



# *ISLL Papers*

**The Online Collection of the  
Italian Society for Law and Literature**

**Vol. 17 / 2024**

*ISLL Papers*

**The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature**

<http://www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS>



ISSN 2035-553X

---

**Vol. 17 /2024**

Ed. by ISLL Coordinators  
C. Faralli & M.P. Mittica

ISBN - 9788854971318

DOI - 10.6092/unibo/amsacta/8002



# La visibilità dell'invisibile: per una città inclusiva e una critica del politico e del giuridico nelle opere della *Street Art*

Alberto Scerbo\*

*Abstract:* [The visibility of the invisible: for an inclusive city and a critique of the political and the juridical in the works of Street Art] The article intends to underline how the subversive nature of street art highlights, with a simple and immediate language, the limits and contradictions of modernity. It then wants to avow its ability to give voice to the peripheries of the world to build inclusive city, but also to carry out a critical function with regards to politics and to denounce violations of rights.

Key words: street art – inclusive city – political criticism – defense of human rights

## 1. Dal graffitismo alla *street art*

Negli ultimi decenni del Novecento i muri delle città sono stati invasi da scritte e graffiti, che apparivano, ed erano interpretati, come veri e propri atti di vandalismo<sup>1</sup> (Baudrillard 1976). In verità, si sta imponendo, agli inizi degli anni Settanta, una nuova modalità di comunicazione, che traduce in una dimensione “pubblica” la cultura alternativa *hip hop*, che trova espressione in un diverso modo di fare musica, caratteristico dei gruppi etnici ghettizzati newyorchesi<sup>2</sup>. Si tratta, cioè, di un’attività illegale realizzata su spazi urbani e sulle carrozze dei treni, indirizzata principalmente all’autoaffermazione individuale, ma sostenuta da un sostanziale spirito di ribellione contro l’abbandono e il disinteresse delle forze politiche ed economiche.

Le manifestazioni esteriori si condensano soprattutto in rappresentazioni grafiche e iscrizioni che costituiscono essenzialmente un grido di riconoscimento, un segno di esistenza, un monito a volgere lo sguardo verso, e a considerare, gli esclusi e gli emarginati della società (Di Luggo, Zerlenga 2012: 9). In questo senso il *lettering*, nelle sue differenti declinazioni delle forme delle lettere, si propone di formare e visualizzare differenti stili, direttamente riferibili ai contesti etnici o esistenziali di origine<sup>3</sup>.

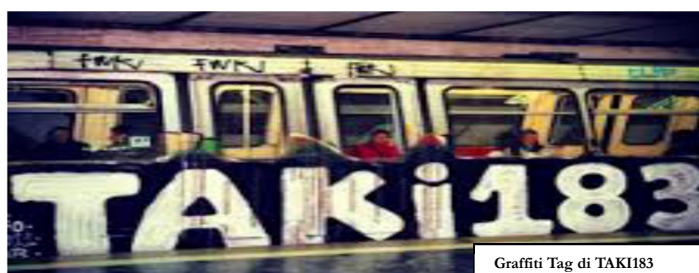
---

\* Ordinario di Filosofia del diritto presso il Dipartimento di Giurisprudenza, Economia e Sociologia dell’Università “Magna Graecia” di Catanzaro, [scerbo@unicz.it](mailto:scerbo@unicz.it).

<sup>1</sup> Sul graffitismo in generale si rinvia a Mc Donald 2013.

<sup>2</sup> Su questo rapporto cfr. Mashkouri 2017.

<sup>3</sup> Per un approfondimento v. Arte 2012.



Graffiti Tag di TAKI183



Graffiti Tag di BLADE

In tal modo i *writers* lanciano un preciso segnale identitario, diretto ad acquisire visibilità all'esterno, al fine di una chiara riconoscibilità personale, che non rimane, però, circoscritta alla sfera strettamente individuale, dal momento che diventa al contempo evocativa della coscienza collettiva della parte più marginale della popolazione.

