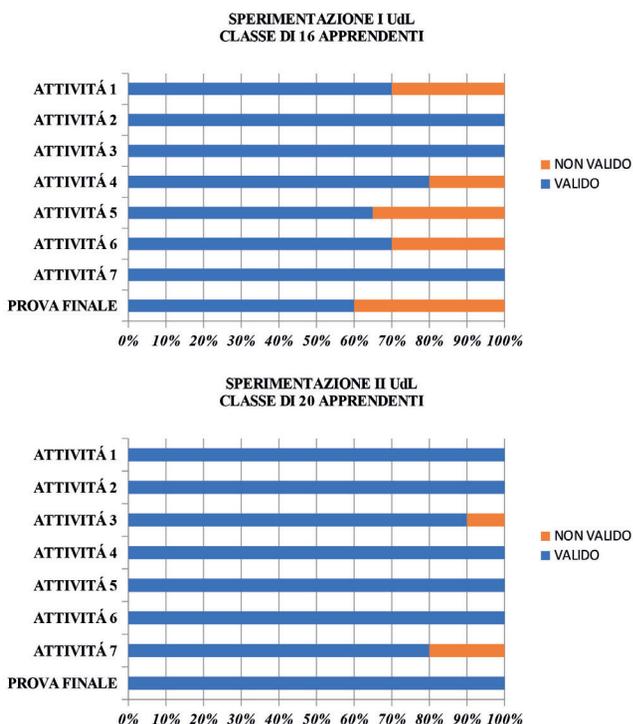
In seguito, nell'attività 6, il 70% degli apprendenti, dopo una doppia lettura del testo, sono riusciti a portare a termine l'attività impiegando in modo agevole parafrasi per spiegare i modi di dire messi in evidenza e presenti all'interno del testo. L'attività 7 invece, è stata svolta in parte rispetto agli obiettivi che ci eravamo proposti: l'esercizio risultava eccessivamente semplice per la presenza di due sole immagini da dover descrivere, quindi abbiamo aggiunto in un secondo momento altre immagini per aumentare la difficoltà e una maggiore possibilità di scelta.

La prova finale ha dato dei risultati positivi per il 60% della classe che è riuscita a produrre un elaborato adeguato agli obiettivi prefissati, dimostrando una buona competenza linguistico-comunicativa e bagaglio lessicale adeguato.

Già da una prima analisi dei risultati dello svolgimento dell'UdL proposta è emerso come il livello delle attività non fosse sempre sufficientemente adeguato alle abilità acquisite dagli studenti.

Dopo la riformulazione delle attività 2, 3 e 7 (le attività 2, 3 e 7 prima delle modifiche sono consultabili in Appendice C) è stato possibile effettuare una seconda sperimentazione, sempre in una classe di livello B2 composta da 20 studenti di nazionalità diverse, che ha dato buoni risultati su tutte le attività, come possiamo notare nel secondo grafico sottostan-

te (dove VALIDO sta per “Superato” e NON VALIDO sta per “non superato”).



3. Conclusioni

La proposta di UdL e la sua sperimentazione ci hanno permesso di far emergere diversi punti di forza ma anche numerose criticità, di cui si dovrà tenere conto nella prosecuzione del relativo percorso didattico.

Innanzitutto, la tipologia di UdL non è certa usuale all'interno dei percorsi di apprendimento dell'italiano come L2 e dunque richiede di essere integrata con attività più comuni.

L'analisi dei dati raccolti evidenzia poi come sia necessario che gli studenti siano fortemente coinvolti e motivati dal tema centrale dell'unità, *L'italiano con i graffiti*. La tipologia di apprendenti, studenti universitari, e la motivazione culturale (interesse per la lingua e cultura italiana) sicuramente hanno favorito l'utilizzo e il successo del materiale didattico proposto. L'evocazione di un mondo giovanile fuori dagli schemi – il *writer* è comunque una figura percepita più per l'aspetto artistico e meno per quello di imbrattatore – la presentazione di un mezzo artistico inusuale in quanto produzione artistica discutibile e non sempre riconosciuta e

riconoscibile, la singolarità della selezione del materiale e dei contenuti presentati in un contesto formale, come è o come ci si aspetta che sia dentro un'istituzione universitaria, sono risultati stimolanti per la gestione delle attività in un tempo ridotto e soprattutto produttivi per l'interazione e gli scambi linguistico-comunicativi tra gli apprendenti e tra questi e l'insegnante.

L'approccio induttivo ha favorito certamente l'apprendimento e la gestione dei diversi contenuti.

Il format su cui si basa l'UdL, seppur rivelatosi in parte critico, non è stato modificato nella sostanza. Dietro ad ogni format si intravedono le peculiarità o le caratteristiche tipiche di ogni UdL: per questo al momento della riformulazione non siamo voluti intervenire, oltre un certo limite, sulla forma con cui è stato steso il progetto, ma solo sulla differenza di impostazione di alcune attività. Le differenziazioni emerse, che a prima vista potrebbero costruire un limite dell'esperienza, a ben guardare, si sono dimostrate un punto di forza del modello di UdL proposto. Pur appoggiandosi sulla programmazione didattica normale, tradizionale, il modello ha consentito la realizzazione di UdL che ha dato risultati positivi in entrambe le sperimentazioni. Anzi, la positività dei risultati ha permesso una riflessione sul modo di erogare la formazione all'interno delle classi, mettendo in discussione assunti o metodi di lavoro consolidati. Bisogna considerare che il progetto è partito a novembre e solamente a gennaio, in un momento in cui l'attività, progettata da mesi, era in pieno sviluppo, le proposte progettuali di UdL hanno cominciato a prendere corpo e sono state subito sperimentate.

