



Flavio Pintarelli

Strategie di dissoluzione del supporto murale in Banksy e Blu



Abstract

La Street Art si è configurata, fin dalla sua nascita, come una pratica artistica dal carattere fortemente antagonista. Lo spazio urbano è il teatro in cui questa pratica è protagonista ed il muro il suo palcoscenico. La Street Art ha spesso riflettuto sul proprio supporto e sulle sue caratteristiche costitutive, anche a livello metalinguistico. Il presente studio intende assumere come oggetto d'analisi alcune opere di due celebri street artisti: i murales animati dell'italiano Blu e quelli che il britannico Banksy ha realizzato in Palestina. Al centro dell'interesse di questo lavoro vi è l'intenzione di mostrare come gli effetti di sfondamento della cornice e della superficie del supporto messi in campo dai due artisti permettano di creare alcuni slittamenti di senso relativi alle caratteristiche del muro inteso sia come elemento architettonico sia come elemento di controllo e separazione.

Since from the beginning Street Art was characterized as an opposing artistic practice. Urban space is its theater and walls its stage. Street Art thinks often, even in a metalinguistic way, about the wall as support and its constitutive features.

This paper analyzes some works of two world famous street artists: animated wall paintings made by Italian artist Blu and the wall paintings made in Palestine by Banksy. This work is about showing how both artists try to break wall's frame and surface, searching for breaking effects. Due to this peculiar effects we can think about the wall both as an architectural, control and separation element.



1. Street Art: cenni storici e specificità semiotiche

«Le strade pubbliche sono riputati luoghi della Luna; e però secondo i vari e diversi capricci dei pittori, tutte quelle istorie, fantasie invenzioni, chiribizzi che si vengono a cuore vi si possono dipingere all'aperta...».

(Giovanni Paolo Lomazzo, 1584, Trattato dell'arte della Pittura)

Tra i fenomeni più importanti e significativi dell'arte contemporanea non si può non segnalare quella “scena artistica”¹ che viene comunemente definita con l'espressione Street Art.

Nella definizione che ne viene data dal fotografo Kai Jakob (2009, p. 9), curatore di una serie di volumi che documentano la scena Street Art berlinese degli ultimi anni:

Street art (also known as **urban art**) refers to a form of artistic expression found in public spaces and thus openly accessible to everyone. It includes many different forms of graffiti as well as **sticker art** and **stencils** (also known as **pochoirs**), **collages**, **scratchiti** (etching into hard surfaces), **cut-outs** (literally the cutting out of the actual work of art), **direct application of paint**, **tape art** (pasting adhesive tape strips), the alteration of advertisement posters, installations and the rebuilding of an area specifically chosen by the artist.
(grassetti dell'autore)

Un testo che si proponga come obiettivo lo studio della Street Art nell'ambito della teoria dell'immagine presuppone di dover tenere conto di due prospettive: una prospettiva diacronica ed una prospettiva sincronica.

Nel primo caso si deve studiare il fenomeno come l'espressione più recente di una tradizione artistica di lunga data, quella della pittura murale in generale – essendo i muri e gli spazi della città i principali supporti su cui tale forma di espressione artistica si sviluppa – e quella della pittura murale di esterni nello specifico. Nel secondo caso, invece, la Street Art deve essere considerata come «an open and ever-changing system of communication» (Jakob 2009, p.11) rientrando dunque nell'ambito dello studio semiotico dello spazio urbano. In questa prospettiva si deve riconoscere, come fa Gianfranco Marrone (2009, p.7), la dimensione testuale del tessuto urbano laddove, infatti, «la città è in primo luogo un testo perché mette insieme dei pezzi, li tiene uniti secondo relazioni funzionali varie ma sensate, stratifica e gerarchizza, predispone momenti statici e processi di conseguenti loro trasformazioni». A scanso di equivoci Marrone (2009, p.7) ricorda che per la semiotica «il testo non è l'appiglio per possibili interpretazioni che lo completino, o addirittura ne giustifichino l'esistenza, ma il dispositivo formale mediante cui il senso, articolandosi, si manifesta, circola nella società e nella cultura; è pertanto l'oggetto di

¹ Si usa qui il termine “scena artistica” perché, rispetto alle più tradizionali definizioni di movimento o corrente, esprime in maniera più compiuta il carattere sottoculturale e controculturale che caratterizza il fenomeno che si sta prendendo in esame. Va infatti ricordato che la Street Art si sviluppa, nella sua prima fase, grazie ad una stretta relazione con le sottoculture urbane, in particolare con quella Hip-Hop.

studio specifico del semiologo che, analizzandolo, deve provare a ricostruirne forme e dinamiche, articolazioni interne e livelli di pertinenza, entrate e uscite» .