In altri termini il graffitismo, visto il suo sviluppo all'interno dei quartieri poveri e degradati delle città americane, si prospetta come

identificativo di una cultura, per i più una subcultura (Rahn 2002), legata all'emarginazione sociale. Per tale ragione appare come la sintesi di una realtà "altra", e insieme "contro", quella istituzionale e perciò apertamente conflittuale, con la conseguenza di essere rifiutata, in virtù dei suoi messaggi impliciti, ma spesso anche espliciti, di rivolta, forieri di paure e pericoli per la società benpensante (Attademo 2012: 32).

La rapida espansione globale del fenomeno è indubabilmente connessa alla carica eversiva che lo caratterizza e che sostiene il processo di appropriazione "di fatto" degli spazi pubblici. Si può dire, cioè, che l'aspetto artistico è subordinato all'elemento comunicativo, che non ha nulla di neutrale e astratto, anzi, al contrario, trasmette un espresso messaggio politico, del tutto rispondente ad una logica antisistema (Cristallini 2015: 25). L'attenzione focalizzata sulle condizioni di degrado esistenziale costituisce un atto di critica ai poteri pubblici e l'esaltazione dell'orgoglio della diversità marginalizzata è un atto di accusa nei riguardi dell'indifferenza politica e di ripudio dei valori dominanti della civiltà capitalistica, che radicalizzano le disuguaglianze e giustificano la disumanità.

È proprio dalla rabbia interiore e dalle urla di rivendicazione sociale che scaturisce l'allargamento del primigenio ordine identificativo dagli uomini ai luoghi, che, quindi, non caratterizza più soggetti particolari, appartenenti a individuate comunità, in condizioni di disagio, ma spazi urbani in situazioni di degrado.

Si affievoliscono, così, le manifestazioni individuali di ribellione e si consolidano, invece, i messaggi di risocializzazione del disagio, mediante la ricentralizzazione di ghetti e periferie. La riscrittura degli spazi fatiscenti produce l'alterazione dello sguardo, trasforma ciò che è vuoto ed oscuro in una lavagna luminosa e dà consistenza a quanto si vorrebbe mantenere nascosto (Stano 2013: 159). In più, l'appartenenza ad un gruppo si liquefa nell'appartenenza ad un luogo e la dimensione spaziale aggrega in una comunione unitaria di matrice sociale le pluralità che discendono dalle diversità dei caratteri costitutivi individuali e di gruppo.

Questi cambiamenti definiscono i passaggi dal graffitismo, dal *writing* e dal *lettering* alla molteplicità diversificata della *Street Art*, dove si affinano e si moltiplicano le

tecniche, ma dove si ampliano le forme artistiche ed esplodono i contenuti culturali (Gianquitto 2019).

## 2. Un'arte "politica"

I soggetti centrali della *Street Art* diventano, così, i luoghi, secondo un progetto che privilegia gli spazi urbani abbandonati, allo scopo di fornire una rappresentazione visiva dei problemi sociali, per dare attuazione ad un'opera di riscrittura del tessuto cittadino, con la dichiarata intenzione di compiere un processo di trasformazione delle aree dimenticate.

La *Street Art* si propone, perciò, come un "atto territorializzante capace di restituire un volto, una storia e un'identità a tessuti urbani frammentati, emarginati e degradati" (Iovino 2019: 379) e proprio per questo motivo si oppone ad ogni forma di ingiustizia e rivela una natura di per sé sovversiva, poiché contiene i tratti tipici di una "critica guerrigliera al paesaggio urbano – e sociale – degradato e mercificato"<sup>4</sup> (Smargiassi 2016) della contemporaneità.

Tale indirizzo presuppone, però, un giudizio più ampio fortemente critico sul modello capitalistico imperante nelle società occidentali, che si dispiega in termini ancor più radicali in coincidenza con lo sviluppo dei processi di globalizzazione. A tale riguardo in molti lavori degli artisti di strada si profila la rappresentazione degli effetti della monetarizzazione dell'esistenza e della denuncia della riduzione degli individui a soggetti di consumo. L'analisi politologica e sociologica sull'omogeneizzazione degli stili di vita e sulla formazione dei "non luoghi" di aggregazione (Augé 2009), idonei a ridimensionare il tratto comunicativo della relazionalità sociale in favore di una mera condivisione impersonale degli spazi, evidenzia l'affermazione di un primato indiscusso dell'interesse economico. Che favorisce lo sviluppo di sottili tecniche pubblicitarie, dirette a trasmettere modelli esistenziali capaci di condizionare le scelte individuali verso percorsi consumistici sempre più estesi, compiuti per ragioni di approvazione estetica o di formale conformismo (Bauman 2008). Una critica radicale a questa deriva economicistica,