Il cambiamento più significativo è avvenuto dopo il primo incontro, senz'altro dopo aver visto l'aumento della motivazione negli apprendenti, in qualche raro caso, solamente verso la conclusione dell'attività. Ciò che ha determinato lo scatto della motivazione dell'allievo è stata la chiara percezione della finalizzazione del prodotto, non un'esercitazione che dopo la valutazione viene rimossa, ma un'attività che può avere un impatto nel tempo.

La percezione dell'utilità del prodotto si è rivelata una condizione importante, forse la più importante per il successo dell'UdL. Percepire la motivazione che avrebbe spinto gli allievi ad impegnarsi con entusiasmo nell'impresa è stato l'elemento iniziale. Quando la motivazione degli allievi è stata esplicitata, condivisa e verificata, si è potuto partire con l'attività ed il mio compito di formatore è stato più quello di sollecitare la ricerca, di facilitare la definizione dei problemi, di rinforzare l'apprendimento, di legittimare le soluzioni trovate piuttosto che trasmettere conoscenze o soluzioni preconfezionate.

Cultura & Comunicazione /

La Street Art nella dimensione istituzionale e didattica

L'italiano con i graffiti. Un percorso didattico sperimentale di Linguistic Landscape per apprendenti stranieri

Viola Monaci

Muri dentro le mura. Street Art e eredità culturale

1. Gli spazi dedicati ai linguaggi dell'arte pubblica devono essere confinati alle periferie urbane?

Si assiste ad una correlazione tanto stretta quanto conflittuale fra la "vitalità" del patrimonio culturale, intesa come coscienza del persistere del suo valore da parte delle comunità, e l'appropriazione creativa dello scenario della strada, "vero grande laboratorio di discussione, creazione, confronto, dove si inventa l'era contemporanea"¹. Non mancano esempi di incursioni artistiche in prossimità dei centri storici italiani, come il murale di Zed 1 a Grosseto: curato da Mauro Papa nell'ambito della Sezione Arte del Premio Monicelli e approvato dalla Soprintendenza, è tuttavia per stessa ammissione del curatore realizzato su una parete in cemento armato che delimita un camminamento stretto e seminascosto², quasi contesto periferico seppur centrale. A ridosso del centro storico di Pisa invece, la celebre e ben visibile pittura murale di Keith Haring "Tuttomondo" è talmente integrata nel tessuto urbano che tra il 2010 e il 2011 la comunità ne ha sostenuto a gran voce il restauro, resosi indispensabile a seguito di un veloce degrado materico e della conseguente alterazione cromatica. In totale continuità con i principi brandiani, mai come in questo caso il restauro ha costituito

"il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica e nella duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione nel futuro"³.

Esistono quindi criteri di compatibilità della Street&Urban Art con i diversi valori riconosciuti e tutelati del patrimonio culturale? Alcuni siti iscritti nella lista del patrimonio mondiale dell'umanità

UNESCO hanno ospitato interessanti proposte: a Caltagirone, nel sito di Val di Noto, i residenti del quartiere di Sant'Agostino soggetto ad un crescente spopolamento sono stati coinvolti in un progetto curato da Demetrio Di Grado con Mansourcing; a San Gimignano Blub ha lavorato con i suoi ritratti di personaggi storici in maschera da sub, con opere su carta incollate su sportelli del gas. Scrivono Sara Montagnani e Silvia Serchi⁴:

"La sfida del graffitare a San Gimignano sembra quella di far convivere un contesto storico-artistico così solenne con i contributi di un'arte non convenzionale, tendenzialmente estemporanea, che agisce qui e ora senza farsi carico di resistere al tempo e alla strada. Sono dunque le icone subacquee di Blub specie viventi di un altro habitat, che sanno nuotare mentre noi arranchiamo? O i nostri centri storici un acquario asciutto per umani che a malapena galleggiano?".

Ancora a Siena, Clet Abraham ha provato, non senza una lunga serie di polemiche e ostilità, a far sorridere la città con un "Citymoticon", un'installazione temporanea che alludeva ad un grande sorriso capace di trasformare la facciata di Palazzo Pubblico in in un'architettura antropomorfa. Realizzato con una struttura metallica ricoperta di legno nero, l'evento ha aperto la Giornata internazionale del contemporaneo in occasione dell'anno di Siena Capitale italiana della cultura 2015⁵. "Come a Firenze ho messo un naso a una torre e a Prato gli occhi alle porte della città, qui ho voluto mettere il sorriso al volto disegnato sul Palazzo Pubblico. Guardandolo bene il palazzo è una faccia, un facciatone, cui mancava solo il taglio della bocca", ha spiegato l'artista. Ma ancora una volta

¹ "La strada. Dove si crea il mondo", Roma, Maxxi, 07 dicembre 2018 - 28 aprile 2019, a cura di Hou Hanru con il team curatoriale del MAXXI.

² "Un murale di street art in centro storico: Grosseto all'avanguardia in Italia" Intervista di C. Sellaroli a Mauro Papa direttore del Cedav, <https://www.clarissearte.it/un-murale-di-street-art-centro-storico-grosseto-alla-avanguardia-italia>.

³ BRANDI C., *Teoria del restauro*, Collana Piccola Biblioteca n.318, Torino, Einaudi, 1977.