Non volendo procedere troppo a ritroso lungo la linea del tempo ci si limiterà a ricordare che la pittura murale, parietale o rupestre è tra le primissime forme d'espressione artistica di cui l'uomo ha potuto fare esperienza e di cui si è conservata traccia. Tuttavia si comincerà qui a tracciare una breve storia dell'evoluzione di questo particolare genere pittorico a partire dai secoli XIII e XIV. Infatti, è proprio in questo periodo che la tecnica dell'affresco – che consente di dipingere sulle pareti di un edificio quando l'intonaco è ancora umido – comincia a prendere piede nelle zone centrali e meridionali dell'Europa, conoscendo ben presto una straordinaria diffusione. Diffusione che perdura per tutto il secolo XV e raggiunge il culmine nel secolo XVI, durante il Rinascimento. Nel medesimo lasso di tempo si assiste anche alla diffusione, in particolare nelle zone orientali dell'Italia (Veneto e Trentino) e nell'area germanofona meridionale (Austria e Baviera), della pittura decorativa murale di esterni. Preme distinguere tra la pittura murale in interni e la pittura murale in esterni perché quest'ultima, come mostra efficacemente la citazione del Lomazzo posta in esergo a questo articolo, veniva all'epoca considerata un forma di espressione che garantiva agli artisti una notevole libertà creativa. È stato dimostrato che, nei fatti, tale libertà creativa non era, in ogni modo, totale, ma sottoposta ad alcune limitazioni, oltre al fatto che proprio l'accessibilità allo sguardo pubblico contribuì ad una degradazione della pittura murale di esterni rispetto ad altre forme artistiche (Castelnuovo 1988, pp.11-12).

È interessante notare come il carattere libero della pittura murale di esterni si sia mantenuto anche nella contemporanea Street Art, che essendo stata, almeno nella sua fase primitiva, del tutto slegata dalle committenze pubbliche o private e dal mercato dell'arte, ha potuto rivendicare (ed in parte continua a farlo) una totale libertà creativa per le proprie opere.

Al termine del XVI secolo si assiste ad un declino della pittura murale, dovuto principalmente all'introduzione di nuove tecniche pittoriche e ad una profonda trasformazione del ruolo sociale dell'artista. Un ritorno alla pittura murale si verifica tra la fine dell'Ottocento ed i primi anni del Novecento, ad esempio nel Messico, col muralismo, negli Stati Uniti ma anche in Europa. In particolare nelle prime due esperienze citate vengono espresse istanze di carattere più politico e sociale che non di carattere strettamente estetico. In seguito, passando attraverso la moda del graffito (intorno al 1973) si giunge, a partire dai primi anni '80, alla definizione della Street Art nelle forme, stili e tecniche attraverso cui oggi la conosciamo.

Al di là delle tecniche, dei soggetti e delle iconografie, che si modificano nel corso del tempo seguendo le evoluzioni della storia dell'arte, ciò che resta costante

lungo la linea evolutiva della pittura murale, oltre al supporto, sono le sue caratteristiche funzionali, le funzioni a cui essa assolve.

Si possono individuare quattro articolazioni funzionali proprie della pittura murale, che si mantengono invariate nel corso della sua evoluzione storica:

- **Decorativa – ornamentale:** la pittura murale ha spesso avuto la funzione di dialogare con l'architettura di un determinato edificio sottolineandone oppure nascondendone le articolazioni architettoniche, in una dialettica a volte complice, altre volte antagonista. Come esempio della prima dialettica si possono portare i motivi geometrici o floreali ripetuti. Mentre appartengono decisamente alla seconda categoria i giochi prospettici che sono tipici delle facciate dipinte nell'area germanica. Tali soluzioni appartengono anche al repertorio della Street Art contemporanea, che nella sua volontà di riappropriarsi degli spazi urbani (*reclaim the streets* è una delle parole d'ordine della Street Art) interviene su di essi con lo scopo di migliorarne l'estetica.
- **Allegorico – narrativa:** le ampie dimensioni del supporto hanno consentito alla pittura murale antica di dare vita a cicli narrativi o allegorici – molto spesso tratti da fonti letterarie – sperimentando soluzioni linguistiche, articolazioni e montaggi di tipo sequenziale. Come vedremo più avanti, analizzando le animazioni in *stop motion* di Blu, tali soluzioni vengono riprese ed adattate anche nell'ambito della Street Art che ha saputo contaminarli con altri linguaggi espressivi, in una ricerca finalizzata alle ibridazioni linguistiche.
- **Pedagogico – sociale:** l'immediatezza di lettura che è propria delle immagini unite alla sua fruizione pubblica hanno fatto della pittura murale uno straordinario mezzo educativo ed un importante veicolo di istanze sociali. La definizione degli edifici ecclesiastici come "Bibbie dei poveri" rende perfettamente la dimensione pedagogica che caratterizzava la pittura murale nel passato. Nel corso del Novecento tale funzione si è evoluta e specificata nella capacità di raccogliere e rilanciare istanze sociali. L'opera di Banksy in Palestina, che sarà oggetto di analisi in questo intervento, si può molto spesso inscrivere entro questa categoria funzionale.
- **Celebrativo – promozionale:** nel passato la pittura murale di esterni assolveva anche alla funzione di testimoniare la magnificenza, la ricchezza o la fama del committente, spesso attraverso figurazioni allegoriche che alludevano alle sue imprese pubbliche. Tale aspetto viene ripreso anche