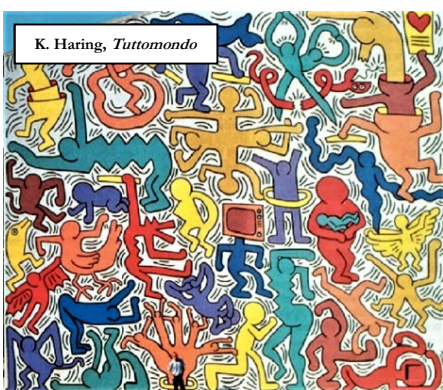
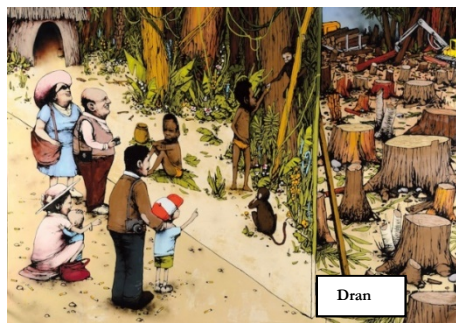


incentrata su obiettivi meramente utilitaristici e puntellata da ben mirate operazioni di *marketing*, arriva inesorabile dalla strada, dove emergono innanzitutto le provocazioni di Banksy, che aprono la via alle successive campagne di *subvertising* per la riconversione degli spazi pubblicitari (D'Alessandro 2020). E che conducono, attraverso un percorso lineare, alle più recenti rivisitazioni di Blu e alle immagini ancora più attuali prodotte da Dran, che richiama il mondo sognante dei bambini

<sup>4</sup> Sulla *Guerrilla Art* si rinvia a Petriani 2011.

per stigmatizzare la miopia degli adulti rispetto alla logica consumistica.

Secondo una prospettiva che si allarga fino a comprendere la denuncia del senso di irresponsabilità che connota i comportamenti umani di questo tempo, in cui si sta consumando una sorta di suicidio collettivo, in virtù di una corsa sfrenata, che non sembra volersi arrestare, verso la distruzione dell'ambiente.



Si materializza, in questo modo, un più generale approccio anticapitalista, che si intravede già nelle opere novecentesche di Basquiat (Bonito Oliva 2017; Nairne e Holzwarth 2020), di Blek le rat (Prou & Adz 2008) e del primo Banksy (Banksy 2005 e 2018; Ricolfi 2018; Diehl 2022; Trevisan 2023) e connota anche, in modo velato e sottinteso, l'attività di Keith Haring. Come traspare dallo stesso murale *Tuttomondo*, realizzato sulla chiesa pisana di Sant'Antonio, che intende trasmettere valori di pace, parità, uguaglianza e solidarietà, considerati alternativi alla realtà esistente e individuati quali principi orientativi dell'azione, individuale e pubblica, diretta a recuperare il giusto rapporto con la natura e il senso di umanità delle relazioni sociali e dell'attività dei poteri pubblici (Cecchi 2012; Kolossa 2016).

La valorizzazione artistica delle periferie e il confronto doveroso con i soggetti più fragili della società, sempre dimenticati o abbandonati nelle nebbie dell'invisibilità, si propongono, perciò, di riportare alla luce chi non ha voce e coloro che, costituendo un fastidio per la civiltà dell'opulenza globalizzata, sono lasciati ad un destino oscuro di solitudine<sup>5</sup> (Dogheria 2015).

In tal modo si concretizza, però, nelle forme dell'arte più contemporanea, la rivendicazione di un diritto al riconoscimento della dignità del vivere, che non tocca solamente la necessità del recupero degli spazi esterni, ma finisce per riguardare il pieno sviluppo dello spazio dell'interiorità. Significa, cioè, denunciare il fallimento dell'azione politica in ordine alla promozione del principio di uguaglianza, che porta con sé la negazione di una condizione di sostanziale libertà individuale. Allo stesso tempo visualizza in maniera espressa la concreta vanificazione del valore solidaristico, che impronta parzialmente la vita della comunità e non incide sul superamento delle disparità e sull'affermazione di un effettivo equilibrio sociale.