⁴ MONTAGNANI S., e SERCHI S., "La Street art sbarca a San Gimignano: nei vicoli del centro i graffiti di Blub" 29 agosto 2017, <https://www.valdelsa.net/notizia/la-street-art-sbarca-a-san-gimignano-nei-vicoli-del-centro-i-graffiti-di-blub>

⁵ Vedovotto S., 2018, Dove imparare la storia dell'arte? Nella metro di Piazza Vittorio a Roma, con Liu Qingyuan, in (<http://www.exibart.com/>)

la spinta più autentica stava nel tentativo di affrancare una visione del patrimonio percepito come strumento di conservazione sociale: “Questa città bellissima ha bisogno solo di sbloccarsi e di tornare a guardare al di fuori di sé”. Il progetto in effetti faceva parte del dossier di candidatura di Siena a Capitale Europea della Cultura 2019, candidatura come noto poi vinta da Matera, e illustrava con semplicità il concetto di patrimonio 3.0 cui il bidbook si ispirava:

“Ci vuole poco per far sorridere il nostro patrimonio. Patrimonio 3.0 vuol dire che nella festa ci sei anche tu. Un pezzo di quel sorriso è tuo, e parla di te, della tua comunità, e dell’Europa”.



La riflessione sul patrimonio culturale come eredità vivente, portatrice di senso contemporaneo condiviso e compreso, trova una promettente risposta, ancora tutta da applicare, nella Convenzione di Faro⁶ che, riconoscendo la necessità di mettere la persona e i valori umani al centro di un’idea ampliata e interdisciplinare di eredità culturale, all’articolo 12 impegna gli stati a

“promuovere azioni per migliorare l’accesso all’eredità culturale, in particolare per i giovani e le persone svantaggiate, al fine di aumentare la consapevolezza sul suo valore, sulla necessità di conservarlo e preservarlo e sui benefici che ne possono derivare”.

E in effetti il dialogo fra Street Art e patrimonio culturale, al netto dei deprecabili interventi di imbrattatori di muri che da questa riflessione sono ovviamente esclusi⁷, assume significato nel momento in cui si fa portatore di istanze collettive e strumento di coesione sociale. I casi esaminati sono una risposta a contesti urbani che, per quanto dichiarati di eccezionale valore universale dall’Unesco, ospitano segni

di una profonda crisi contemporanea: spopolamento a Caltagirone, sovra-turismo a San Gimignano, crisi della banca e della città a Siena. Non a caso i cittadini di Carcassonne, anch’esso sito UNESCO, hanno percepito come più problematica la commissione a Felice Varini, quotato artista svizzero, dell’opera «CONCENTRIQUES EXCENTRIQUES», illusione ottica spaziale con coloratissimi cerchi concentrici in alluminio verniciato, sovrapposti alle mura medievali della città in un gioco fluttuante e anamorfoico interessante e suggestivo. Tuttavia, per molti cittadini l’installazione temporanea ha rappresentato addirittura “un gesto che sfigura l’architettura della città, sia per i suoi colori sgargianti che per il suo aspetto mastodontico, una spesa inappropriata a carico dei contribuenti. E’ stata persino lanciata una petizione online per rimuovere questa sporcizia⁸.”



Screenshot da IN SITU, 2018, Felice Varini, Cité de Carcassonne, video courtesy of IN SITU patrimoine et art contemporain

Diverso ancora il caso di arte di strada disgiunta dalla strada stessa, ma connessa al patrimonio, con musei ad essa interamente dedicati: come il MAUSA, Musée d’Art urbain et de Street Art⁹ dedicato ad azioni artistiche in residenza, recentemente inaugurato all’interno della cittadella fortificata di Vauban a Neuf-Brisach, anch’essa sito Unesco. Ancora in questo caso, gli abitanti della cittadina sono stati coinvolti dal curatore Stanislas Belhomme in workshop organizzati durante la realizzazione dei murali, ma sarà interessante seguire il tasso di spontaneismo e le dinamiche osmotiche fra museo e comunità locale. Più in generale, possiamo affermare che i tempi sono maturi per favorire operazioni curatoriali e commissioni pubbliche di street art in centri storici all’interno di spazi ben definiti e con regole e limiti chiari. In questo senso, si registra con interesse l’esperienza di #CantiereComune a Siena, programma di pubblica utilità con lo scopo di far conoscere, vivere e diffondere i linguaggi dell’arte contemporanea attraverso un doppio registro: formazione e promozione/conoscenza dell’arte delle giovani generazioni. Il progetto è nato dall’esperienza Siena Capitale della Cultura

⁶ Consiglio d’Europa, Convenzione quadro del Consiglio d’Europa sul valore dell’eredità culturale per la società (CETS NO. 199) FARO, 27.X.2005 Traduzione non ufficiale in Italiano, Edizione italiana a cura del Ministero per i beni e le attività culturali, Segretariato generale in collaborazione con Consiglio d’Europa - Ufficio di Venezia, Soprintendenza Archivistica del Veneto

⁷ <https://www.artribune.com/attualita/2015/03/street-art-come-bene-comune-tutela-legalita-e-restauro/>

⁸ Redazione Art Vibes, 2018, La contaminazione tra medievale e contemporaneo: a Carcassonne l’installazione anamorfoica dell’artista svizzero continua a far discutere (<http://www.art-vibes.com/art/felice-varini-in-installazione-arte-carcassonne/>)

⁹ Poli, V., 2018, A Vauban nasce MAUSA, seconda sede del museo dedicato a street & urban art (<https://www.artribune.com/art-ti-vive/street-urban-art/2018/09/vauban-mausa-museo-street-urban-art/>)

2015, quando fu istituito il “Tavolo di Arte e Architettura Contemporanea”, esperienza di successo e punto di riferimento essenziale per gli approcci sperimentati.