dalla Street Art che trasforma il carattere celebrativo della pittura murale nel carattere auto-promozionale che la contraddistingue. Le opere di Street Art sono spesso operazioni che mirano alla promozione pubblica del lavoro di un artista, questo senza però tralasciare la dimensione di fruizione collettiva, libera e gratuita che contraddistingue tale forma di espressione. Esempio lampante di questa dimensione promozionale è l'opera del tedesco Just [fig. 1], di cui Jakob (2009, pag. 145) dice che: «the basic idea is the establishment of his name, as kind of “branding” like that commonly used in advertising».



Fig. 1: Just, Tag, data sconosciuta
(fonte: <http://www.irishberliner.com/>).

A questo punto è necessario che si cominci a ragionare sul carattere sincronico del fenomeno della Street Art, in particolare sulla sua dimensione comunicativa in rapporto all'ambiente entro cui essa si sviluppa che è, come abbiamo già ampiamente notato, l'ambiente urbano.

Dal punto di vista della teoria semiotica, la città non può essere considerata ontologicamente, cioè non si può pensare ad essa come ad una cosa, ad una realtà oggettiva, ad uno spazio edificato entro cui risiedono ed operano un certo numero di

persone. Gianfranco Marrone (2009) fa notare che la specificità semiotica della città è quella di essere un campo di relazioni, o meglio, una relazione essa stessa: una relazione che si stabilisce tra un piano dell'espressione (lo spazio e la sua articolazione) ed un piano del contenuto (la socialità e la sua strutturazione). Emerge così un'immagine processuale dello spazio urbano, caratterizzato, secondo l'espressione di Lotman (1987), da una «doppia vita semiotica»: da una parte lo spazio urbano è in grado di modellare l'universo a sua immagine, ma dall'altra parte viene modellato dall'immagine che ogni cultura ha dell'universo stesso.

Insomma, nell'enunciazione urbana si costruiscono le istruzioni d'uso per gli spazi e le articolazioni, che a loro volta contribuiscono a creare degli utilizzatori modello. Tuttavia i programmi d'uso costruiti in questo modo non sono sempre rispettati alla lettera dagli utilizzatori. Il carattere antagonista della Street Art si costruisce proprio sulla problematizzazione della relazione enunciativa urbana e sulla volontà di sfidarne le coercizioni.

In maniera del tutto simile a quanto si verifica con la segnaletica stradale, la Street Art funziona come un apparato figurativo che dialoga, a volte in accordo altre volte in conflitto, in maniera strettissima con i cosiddetti elementi primari di significazione del testo urbano (strade, piazze, edifici, spazi, volumetrie, ecc.) a cui si sovrappone. Essa contribuisce, ed è questa la sua specificità semiotica e comunicativa, a (ri)definire l'identità di un determinato tessuto urbano, la quale non è costituita da altro che non l'accumulo e la stratificazione dei segni umani.

2. Confini, limiti, eterotopie: Banksy in Cisgiordania

Nell'agosto del 2005 lo *street artist* britannico Banksy si reca in Cisgiordania dove realizza una serie di interventi murali con tecniche miste sulla West Bank Barrier, il muro costruito dall'esercito israeliano che ha come scopo dichiarato quello di impedire ai terroristi palestinesi la penetrazione nello Stato di Israele. Il programma realizzato dall'artista si articola in nove “pezzi”² ed ha come tema principale il superamento, l'annullamento o la dissoluzione del muro e della sua sostanza.

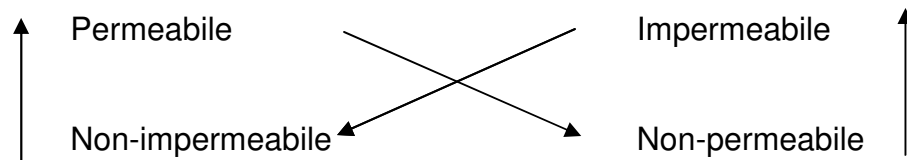
Per comprendere il senso di questa operazione è necessaria una ricognizione del senso generato dalla costruzione della West Bank Barrier, in quanto vi è una relazione molto stretta tra l'opera di Banksy ed il suo supporto, che non può essere considerato un muro qualsiasi. Si farà qui riferimento ad un articolo di Michele Martini

² Col termine pezzo si fa riferimento al singolo intervento. Il termine è parte della grammatica metalinguistica della Street Art.