Emerge così un'arte espressamente "politica", che non rimane rinchiusa nei ristretti circuiti culturali, ma si offre alla più vasta collettività. E che non necessita di un'apposita formazione teorica o richiede il possesso di approfonditi strumenti ermeneutici, perché adopera i linguaggi propri della gente comune. Non si piega agli astrattismi intellettualistici e si volge, invece, al più semplice modello figurativo, tratteggiato nelle modalità tipiche del fumetto, della grafica pubblicitaria o delle altre

<sup>5</sup> Un racconto indicativo delle diverse sfaccettature di questa corrente artistica è realizzato da Dogheria 2015.

modalità comunicative di uso abituale. Il contenuto della raffigurazione prevale sulla forma e la rappresentazione in termini satirici, umoristici o paradossali si dimostra capace di trasmettere in modo immediato e volutamente oscuro un messaggio che non prevede una decodificazione complessa, in quanto indirizzata a provocare una reazione emotiva, che, però, stimola la riflessione critica sull'essere delle cose<sup>6</sup> (Armstrong, 2022).

Pertanto la *Street Art* rivela in maniera palpabile i limiti e le contraddizioni delle concezioni politiche e giuridiche veicolate dal pensiero moderno. Al contempo fa risaltare, attraverso i soggetti che riproduce, come per i luoghi prescelti, nonché per i supporti di cui si serve, le incongruenze e le deficienze della contemporaneità, per procedere, quindi, ad una completa riscrittura della realtà (Paris 2021: 5-9).

### 3. Per una critica della modernità

L'arte di strada dimostra la capacità di smascherare, in modo sicuramente intuitivo, ma preciso, la matrice individualistica del potere. Prende avvio, al riguardo, dall'estraneazione del soggetto pubblico rispetto ai problemi basilari e alle esigenze minime della collettività. E si rende conto del fatto che le istituzioni non sono affatto al servizio della comunità, ma costituiscono gli attori principali della politica, sulla base di una costruzione teorica per la quale hanno acquisito tutti i caratteri peculiari della soggettività e hanno relegato i privati entro i confini dell'interiorità e la società in una posizione di assoluta subordinazione. L'esercizio del governo delle città, degli Stati e degli organismi sovranazionali e internazionali non è, quindi, affatto funzionale al perseguimento del bene comune, bensì è strettamente autoreferenziale, perché trova realizzazione in se stesso quale fattore di autorealizzazione. L'interesse generale coincide, così, con l'interesse del "pubblico", inteso come altro dagli individui, e per questo dotato di ragioni e finalità autonome, indirizzate prevalentemente, se non esclusivamente, al mantenimento e al consolidamento di sé.

Soltanto illusoriamente, per un raffinato gioco di finzioni, si può pensare che lo scopo primario dell'azione politica sia il soddisfacimento dei bisogni collettivi, perché in realtà appare evidente, nelle più differenti manifestazioni, come "lo Stato non siamo noi", visto che nelle relazioni tra pubblico e privato è sempre il primo a prevalere. Non può meravigliare, quindi, che il potere mostri costantemente il volto dell'indifferenza nei riguardi delle sofferenze. E che, in nome dei malintesi principi di una società liberale all'insegna della competitività, finisca per accettare e giustificare le più disparate forme di disuguaglianza. In forza dei quali le necessità del potere, e dei poteri, e della parte dominante si sovrappongono alle istanze dei nuclei fondamentali della società.

In questa prospettiva gli esclusi restano sempre più esclusi, i poveri diventano sempre più poveri e i luoghi del degrado perpetuano il degrado. La *Street Art*, "popolare, non elitaria, orizzontale, non gerarchica" (Iovino 2019: 379), si è proposta, e si propone, di scardinare questa impostazione e di scagliare un urlo lancinante contro la rassegnazione alla disperazione.

---

<sup>6</sup> Per un quadro generale è utile Armstrong 2022.