Il contenuto del programma, curato da Micheline Simona Eremita coordinatrice del Tavolo, si rivolge ad indagare la città, i suoi percorsi, la strada e l’immaginario e le necessità dei giovanissimi che, attraverso i linguaggi artistici a loro vicini, possono trovare nelle giovani generazioni dell’arte un riferimento nel percorso di crescita dei cittadini. Sono stati selezionati due aspetti del linguaggio creativo vicini e diversi: la Street-Art appunto e il fumetto. Gli artisti coinvolti appartengono tutti alle nuove generazioni, in particolare si pongono come approfondimento tematico della call emessa l’anno precedente per i giovani curatori dal Centro Pecci TU35. Sono stati realizzati interventi a stampa su carta con modalità di arte urbana articolati in due sezioni, la prima delle quali organizzata appunto all’interno del centro storico di Siena, patrimonio mondiale dell’umanità Unesco, dal titolo A(ROUND), PRESENTI-ASSENTI¹⁰. Curata da Gaia Pasi con l’Associazione Mura vive per l’arte, la mostra ha immaginato una serie di interventi di Street Art tra spazi pubblici e privati, dislocati in punti strategici del centro storico e concentrati sul recupero della memoria culturale senese. Attraverso lavori visivi strettamente collegati all’operato di personaggi illustri (artisti, poeti, musicisti, danzatori, attori, registi, scienziati) che in passato hanno contribuito alla crescita del tessuto culturale territoriale a vario titolo (nascita, residenza, lavoro), i lavori realizzati ad hoc hanno proposto un contatto diretto e un legame forte con la città. Artisti coinvolti sono stati Giulio Bonasera con un omaggio a Italo Calvino, Benedetto Critosfani a Cecco Angiolieri, Opiemme a Federico Tozzi, Claus Pàtera a Patrizio Fracassi, Jacopo Pischredda a Gianlorenzo Bernini e Silvia Scaringella ad Ambrogio Lorenzetti e To_Let (Sonia Piedad e Top Panda Elisa Placucci) ad Antonio Tabucchi.

È stato possibile quindi, in accordo con la Soprintendenza, intraprendere un percorso nuovo, con modalità tecniche tali da non arrecare alcun danno al substrato, ad esempio con dipinti su carta da manifesti affissi con colla vegetale sulle serrande di lamiera, sugli sportelli delle utenze o sugli spazi per affissioni. Elementi del resto a loro volta incongrui rispetto al contesto, e non a caso oggetto di limiti ad esempio nei regolamenti del piano del colore¹¹, ma anche supporto docile al lavoro dell’artista. Un’operazione del genere deve garantire in ogni caso la conservazione di una visione cromatica e materica omogenea del contesto urbano, deve evitare interventi di qualunque tipo su materiali lapidei naturali e artificiali e su intonaci, e deve garantire la conservazione inalterata delle caratteristiche fisiche delle superfici interessate, anche nell’ipotesi della successiva rimozione dell’intervento. Nulla di nuovo quindi: anche agli interventi di street art in un bene culturale riconosciuto è opportuno applicare i quattro principi fondamentali definiti nella Carta del Restauro del 1972: reversibilità, compatibilità, riconoscibilità e minimo intervento.



Jacopo Pischredda reinterpreta il San Girolamo di Gian Lorenzo Bernini, Via Pantaneto n. 143

¹⁰ <https://www.tribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/02/street-art-siena/>

¹¹ Si veda ad esempio <http://www.comune.siena.it/La-Citta/Territorio/Direzione-Territorio/Ufficio-Centro-Storico-e-Sito-Unesco/Il-Piano-del-Colore>

- Baldassarri F., 2009, *La Pittura del Seicento a Firenze. Indice degli Artisti e delle loro Opere*, Round Robin Editrice, Torino, Robilant-Voena.
- Petrilli R., 2017, *Immaginazione simbolica. Funzione e significati per la Street Art*, in *Arte sui muri della città. Street Art e Urban Art: questioni aperte*, a cura di P. Mania, R. Petrilli, E. Cristallini, Roma, 9-24.
- Ciardi R.P., Tongiorgi Tomasi L., 1983, *Le pale della Crusca. Cultura e simbologia*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Lee R.W., *Names On Trees. Ariosto Into Art*, Princeton, 1977.
- Agostino da Ippona, *De Doctrina Christiana*, II, VI, 8.
- Fagone V., Ginex G., Sparagni T., (a cura di), 1999, *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra (Milano, Museo della Permanente), Milano.
- http://www.treccani.it/magazine/webtv/videos/Conv_street_art.html
- <https://typographica.org/on-typography/rowland-schermans-love-letters>

Bibliografia
Per un'epigrafia contemporanea ("La beauté est dans la rue")
Claudio Pizzorusso