(2009, p. 3), il quale propone di considerare lo Stato d'Israele come una semiosfera³ (Lotman 1985) che, per ragioni storiche ben precise, «presenta, fin dalla nascita, una rigidità strutturale molto marcata e una conseguente refrattarietà agli stimoli provenienti dall'esterno», rigidità dovuta alla presenza di un marcato metalinguaggio⁴ descrittivo elaborato dal popolo ebraico nel corso della Storia e rinvenibile fin dalla nascita dello Stato d'Israele. Ogni semiosfera è caratterizzata da tre elementi: essa è simmetrica, indipendente ed omeostatica rispetto alle altre semiosfere. Tra questi spazi è possibile una comunicazione esclusivamente in prossimità dei loro confini che possono essere considerati come linee in senso matematico, cioè come serie di punti appartenenti nello stesso tempo all'interno ed all'esterno dello spazio delimitato.

Secondo Martini (2009) la West Bank Barrier – costruita secondo un preciso programma narrativo che modalizza un “poter fare” dello Stato d'Israele, mirante alla congiunzione di questo con l'oggetto di valore denominato /sicurezza/ – si configura come un limite che, venendo a sovrapporsi al confine, ne elimina di fatto, o comunque ne riduce considerevolmente, la capacità di effettuare la traduzione e la trasduzione degli stimoli esterni da una semiosfera all'altra.

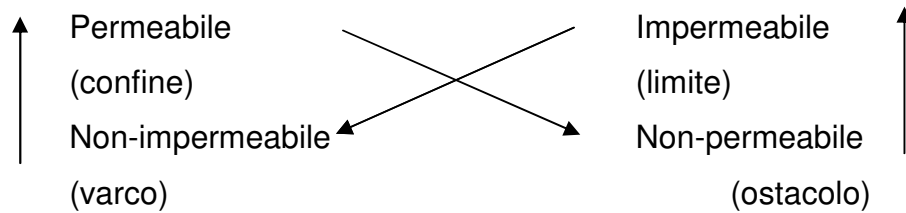
In pratica, la significazione generata dal muro si sviluppa entro la relazione tra il carattere permeabile del confine e quello impermeabile del limite. Proiettando tale relazione sul quadrato semiotico si otterrà la seguente figura:



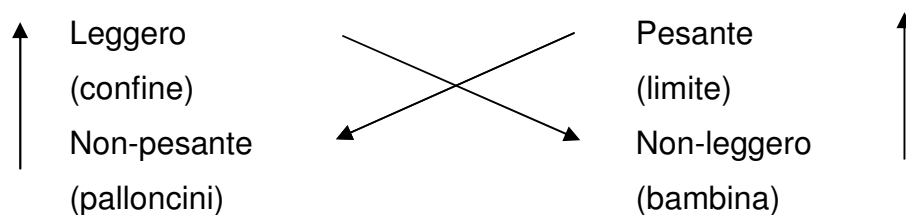
Dove ai termini sub-contrari /non-impermeabile/ e /non-permeabile/ corrispondono due ulteriori elementi figurativi riferibili all'oggetto muro: il varco (/non-impermeabile/) e l'ostacolo (/non-permeabile/). Dunque il quadrato semiotico che determina l'articolazione delle relazioni da cui si genera il senso del muro confinario si arricchirebbe di questi elementi:

3 L'espressione semiosfera indica il continuum semiotico in cui agiscono sistemi di segni che non possono funzionare separatamente l'uno dall'altro al cui esterno non è possibile alcuna semiosi (Lotman, 1985).

4 Secondo Lotman (1985, p. 64): «l'elaborazione di autodescrizioni metastrutturali (grammatiche) è un fattore che accresce notevolmente la rigidità delle strutture».



Il programma realizzato da Banksy può essere letto muovendosi lungo il quadrato semiotico che è stato delineato. L'artista riconosce che il muro è un ostacolo che deve essere superato in quanto esso agisce da limite nella comunicazione fra due diverse semiosfere. Tuttavia il semplice superamento dell'ostacolo non è sufficiente per ricostituire il carattere permeabile proprio del confine, è necessario aprire prima dei varchi distruggendo e smaterializzando il limite stesso. È attraverso dei contrasti plastici e figurativi che Banksy mette all'opera la sua strategia di dissoluzione del supporto. Ad esempio lo *stencil* raffigurante una bambina [fig. 2] che, aggrappata ad un fascio di palloncini, supera in volo l'ostacolo costituito dal limite, aprendo così un varco sul confine, si può leggere a partire dalla relazione tra leggerezza e pesantezza. Dal punto di vista figurativo il confine si oppone al limite in quanto il primo, essendo permeabile, è “leggero”, mentre il secondo è “pesante” in quanto impermeabile; invece la bambina “non-leggera” si oppone ai palloncini “non-pesanti”.