L'universalità del suo messaggio non riguarda il singolo, ma l'umanità, non è circoscritto ai luoghi particolari, ma al "luogo" esistenziale dell'uomo. In sintesi la *Street Art* "a fait du mur le manifeste d'une résistance" (Genin 2015: 4). Svela, così, come la pratica



dominante consista essenzialmente nel nascondimento delle ferite e nell'allontanamento dei mali dalla vista, nella convinzione che quanto è sottratto allo sguardo finisca per non sussistere o comunque per non appartenere alla realtà della convivenza. È ancora Banksy a darne una raffigurazione plastica con un murale di sintesi evocativa.

I messaggi, trasmessi nella forma dell'immediatezza sapienziale, alla

portata di tutti, aperti alla libera interpretazione, ma all'interno di un canone inequivoco di contestazione e rivolta, condensano l'idea che la *Street Art* finisca per imporsi con una funzione autenticamente filosofica. Infatti, si prodiga incessantemente per togliere il velo ai dati dell'apparenza, per mostrare il "nero" della realtà e illuminare menti e cuori con una visione diversa del politico, che tenga conto innanzitutto dell'essere dell'uomo.

Questa modalità artistica è, per il suo innato anticonformismo, foriera di una continua sorpresa, perché ha il coraggio di penetrare negli anfratti nascosti della narrazione pubblica e di far risaltare il non detto, o meglio quanto sfugge al racconto ufficiale di situazioni ed eventi di cui si alimenta ormai il programma di massificazione delle opinioni. È, in altri termini, il richiamo a guardare un'altra faccia della medaglia, a spostare, anche a capovolgere, il punto di osservazione, in definitiva a scrostare la patina superficiale per spingersi fino in profondità. È, quindi, un invito a non accontentarsi di quanto veicolato dalla grancassa dei mezzi di comunicazione, che fanno affidamento sulla ripetitività ossessiva di idee preconfezionate, distrattamente acquisite, ma di aprirsi ad una riflessione meditata in grado di aprire squarci di luce nell'universo dell'assuefazione passiva. È la rivoluzione soffice del pensiero, che rompe gli schemi prodotti dal potere per ingabbiare l'intelligenza critica e favorire la realizzazione di masse asservite di esecutori non pensanti, o poco pensanti, privi di profondità culturale.

Il modo di essere della politica nella contemporaneità è, pertanto, fortemente osteggiato, sotto due profili, diversi, ma che finiscono per coincidere. Per un verso, si fa rilevare l'approccio individualistico, partigiano, nella gestione della cosa pubblica e, per l'altro, si sottolinea l'aspetto economicistico usato nella definizione delle priorità da soddisfare nei confronti della collettività. La rottura di questi schemi avviene, così, mediante lo spostamento dell'asse dell'attenzione sulle periferie e le aree abbandonate e, di conseguenza, sulle condizioni di vita di chi le abita. In tal modo la *Street Art* attua "forme di iscrizione di soggettività in spazi che non prevedono, in origine, una voce per tali soggettività (...). Una pratica, dunque, che si configura in primo luogo come (...) messa in scena di identità politiche o sociali di contestazione o comunque in competizione con quelle egemoniche" (Mazzucchelli 2017: 27).

Da subito si fa emergere chiaramente l'effetto di "esclusione" prodotto dalla configurazione degli spazi urbani, dove si distingue in maniera marcata tra luoghi aperti e di alta vivibilità e luoghi chiusi destinati alla ghettizzazione delle differenti forme di emarginazione. Che implica, però, la strutturale divisione settaria tra ceti sociali, e quindi



tra la bellezza, la pulizia e il decoro per pochi e la bruttezza, la sporcizia e l'indecorosità per molti.

Il graduale allargamento dei posti di collocazione delle opere mostra poi come si sia assistito ad un'evoluzione del concetto di periferia, che da collocazione geografica si trasforma in luogo interiore, perché non fa più riferimento a preordinate scelte urbane strategiche, in quanto costituisce il risultato della superficialità e dell'approssimazione con cui la politica ha assunto le decisioni nel tempo. Le riforme amministrative improvvisate, l'assenza di una lungimirante politica industriale, le dismissioni di compiti e luoghi prive di riflessiva ponderazione sono stati messi in risalto dall'occupazione, da parte degli artisti di strada, di fabbricati in disuso mai riconvertiti e di aree sempre più ampie dei centri storici. Da cui è arrivato, forte e chiaro, il messaggio di come si sia privilegiata la dispersione della comunità e di come il centro visibile della città sia stato sostituito da una pluralità di centri invisibili, che hanno parcellizzato le relazioni sociali. Ne è scaturito, di conseguenza, un programma di largo respiro, in cui il recupero degli spazi derelitti si è combinato con la necessità di far rivivere gli usuali luoghi collettivi. Ma così si è dato impulso alla ricerca di un nuovo modello di città.