- Arduini M., 2013, *Le pratiche visuali del linguaggio. Poesia Visiva. Ricerche Verbo-visuali*, Roma, Accademia di Belle Arti.
- Bocchi G. & Ceruti M. (a cura di), 2002, *Origini della scrittura. Genealogie di un'invenzione*, Milano, B. Mondadori.
- Cristallini E., 2017, William Kentridge, *Triumphs and Laments: una narrazione storica in dialogo con la città di Roma*, in Mania P., Petrilli R. & Cristallini E. (a cura di), *Arte sui muri della città Street Art e Urban Art: questioni aperte*, Roma, Robin Editrice, 85-98.
- Culioli A., 1990, *Pour une linguistique de l'énonciation. Opérations et représentations*. Tome I, Paris, Ophrys.
- Danto A. C., 2013, *What art is* (trad. it. di N. Poo, *Che cos'è l'arte*, Milano, Johan & Levi Editore, 2014).
- Desclos M.-L. (éd.), 2019, *La Poésie archaïque comme discours de savoir*, Classiques Garnier N° 12, Paris.
- Gelb I. J., 1963, *A study of writing (Revised edition)*, Chicago: Univ. Press (trad. it. di L. De Castro e R. Ronchi, *Teoria generale e storia della scrittura. Fondamenti della grammatologia*, Milano, EGEA 1993).
- Havelock E., 1963, *Preface to Plato*, Cambridge Mass., Harvard Univ. Press (trad. it. di M. Carpitella, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Introduzione di B. Gentili, Roma-Bari, Laterza, 2006 sesta ediz.).
- Mania P., 2017, *Iconografie e iconoclastie nella "cancellazione" di alcuni casi di Street Art*. Add Fuel, Ernest-Pignon-Ernest, Blu, in Mania P., Petrilli R. & Cristallini E. (a cura di), *Arte sui muri della città Street Art e Urban Art: questioni aperte*, Roma, Robin Editrice, 99-114.
- Mania P., Petrilli R. & Cristallini E. (a cura di), 2017, *Arte sui muri della città. Street Art e Urban Art: questioni aperte*, Roma, Round Robin Editrice.
- Mecacci A., 2009, La morte dell'arte e l'ascesa della merce design. Una narrazione contemporanea, in *Aisthesis - pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico* 2, 89-98.
- Petrilli R., 2017, *Immaginazione simbolica. Funzione e significati per la Street Art*, in Mania P., Petrilli R. & Cristallini E. (a cura di), 9-24.
- Pozzi R., 1981, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi.
- Principato L., 2017, *Libertà dell'arte on the road*, in Mania P., Petrilli R. & Cristallini E. (a cura di), 25-46.

Bibliografia
Arte di frontiera
Raffaella Petrilli

- Dal Lago A. & Giordano S., 2016, *Graffiti. Arte e ordine pubblico*, Bologna, Il Mulino.
- Dogheria D., Street Art, novembre 2014, *Art e Dossier*, Dossier 315.
- Hulten P., 1987, *Jean Tinguely: una magia più forte della morte*, Milano, Bompiani.
- Macrí T., 2017, *Fallimento*, Milano, Postmedia books.
- Mania P., Petrilli R. & Cristallini E. (a cura di), 2017a, *Arte sui muri della città. Street Art e Urban Art: questioni aperte*. Atti della giornata di studi, Viterbo, DISTU, Università degli studi della Tuscia, 26 ottobre 2016, Roma, Round Robin editrice.
- Mania P., *Iconografie e iconoclastie nella cancellazione di alcuni casi di Street Art*. Add Fuel, Ernest-Pignon-Ernest, Blu, 2017b, 99-113.
- Scudero D., 2015, *Street Culture: il paradiso del nuovo mercato. I fenomeni street: art/food/fashion e la gentrification globale*, in: (<http://www.unclosed.eu/rubriche/sestante/esplorazioni/113-street-culture-il-paradiso-del-nuovo-mercato.html>)
- Smiroldo M., 2017, *Cross the Street: dall'arte di strada all'arte da salotto*, in: (<http://www.unclosed.eu/rubriche/osservatorio/recensioni-attualita/193-cross-the-street-dall-arte-di-strada-all-arte-da-salotto.html>)
- Tettamanti A., 2013, *#Occupy Mordor il murale di Blu su XM24, raccontato da WuMing*, in (<http://news-town.it/cultura-e-societa/293-occupymordor-il-murale-di-blu-su-xm24-raccontato-da-wuming.html>)
- Wuming, 2016 in (<https://www.wumingfoundation.com/giap/2016/03/street-artist-blu-is-erasing-all-the-murals-he-painted-in-bologna/#more-24357>)

Bibliografia
L'atto politico dell'auto distruzione in alcune opere di Street Art
Patrizia Mania

Bibliografia**La città travestita.****La Street Art nel palinsesto urbano**

Elisabetta Cristallini

- Altarelli L., 2015, *La città plurale. Architetture e paesaggi della post-modernità*, Milano, postmediabooks.
- Barthes R., 1991, *L'avventura semiologica*, Torino, Einaudi.
- Bourriaud N., 2009, *Radicant: pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Editions Denoël.
- Calvesi M., 1978, *Avanguardia di massa*, Milano, Feltrinelli.
- Calvino I., 1993, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, X.
- Ciorra P., 2010, *La fine delle periferie*, in *Enciclopedia Italiana. XXI Secolo. Gli spazi e le arti*, Milano, Treccani.
- De Certeau M., 2010, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 167.
- Di Nallo E., 1977, *Indiani in città*, Bologna, Cappelli.
- Gennari Santori F., Pietromarchi P., 2006, *Osservatorio Nomade. Immaginare Corviale. Pratiche ed estetiche per la città contemporanea*, Milano, Mondadori.
- Liotard J-F., 1979, *La condition postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit.
- Menna F., 1982, *Il progetto moderno dell'arte e la critica*, in *Figure. Teoria e critica dell'arte*, 1.
- Nicolini R., 2011, *Estate romana 1976-85. Un effimero lungo nove anni*, Reggio Calabria, Città del Sole Edizioni
- Purini F., 2001, *Isolato e imprevedibile: l'involucro tra modernità, postmodernità, attualità*, in Cao U., Catucci S. (a cura di), *Spazi e maschere dell'architettura e della metropoli*, Roma, Meltemi Editore, 39. www.turismoroma.it