È la non-pesantezza dei palloncini che permette al corpo non-leggero della bambina di staccarsi da terra aprendo un varco nel limite tra l'aria e la terra e permettendole così di mettere in comunicazione i due spazi.

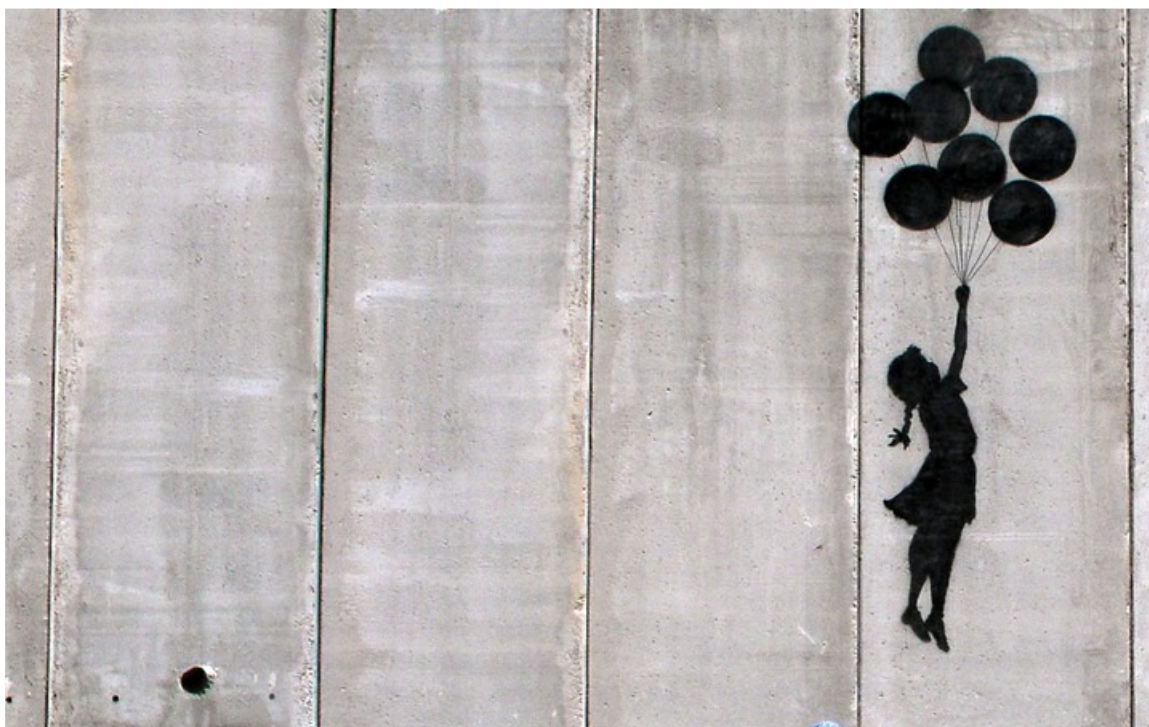


Fig. 2: Banksy, *Balloon Girl*, 2005
(fonte: <http://ecritdanslesetoiles.blogspot.com/>).

Si sta chiarendo qui il senso del lavoro di Banksy che, attraverso la smaterializzazione del supporto, tenta di definire il carattere degli spazi generati a partire dall'esistenza della West Bank Barrier. Questa, sovrapponendo un limite al confine, distingue nettamente Israele dallo Stato Palestinese, tuttavia, a seconda che ci si collochi dall'una o dall'altra parte, il senso degli spazi così definiti cambia di segno, anche e soprattutto in virtù del carattere "bilinguistico" (Lotman 1985) del confine. Se l'osservatore si trova nello Stato d'Israele, questi sarà all'interno di uno spazio che la presenza del muro caratterizza come uno "spazio assediato". Quello della "città assediata" è un complesso psicologico (Delumeau 1994) che si fonda su una retorica tramite cui la maggioranza del corpo sociale si autorappresenta come minoranza minacciata, in modo da poter stigmatizzare gli elementi devianti (Lotman 2008). Tale complesso implica non soltanto l'impermeabilizzazione del corpo sociale, ma anche la distruzione di quanto costituisce per esso una minaccia.