#### 4. La svolta istituzionale

Questo ampliamento di prospettiva ha di fatto inciso sull'evoluzione del fenomeno della *Street Art*, nel senso che il sistema pubblico si è prodigato per accoglierla al proprio interno, con la pretesa di trasmettere all'esterno l'avvenuta comprensione dei linguaggi suggeriti. In realtà, si è riproposto il consueto schema messo in atto dal potere di fagocitare le spinte "rivoluzionarie" al fine di disinnescarle, ma in più si è innescata, in questo caso, la logica dello sfruttamento a costi ridotti delle manifestazioni artistiche più di avanguardia allo scopo di offrire una dimostrazione pratica dell'interesse per le situazioni di disagio e dell'impegno per una loro risoluzione.

A questo punto l'arte di strada ha iniziato a perdere i tratti tipici di una pratica di opposizione al sistema, per acquisire, invece, la veste di elemento fiancheggiatore, utilizzato in maniera sempre più incisiva ed evidente quale strumento di riqualificazione urbana. Con la conseguenza di fornire involontariamente una copertura illusoria alla realtà abbandonata e disperata.

L'annacquamento dell'originaria forza disgregativa ha certamente sollevato le critiche dei puristi, ma ancor più ha alimentato analisi puntuali e sottili da parte degli studiosi. Non si è mancato, così, di sottolineare la distanza tra *Street Art* e *Urban Art* e di chiarire come in generale questi fenomeni si inseriscano nel contesto della *Public Art* (Empler 2012: 189 e 191; Mania, Petrilli, Cristallini 2017). Soprattutto in considerazione della naturale incompatibilità con qualsiasi contesto istituzionale, che tende, invece, alla cooptazione di artisti e movimenti finalizzata esclusivamente alla funzionale ridefinizione del paesaggio urbano (Dentico 2023). In tal modo si produce un effetto quasi riparativo, ammantato da una pseudo veste anticonformista, poiché si propone come una sorta di lavaggio pubblico della coscienza, priva, però, di un'essenziale carica innovativa e di cambiamento.

La lenta erosione dell'anima ribelle della *Street Art* si è sviluppata attraverso la concessione pubblica degli spazi urbani e il recupero di quelli non urbani, che ha dato forma ad un'opera sempre più larga di musealizzazione urbana, per poi finire anche all'interno dei luoghi museali (Bengtson 2015, Vergine 2023). La preoccupazione

derivante dal compromesso istituzionale riguarda principalmente il pericolo di soggezione alle logiche finanziarie e alle regole di mercato, che favorisce certamente la tendenza a rispettare gusti e idee del committente pubblico a tutto discapito dell'esercizio di una piena libertà di espressione (Montagnoli 2024). Si paventa, in altri termini, la possibilità di un ingabbiamento della vena ribellistica e di un consolidamento conformistico dello spirito anticonformista. Come sembra stia accadendo con l'acquisizione all'interno delle mostre di interi muri, che finisce per depotenziare l'originario messaggio critico, e popolare, trasmesso dallo *street artist* (Cocciolillo 2024).

Per altro verso, nel coinvolgimento diretto da parte del sistema pubblico si intravede, invece, l'opportunità di svolgere senza nascondimenti un più diffuso ed efficace discorso politico diretto a richiamare l'attenzione sullo stato di emarginazione sociale e sui bisogni reali della comunità (De Luca, Trimarchi 2004). Si dà risalto, cioè, alla moltiplicazione delle occasioni di manifestazione espressiva, anche in posti altrimenti preclusi e su tematiche con minor impatto mediatico ma con maggiore incidenza sulla vita delle collettività. Anche sotto questo profilo occorre, però, rimanere guardinghi, per evitare che le posizioni ideali degli artisti vengano strumentalizzate a fini propagandistici, con l'effetto di perdere il carattere di voce della dissonanza e diventare, al contrario, il megafono del potere (Brosolo 2024).