Bibliografia**Strategie di****ridefinizione****semantica del muro**

Orlando Paris

- Bagna C. & Barni M., 2007, *La lingua italiana nella comunicazione pubblica/sociale planetaria*, in *Studi di Linguistica Teorica e Applicata* 3, 529- 553.
- De Mauro T., 1982, *Minisemantica*, Roma-Bari, Laterza.
- Eco U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- Foucault M., 1978, *Governmentality*, in Graham Burchell, Colin Gordon & Peter Miller, *The Foucault Effect. Studies in Governmentality*, London, Harvester Wheatsheaf.
- Foucault M., 2005, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi.
- Gensini S., 2004, *Elementi di semiotica*. Roma, Carocci.
- Hjelmslev L. T., 1968, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi.
- Lamberto F., Mondino M. & Stano S., 2012, *I "graffi" della protesta*, in *Lexia* 13-14, 161-205.
- Mania M., 2017, *Iconografie e iconoclastie nella "cancellazione" di alcuni casi di Street Art*. Add Fuel, Ernest-Pignon-Ernest-Blu, in P. Mania, R. Petrilli & E. Cristallini (a cura di), *Arte sui muri della Città. Street art e Urban Art: questioni aperte*, Roma, Robin Editrice.
- Marin L., 2012, *Opacità della pittura. Sulla Rappresentazione nel Quattrocento*, Firenze, La Casa Usher.
- Marrone G., 2009, *Dieci tesi per uno studio semiotico della città. Appunti, osservazioni, risposte*, in *Versus*, 11-46.
- Mastraianni R., 2013, *Dal segno metropolitano al muralismo artistico*, in *Lexia* 12, 25-63.
- Mubi Brighenti A., 2008, *The wall and the city*, in *Lo squaderno* 08, 7-9.
- Petrilli R., 2017, *Immaginazione simbolica. Funzioni e significati per la Street Art*, in P. Mania, R. Petrilli & E. Cristallini (a cura di), *Arte sui muri della Città. Street art e Urban Art: questioni aperte*, Roma, Robin Editrice.
- Propp J. V., 1966, *Morfologia della fiaba*. Torino, Einaudi.
- Serra C., 2007, *Murales e Graffiti: il linguaggio del disagio e della diversità*, Milano, Giuffrè.
- Stano S., 2013, *Graffiti e pratiche di ri-scrittura murale*, in *Lexia* 12, 143-164.
- Vedovelli M., 2005, *L'Italiano nel mondo da lingua straniera a lingua identitaria: il caso "freddoccino"*, in *Studi italiani di linguistica teorica e applicata*, XXXIV, 3, 585-609.

Bibliografia**L'arte nel paesaggio****urbano. Identità e****"immagini aperte"**

Annunziata De

Comite

- Ash A., 2008, *Cultura collectiva i espai públic urbà*, Barcelona, Breus CCCB.
- Battle E., 2011, *El jardín de la metrópoli*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Bocquet D., De Pieri F. & Infusiono S., 2006, *Le Trasformazioni urbane di Berlino e Barcellona*, in F.B. Filippi, L. Gibello & M. Di Robilant (a cura di), *1970-2000: Episodi e Temi di Storia dell'Architettura*, Torino, Celid-Politecnico.
- Careri F., 2006, *Walkscapes-Camminare come pratica estetica*, Torino, Giulio Einaudi editore.
- Carta M., 2007, *Creative City. Dynamics, Innovations, Actions*, Trento, List.
- Corner J., 1999, *Recovering landscapes*, New York, Princeton Architectural Press.
- Galofaro L., 2007, *Artscapes. Arts as an approach to contemporary landscape*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Mania P., Petrilli R. & Cristallini E., (a cura di), 2017, *Arte sui muri della città*, Roma, Round Robin Editrice.
- Noguè J., 2010, *Altri paesaggi*, Milano, Franco Angeli.
- Turri E., 1998, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio Editori.

Bibliografia**Linguistic Landscape****e Street Art****Questioni di metodo****e ricadute****nell'educazione****linguistica**

Carla Bagna,

Sabrina Machetti

- Appadurai A., 1996, *Modernity at Large*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Appadurai A. (ed.), 2001, *Globalization*, Durham, Duke University Press.
- Backhaus P., 2007, *Linguistic Landscape: A comparative study of urban multilingualism in Tokyo*, Clevedon, Multilingual Matters.
- Bagna C. & Barni M., 2006, *Per una mappatura dei repertori linguistici urbani: nuovi strumenti e metodologie*, in N. De Blasi & C. Marcato (a cura di), *La città e le sue lingue. Repertori linguistici urbani*, Napoli, Liguori, 1-43.
- Bagna C., Gallina F. & Machetti S., 2018, *L'approccio del Linguistic Landscape applicato alla didattica dell'italiano L2 per studenti internazionali*, in M. Coonan, A. Biere & E. Ballarin (a cura di), *La didattica delle lingue nel nuovo millennio. Le sfide dell'internazionalizzazione*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 219-231.