Fruibile soltanto dalla Cisgiordania, l'opera di Banksy mira a smaterializzare, così come faceva con il supporto, la retorica dell'assedio che sta alla base della costruzione del muro. Attraverso i paesaggi che si intravedono negli squarci dipinti sul muro, che mostrano una sorta di "campionario" dei possibili spazi "altri" – il

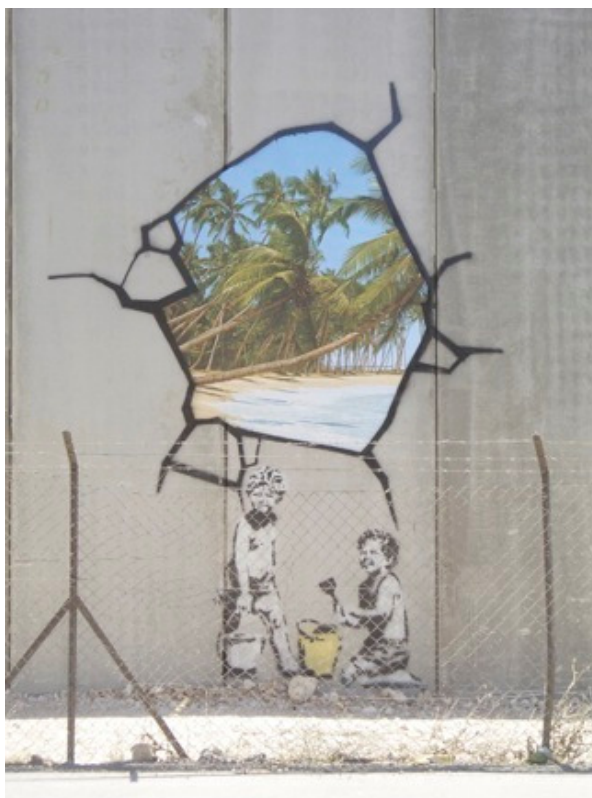


Fig. 3: Banksy, *Kids*.
(fonte: <http://elizabethflew.livejournal.com/>).



Fig. 4: Banksy, *Chairs*.
(fonte: <http://www.davidairey.com/>).



Fig. 5: Banksy, *Sky*
(fonte: <http://www.myconfinedspace.com/>).



Fig. 6: Banksy, *Jungle*.
(fonte: <http://www.splinder.com/mediablog/intizar/media/19523270>).

paesaggio caraibico [fig. 3], il paesaggio alpino [fig. 4], il cielo [fig. 5], la giungla [fig. 6] – Banksy mette la Cisgiordania «in relazione con tutti gli altri luoghi», facendo di essa uno spazio eterotopico. Secondo Foucault (2010, p. 16), a cui si deve il termine, un'eterotopia risponde ad una serie di principi: tra cui «il potere di giustapporre, in un unico luogo reale, diversi spazi, diversi luoghi che sono tra loro incompatibili» – è ciò che accade grazie agli interventi dell'artista britannico. Inoltre, precisa il filosofo francese (2010, p. 17), «le eterotopie sono connesse molto spesso alla suddivisione del tempo [...] l'eterotopia si mette a funzionare a pieno quando gli uomini si trovano in una sorta di rottura assoluta con il loro tempo tradizionale» – ciò che si è verificato tramite l'isolamento imposto da Israele ai Palestinesi. Foucault (2010, pp. 18-19) prosegue dicendo che: «le eterotopie presuppongono sempre un sistema di apertura e di chiusura che, al contempo le isola e le rende penetrabili»; infine «esse hanno il compito di creare uno spazio illusorio che indica come ancor più illusorio ogni spazio reale: tutti quei luoghi all'interno dei quali la vita umana è relegata». Nelle società primitive le eterotopie esistevano nella forma definita “di crisi” come “luoghi privilegiati o sacri o interdetti”, mentre nelle società contemporanee esse assumono la forma definita “di deviazione”, diventando spazi in cui, nota Foucault (2010, p.14), «vengono collocati quegli individui il cui comportamento appare deviante in rapporto alla media e alle norme imposte».

Operando sul concetto di confine e sulla natura degli spazi definiti dalla West Bank Barrier, Banksy mette in luce il carattere eterotopico che la Cisgiordania assume in seguito alla costruzione del muro, diventando il più esteso spazio disciplinare mai realizzato⁵.

3. Narrazione, montaggio, sintesi spaziale: un'animazione di Blu

L'opera intitolata *MUTO an ambiguous animation painted on public walls* dello *street artist*⁶ italiano Blu si inserisce pienamente entro la funzione allegorico-narrativa che si era indicata tra le principali funzioni assolve dalla pittura murale. Tale appartenenza, tuttavia, presenta degli elementi di innovazione di cui è necessario tenere conto per poter comprendere a pieno l'intervento. L'opera, realizzata a Buenos Aires, è infatti, come recita anche il sottotitolo, un'animazione dipinta su di un

⁵ Mi limito a segnalare come sarebbe di grande interesse uno studio dei rapporti tra il concetto di eterotopia elaborato da Foucault e quello di campo come paradigma biopolitico della contemporaneità elaborato da Agamben, in relazione alla situazione dei territori palestinesi dopo la costruzione della West Bank Barrier.