Rimane vitale, quindi, al di là delle forme che si assumono, perseguire un ben identificato progetto politico e giuridico che sia di rottura dell'ordine costituito. In termini radicali o secondo modalità più soffuse, ma senza mai abbassare la guardia nella denuncia dei mali del mondo e delle responsabilità di chi esercita il potere, nonché nella difesa dei diritti negati e nella valorizzazione del senso di umanità.

## 5. La voce “ribelle” per la tutela dei diritti

Di sicuro gli artisti di strada che agli inizi, soprattutto nella realtà nordamericana, intendono segnalare l'esclusione dal contesto sociale di intere comunità, si muovono ispirati da una logica di chiusura verso l'interno, al fine di recuperare le radici e di consolidare l'orgoglio etnico. In tal modo, solamente in via indiretta lanciano un messaggio politico, nel senso che non aspirano ad un riconoscimento esterno, piuttosto ad una esaltazione della propria diversità. In questa cornice viene esplicitata la precisa accusa riguardante le promesse disattese nel tempo e il diniego sostanziale dei diritti civili. Si svolge, così, una narrazione visiva delle colpe di una democrazia di carta, in cui continua ad albergare il germe del razzismo e i caratteri salienti di una società di diseguali, che nasconde dietro il vessillo della libertà un'organizzazione della collettività basata sulla soggezione della parte debole della popolazione.

Si profila, di conseguenza, un monito espresso all'impegno per una composizione effettiva dell'unità sociale radicata sull'attuazione dei fondamentali principi costituzionali. Come manifestato in modo sottile, ma incisivo, da Franco the Great, che rievoca il sogno di Martin Luther King, svanito nei cieli dell'invisibilità.



Franco the Great – Martin Luther King in lacrime



educativa e scolastica, in cui risalta un altro lavoro più recente di Franco the Great (Gaskin 2021).

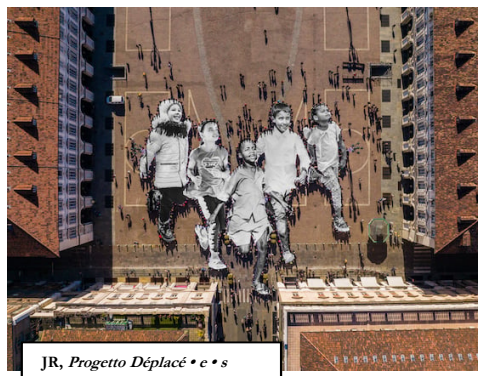
Pertanto, se è vero che il grido di ribellione antisistemico tende a ridursi, in corrispondenza con il processo di istituzionalizzazione, è pur vero che anche nelle opere commissionate dalle istituzioni permane un discorso critico riguardante la lesione dei singoli diritti. Come accade, ad esempio, con il murale di Simone Ferrarini realizzato a Petralia Sottana, inteso a stigmatizzare i problemi di accesso al diritto della salute da parte delle comunità emarginate o che vivono in zone isolate o in aree interne (I ART MADONIE 2022).



Per altro verso, si è andata accentuando, più in generale, l'attenzione per la tutela e

il rispetto dei diritti umani, che consente di veicolare messaggi universali, capaci di oltrepassare i confini del contingente per toccare temi e questioni relativi alla società globalizzata. Ora si esprime, cioè, espressa avversione nei confronti del cinismo delle politiche internazionali, spesso, per non dire quasi sempre, incentivato dalla difesa di prevalenti interessi economici. Di cui è manifestazione il Cristo Redentore di Rio de Janeiro sommerso da una montagna di

armi da fuoco nell'interpretazione di Blu (2018). E si denuncia, senza infingimenti, l'indifferenza dei governi di fronte al destino desolato di uomini e luoghi, motivati nelle proprie scelte da limitate ragioni operative, dettate da presunte esigenze interne e sostenute dalla volontà di consolidamento del sé e, perciò, completamente dimentiche di ogni valore universalistico. In questo ambito rientra il programma teorico-politico di un autore come JR, che polarizza la propria arte sulla visualizzazione di una prospettiva celata,



ovvero quella di uomini, donne e bambini dimenticati nell'indistinto furore ideologico, per il quale persone ed ambienti sono sacrificati sull'altare degli interessi politici ed economici e ogni anelito di sensibilità lascia posto alle ragioni della disumanizzazione. Di volta in volta si intende, perciò, rivelare il volto dei giovani che compongono l'*humus* dei sobborghi cittadini, delle donne vittime inermi delle guerre e dei bambini che riempiono i campi profughi (Galansino 2023).