- Barni M. & Bagna C., 2009, A mapping technique and the linguistic landscape, in E. Shohamy, & D. Gorter (eds.), *Linguistic landscape: Expanding the scenery*, New York, Routledge, 126-140.
- Ben-Rafael E., Shohamy E., Amara M. H. & Trumper-Hecht N., 2006, Linguistic landscape as symbolic construction of the public space: The case of Israel, in *International Journal of Multilingualism*, III, 1, 7-30.
- Cuzzola C., 2017, Il progetto ART: museo open-air Monte Ciocchi-Monte Mario, in P. Mania, R. Petrilli & E. Cristallini (a cura di), *Arte sui muri della città. Street Art e Urban Art: questioni aperte*, Roma, Round Robin Editrice, 131-139.
- Gorter D. (ed.), 2006, *Linguistic landscape: A new approach to multilingualism*, Clevedon, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters.
- Itagi N. & Singh S. (eds.), 2002, *Linguistic landscaping in India: with particular reference to the new States: proceedings of a seminar*, Central Institute of Indian Languages and Mahatma Gandhi International Hindi University.
- Landry R. & Bourhis R., 1997, Linguistic landscape and ethnolinguistic vitality: An empirical study, in *Journal of language and social psychology*, XVI, 1, 23-49.
- Machetti S. & Pizzorusso C., in press, From graffiti to street art and back: connections between past and present, in S. Tufi & D. Malinowsky (eds.), *Reterritorializing Linguistic Landscapes*, London, Bloomsbury.
- Malinowsky D., 2015, Opening spaces of learning in the Linguistic Landscape, in *Linguistic Landscape Journal*, 1, 1/2, 95-113.
- Muth S., 2016, Street art as commercial discourse: commercialisation and a new typology of signs in the cityscapes of Chisinau and Minsk, in R. Blackwood, E. Lanza & H. Woldemariam (eds), *Negotiating and Contesting Identities in Linguistic Landscapes*, London, Bloomsbury, 19-36.
- Papen U., 2012, Commercial discourses, gentrification and citizen's protest: The linguistic landscape of Prenzlauer Berg, Berlin, in *Journal of Sociolinguistics*, XVI, 1, 56-80.
- Pennycook A., 2009, Linguistic landscapes and the transgressive semiotics of graffiti, in E. Shohamy & D. Gorter (eds), *Linguistic landscape: Expanding the scenery*, New York, Routledge, 313-331.
- Pennycook A., 2010a, *Language as a Social Practice*, New York, Routledge.
- Pennycook A., 2010b, Spatial Narrations: Graffscapes and City Souls, in A. Jaworsky & C. Thurlow (eds.), *Semiotic Landscapes. Language, Image, Space*, London, Continuum International Publishing Group, 137-151.
- Petrilli R., 2017, Immaginazione simbolica. Funzione e significati per la Street Art, in P. Mania, R. Petrilli & E. Cristallini (a cura di), *Arte sui muri della città. Street Art e Urban Art: questioni aperte*, Roma, Round Robin Editrice, 9-24.
- Rosenbaum Y., Nadel E., Cooper R. & Fishman J., 1977, English on Keren Kayemet Street, in J. Fishman, R. Cooper & A. Conrad (eds.), *The spread of English: The sociology of English as an additional language*. Newbury House Pub, 179-196.
- Spolsky B. & Cooper R., 1991, *The Languages of Jerusalem*, Oxford: Clarendon Press.
- Tomassini M., 2012, *Beautiful Winners, la street art tra underground, arte e mercato*, Verona, Ombre Corte.
- Tulp S., 1978, Reklame en tweetaligheid: Een onderzoek naar de geografische verspreiding van franstalige en nederlandstalige affiches in Brussel, in *Taal en sociale integratie*, I, 261-288.
- Vedovelli M., 2008, Perché non si può insegnare una lingua straniera. In onore di Riccardo Campa, testimone della lingua e cultura italiana diffusa fra gli stranieri, in L- Trenti (a cura di), *Il viaggio delle parole. Scritti in onore di Riccardo Campa*, Perugia, Guerra Edizioni, 5-24.
- Velotti S., 2012, *La filosofia e le arti. Sentire, pensare, immaginare*, Roma-Bari: Laterza.

Bibliografia
Linguistic Landscape
e Street Art
Questioni di metodo
e ricadute
nell'educazione
linguistica
 Carla Bagna,
 Sabrina Machetti

- Backhaus P., 2007, *Linguistic landscapes. A Comparative Study of Urban Multilingualism*, Clevedon-Buffalo-Toronto, Multilingual Matters.
- Ben-Rafael E., Shohamy E. & Barni M., 2010, Introduction: An Approach to an 'Ordered Disorder, in E. Ben-Rafael, E. Shohamy, M. Barni, *Linguistic landscape in the city*, Bristol, Multilingual Matters, XI-XXVIII.
- Ben-Rafael E., Shohamy E., Amara M. H. & Trumper-Hecht N., 2006, Linguistic landscape as symbolic construction of the public space: The case of Israel, In D. Gorter (Ed.), *Linguistic landscape: A new approach to multilingualism*, Clevedon, Multilingual Matters, 7-28.
- De Mauro T., 1982, *Minisemantica*, Roma-Bari, Laterza.
- Fusini N., 2007, Introduzione, in G. Stein, *Geografia e Drammi*, Macerata, Liberilibri, XI-XX.
- Landry R., Bourhis R. Y., 1997, Linguistic Landscape and Ethnolinguistic Vitality: an Empirical Study, in *Journal of Language and Social Psychology*, 16, 1, 24-29.
- Marrone G., 2009, Dieci tesi per uno studio semiotico della città. Appunti, osservazioni, proposte, in *Versus*, 11-46.
- Parise G., 1976, E nacque la religione dei Graffiti, in *Corriere della Sera* 7 Aprile 1976, 3.
- Parise G., 1997, *New York*, Venezia, Edizioni del Ruzante.
- Pennycook A., 2009, Linguistic Landscape and the transgressive semiotics of graffiti, in E. Shohamy, D. Gorter, *Linguistic Landscape Expanding the Scenery*, New York, Routledge, 302-312.
- Petrilli R., 2017, Immaginazione simbolica. Funzione e significati per la Street Art, in P. Mania, R. Petrilli & E. Cristallini (a cura di), *Arte sui muri della città*, Roma, Round Robin Editrice, 9-22.
- Rognini P., 2008, *La vista offesa. Inquinamento visivo e qualità della vita in Italia*, Milano, Franco Angeli.
- Vedovelli M., 2005, L'italiano nel mondo da lingua straniera a lingua identitaria: il caso 'freddoccino', in *Studi italiani di linguistica teorica e applicata*, XXXIV, 3, 585-609.
- Vedovelli M., Casini S., 2013, Italianismi e pseudoitalianismi in Giappone: le radici profonde di una

Bibliografia
Insegne dei negozi
e Street Art: l'involontaria
rivoluzione culturale operata dalle
scritture esposte
 Caterina Ferrini

Bibliografia
Insegne dei negozi e Street Art: l'involontaria rivoluzione culturale operata dalle scritture esposte
 Caterina Ferrini

consonanza culturale nel mondo globale, La lingua italiana in Giappone: le radici profonde di una consonanza culturale nel mondo globale, in M.K. Gesuato, P. Peruzzi (a cura di), *La lingua italiana in Giappone*, Istituto Italiano di Cultura -Tokyo, pp. 34-106.
 Von Humboldt W., [1836] 1991, *La diversità delle lingue*, Roma-Bari, Laterza.