⁶ L'opera può essere visionata sul sito dell'artista: <<http://www.blublu.org/sito/video/muto.htm>>.

muro. Si tratta perciò di un lavoro sincretico, che unisce alla Street Art la tecnica cinematografica, in particolare la cosiddetta “animazione a passo uno” (*stop-motion*). Questo particolare procedimento consiste nel filmare una scena con una cinepresa capace di impressionare un singolo fotogramma. I singoli fotogrammi vengono poi montati per ottenere una sintesi di movimento. A seconda del numero di pose si otterrà una maggiore o minore fluidità nella proiezione.

MUTO si presenta come una successione di graffiti che rappresentano una serie di figure grottesche in continua metamorfosi. Seppur non sia riscontrabile un programma narrativo “preciso” (a meno che non si tenti di individuare una sorta di programma allegorico relativo al concetto di mutazione), è il trattamento del supporto a far propendere per l'iscrizione del lavoro di Blu nella categoria funzionale allegorico-narrativa. Quando la superficie muraria, che è solitamente uno spazio ampio e continuo, viene usata per raccontare una storia le componenti di questa vengono organizzate in base ad un montaggio che non è errato definire sequenziale. Che sia organizzato a partire da una riquadratura dello spazio o che, invece, si organizzi liberamente in esso, il ciclo narrativo mantiene una direzionalità di lettura e sviluppo ben definita.

Blu lavora sulla dimensione della sequenzialità, ma ne rinnova profondamente il senso, soprattutto grazie alle possibilità offerte dal montaggio cinematografico. L'opera si presenta infatti come un'ininterrotta sequenza di figure in cambiamento, seguite – o, in un certo senso, “generate” – dai residui della materia pittorica, che si organizzano intorno a dei punti di variazione. Tali punti di variazione possono essere dei particolari delle figure (un corpo umano, un diamante, un paio di gambe gigantesche, ecc.) o condizioni ambientali (il buio) e fungono da raccordi che permettono, grazie a stacchi di montaggio quasi invisibili, di continuare a percepire la sequenza di trasformazioni in maniera continua, anche quando questa viene realizzata su superfici discontinue. In questo modo l'opera si dissemina lungo tutta la città di Buenos Aires ma resta continua, ininterrotta, grazie al montaggio, che permette di animarne le figure e di sintetizzare, a partire da numerosi spazi distinti, uno spazio unico in cui farle muovere ed agire⁷.

In questo modo, pur conservando il carattere sequenziale che la narrazione tramite pittura murale assume come caratteristica costitutiva, Blu altera profondamente la dimensione della direzionalità, facendo letteralmente esplodere il racconto lungo tutti gli assi cardinali.

Questo lavoro riflette profondamente sulla natura degli spazi coinvolti: da una parte lo spazio discontinuo e frammentato della città, dall'altra parte lo spazio

⁷ La possibilità di sintetizzare uno spazio continuo a partire dalla giustapposizione di più spazi discreti è attestata fin dai primi esperimenti sul montaggio della scuola cinematografica sovietica.

continuo e sintetizzato dalla pittura e dal montaggio cinematografico. In *Mille Piani*, Gilles Deleuze e Felix Guattari (2006) distinguono due spazi: quello “liscio” e quello “striato”. Si tratta di due spazi che, pur opponendosi, presentano numerosi incroci e passaggi dall'uno all'altro. Nei termini di un'opposizione semplice, i due filosofi (2006, p. 703, corsivi miei) fanno notare che: «lo striato è quello *spazio* che intreccia i fissi e le variabili, che ordina e mette in successione forme distinte [...] *mentre* il liscio è la variazione continua, lo sviluppo continuo della forma, la fusione dell'armonia e della melodia a profitto di una liberazione di valori propriamente ritmici». Lo spazio della città, con le sue linee (muri, strade, ecc.) che ne definiscono la planimetria, suddividendo gli spazi pubblici da quelli privati, ripartendo le aree di competenza, organizzando le diverse proprietà, sarebbe pertanto uno spazio striato, a cui Blu oppone lo spazio liscio creato a partire dalla sintesi cinematografica dello spazio pittorico, spazio di incessante variazione.