Bibliografia
L'italiano con i graffiti. Un percorso didattico sperimentale di Linguistic Landscape per apprendenti stranieri
 Viola Monaci

Bagna C., Barni M., 2007, La lingua italiana nella comunicazione pubblica / sociale planetaria, in *SILTA*, XXXVI, 3, 529-553.
 Bagna C., Barni M., 2009a, A Mapping Technique and the Linguistic Landscape, in E. Shohamy, D. Gorter, *Linguistic Landscape-expanding the scenery*, New York, Routledge, 126-140.
 Bagna C., Barni M., 2009b, Italian language and Linguistic Landscape in the market of languages, in *The Siena Linguistic Landscape Workshop, Linguistic Landscape: expanding the discussion*, 1-18.
 Bagna C., Barni M. & Vedovelli M., 2007, Lingue immigrate in contatto con lo spazio linguistico italiano: il caso di Roma, in *SILTA*, XXXVI, 2, 33-361.
 Bagna C., Gallina F. & Machetti S., 2018, L'approccio del Linguistic Landscape applicato alla didattica dell'italiano L2 per studenti internazionali, Atti Congresso DILLE.
 Casini S., Siebetchu R., 2013, L'aula ideale per la formazione linguistica ai migranti nel mondo globale, In: M. Vedodelli (a cura di), *La migrazione globale delle lingue. Lingue in (super) contatto nei contesti migratori del mondo globale*, Studi Emigrazione, Anno L, N. 191, 495-506.
 Ciliberti A., 2012, *Glottodidattica. Per una cultura dell'insegnamento linguistico*, Roma, Carocci.
 Council of Europe, 2001, *COMMON EUROPEAN FRAMEWORK OF REFERENCE FOR LANGUAGES: LEARNING, TEACHING, ASSESSMENT*.
 De Mauro T., 1999, *Capire le parole*, Roma-Bari, Laterza.
 Diadori P., 2001, *Insegnare italiano a stranieri*, Firenze, Le Monnier.
 L.I.S.A.2000, 2004, *L.I.S.A. 2000 - Lingua Italiana per Stranieri: Arte. Sistema multimediale interattivo per l'apprendimento della lingua italiana dell'arte*. "Quaderni di Libri e Riviste d'Italia", 51, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Dir. Gen. per i Beni Librari e gli Istituti Culturali, Roma, I.P.Z.S.
 Lo Duca M. G., 2006, *Sillabo di italiano L2*, Roma, Carocci.
 Maggini M., 1995, Identificazione dei bisogni e delle motivazioni di apprendimento dei destinatari dei corsi di italiano dell'Università per Stranieri di Siena, in *Educazione permanente. Bimestrale del Centro Interuniversitario di Ricerca, Sperimentazione e Documentazione di Educazione Permanente*.
 QCER 2001, 2002, Quadro comune europeo di riferimento per le lingue, ed. orig. Council of Europe, 2001, ed. italiana 2002, Milano, RCS Scuola, - La Nuova Italia.
 Vedovelli M., 2002, *L'italiano degli stranieri. Storia attualità e prospettive*, Roma, Carocci.
 Vedovelli M., 2005, L'italiano nel mondo da lingua straniera a lingua identitaria: il caso Freddoccino, in *SILTA*, XXXIV, 3, 585-609.
 Vedovelli M., 2008, *Il viaggio delle parole. Scritti in onore di Riccardo Campa*, Perugia, Guerra Edizioni.
 Vedovelli M., 2010, *Guida all'italiano per stranieri*, Roma, Carrocci.

Bibliografia
Muri dentro le mura. Street art e eredità culturale
 Paola D'Orsi

Brandi C., 1977, *Teoria del restauro*, Collana Piccola Biblioteca n.318, Torino, Einaudi,
 Montagnani S. & Serchi S., 2017, *La Street art sbarca a San Gimignano: nei vicoli del centro i graffiti di Blub*, in (<https://www.valdelsa.net/notizia/la-street-art-sbarca-a-san-gimignano-nei-vicoli-del-centro-i-graffiti-di-blub>)
 Sellaroli C., *Un murale di street art in centro storico: Grosseto all'avanguardia in Italia* in (<https://www.clarissearte.it/un-murale-di-street-art-centro-storico-grosseto-allavanguardia-italia>).
 Vedovotto S., 2018, *Dove imparare la storia dell'arte? Nella metro di Piazza Vittorio a Roma*, con Liu Qingyuan, in (<http://www.exibart.com/>)
<https://www.artribune.com/attualita/2015/03/street-art-come-bene-comune-tutela-legalita-e-restauro/>
 Rivista Periodica online di arte
 Redazione Art Vibes, 2018, *La contaminazione tra medievale e contemporaneo: a Carcassonne l'installazione anamorfica dell'artista svizzero continua a far discutere*, in (<http://www.art-vibes.com/art/felice-varini-installazione-arte-carcassonne/>).