Un ulteriore elemento di distinzione che oppone lo spazio striato allo spazio liscio è il rapporto che si stabilisce tra la linea ed il punto e, dunque, secondo Deleuze e Guattari (2006, p.703), la natura del tragitto che ne permette l'attraversamento: «nello spazio striato le linee, i tragitti, tendono a subordinarsi ai punti: si va da un punto all'altro. Nel liscio, avviene il contrario: i punti sono subordinati al tragitto». L'organizzazione dell'animazione di Blu intorno ad una serie di particolari che consentono il raccordo tra le diverse porzioni dello spazio fisico, dando vita alla sintesi di montaggio che crea lo spazio pittorico unico, fa di questi particolari i punti attorno cui si struttura la variazione che è come abbiamo visto, in primo luogo, variazione della direzionalità della “narrazione”. Infatti, come affermano gli autori (2006, p. 704): «nello spazio liscio la linea è dunque un vettore, una direzione e non una dimensione o una determinazione metrica. È uno spazio costruito da operazioni locali con cambiamenti di direzione». È perciò la sintesi tra intervento pittorico e tecnica cinematografica, che permette di creare uno spazio liscio, a partire da uno spazio striato. Ricapitolando, per Deleuze e Guattari (2006, p. 706):

il liscio e lo striato si distinguono, in primo luogo, per il rapporto inverso del punto e della linea (la linea tra i due punti nel caso dello striato, il punto tra due linee nel caso del liscio). In secondo luogo, per la natura della linea (liscia-direzionale, intervalli aperti; striata-dimensionale, intervalli chiusi). C'è, infine, una terza differenza, che concerne la superficie e la si «ripartisce» secondo intervalli determinati, in funzione di tagli assegnati. Nel liscio ci si «distribuisce» su uno spazio aperto, seguendo le frequenze e lungo dei percorsi (*logos e nomos*).

Nel lavoro oggetto d'analisi il carattere “distribuito” che è proprietà del liscio è proprio del materiale pittorico – al tempo stesso residuo e germe della variazione – che si “dissemina” sulle superfici seguendo la direzione in cui si sviluppa la “narrazione”.

In conclusione, la dissoluzione del supporto avviene qui attraverso la sovrapposizione di uno spazio liscio (spazio pittorico-cinematografico) ad uno spazio striato (spazio urbano-planimetrico): tuttavia non bisogna dimenticare che tale dissoluzione resta confinata nella dimensione virtuale della proiezione cinematografica, perché, siccome tra il liscio e lo striato non si danno soltanto opposizioni semplici, ma incroci e passaggi incessanti, le striature si re-impadroniscono sempre dello spazio reso liscio, quando questo cade al di fuori di quella specifica dimensione virtuale che poc'anzi abbiamo definito proiezione cinematografica.

L'autore

Flavio Pintarelli, laureato in Teorie e tecniche del linguaggio cinematografico (Laurea Triennale) e Semiotica del testo (Laurea Specialistica), si occupa di teoria delle immagini, cultura visuale e semiotica della cultura. Attualmente lavora come operatore culturale presso l'Associazione Cineforum Bolzano, con cui organizza rassegne cinematografiche ed il Rimusicazioni Film Festival. Scrive in rete sui blog www.precarimenti.wordpress.com, di cui è redattore, e www.larottaperitaca.wordpress.com, di cui è fondatore.

E-mail: pintarelli.flavio@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Castelnuovo, E 1988, 'I luoghi della luna', in *I luoghi della Luna*, a cura di E Castelnuovo, Temi, Trento.

Deleuze, G & Guattari F 2006, *Mille Piani*, Castelvecchi, Roma.

Delumeau, J 1994, *La paura in occidente*, SEI, Torino.

Foucault, M 1984, 'Spazi altri', in Foucault, M 2010, *Eterotopia*, Mimesis, Milano.

Jakob, K 2010, *Street art in Berlin*, Jaron Verlag GMBH, Berlino.

Lotman, JM 1988, *La semiosfera*, Marsilio, Venezia.

Lotman, JM 2008, 'La caccia alle streghe. Semiotica della paura', in IUAV, materiali del convegno *Incidenti ed esplosioni. A.J. Greimas e J.M. Lotman. Per una semiotica delle culture*. Venezia, Italia 6-7 maggio 2008.

Marrone, G 2009, *Dieci tesi per lo studio semiotico della città. Appunti, osservazioni, proposte*, pubblicato on-line su EC, rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici: <<http://www.ec-aiss.it>>.

Martini, M 2009, 'Banksy in Cisgiordania: graffiti sul limite', in Associazione Italiana di Studi Semiotici, *Politica 2.0. Memoria, etica e nuove forme della comunicazione politica*. Bologna, Italia 23-25 ottobre 2009.

Riferimenti video

Blu, 2008, *MUTO an ambiguous animation painted on public walls*, autoproduzione, <<http://www.blublu.org/sito/video/muto.htm>>.