Nel corso del tempo il messaggio politico e giuridico trasmesso dalle opere degli *street artists* si è andato affinando, perché ha acquisito una più intensa profondità. L'obiettivo di dare voce agli esclusi, ai devianti e agli emarginati della società non si è affatto alterato, ma pian piano si è iniziata ad imporre, in corrispondenza all'estensione degli effetti della globalizzazione, la consapevolezza della necessità di un discorso a carattere universale fondato sulla valorizzazione dei principi dell'inclusione. Che non costituiscono, così, una scelta meramente funzionale su un piano strettamente concreto, bensì il nodo principale di un approccio teoretico, che sostituisce al primato dello Stato,



e degli Stati, e del potere, e dei poteri, quello dell'uomo e della sua natura ontologicamente relazionale.

In questa ottica, la comunità civile, come quella universale, non può essere organizzata secondo un modello frammentario, né incentrato sulla prevalenza e la scomposizione delle diversità. In questa direzione si dispiega la volontà di rendere visibili i luoghi invisibili delle città, come avviene con i murales di Millo, e di fare "*de la suspension des normes et inderdits une nouvelle règle de conduit*" (Genin 2015: 4).

Con la sottintesa finalità di azzerare un'idea del diritto del tutto formale, quale elemento strumentale del potere, per rievocare, al contrario, la sua radice originaria, costituita dalla sua essenziale umanità. Si disperdono, così, le ragioni dei decisori politici e sfumano le giustificazioni che presiedono ai rapporti di forza, per evidenziare, invece, come sia del tutto superflua ogni distinzione tra forme di governo e modelli politici.

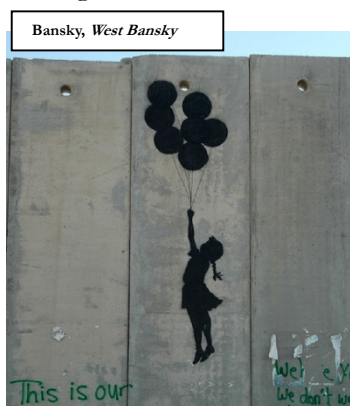
La natura "dialogica" dell'essere dell'uomo e il suo naturale vivere in comunità dettano, pertanto, i messaggi provenienti dalle opere della *Street Art* e indicano, al contempo, quelli che devono considerarsi gli imprescindibili principi orientativi della politica e del diritto. In questa diversa prospettiva, l'umanitarismo e la solidarietà non costituiscono, quindi, semplici elementi operativi dell'azione politica e giuridica, ma diventano, come dovrebbe essere, fattori costitutivi della politicità e della giuridicità. Il richiamo degli artisti di strada alla composizione unitaria degli spazi del vivere e all'abbattimento delle disuguaglianze si compongono dialetticamente in un insieme organico ed armonico con i moniti che denunciano le discriminazioni e rigettano ogni forma di esclusione delle alterità. Travalicando gli ambiti ristretti dei quartieri e delle città per proiettarsi verso gli spazi di un mondo sempre più piccolo, in cui le manifestazioni di disumanità oltrepassano tutti i confini e chiedono risposte di concreta partecipazione alle disavventure che coinvolgono luoghi, cose ed esseri viventi. Alla luce di un principio di universalità, che rifiuta chiusure individualistiche e ragioni economicistiche, per ritrovare quel bagliore di luce che dovrebbe albergare nella coscienza dell'uomo.

Da qui la trasformazione dei muri da simbolo di chiusura e da barriera di separazione a manifesto di comunicazione relazionale, a strumento di avvicinamento tra i popoli e segno di fraternità. Per smantellare i limiti imposti dalle astratte e fumose esigenze geopolitiche e invitare alla riflessione sulla vacuità di ogni tipo di politica inneggiante alle divisioni e allo scontro tra Stati o comunità, gli artisti si sono affidati allo sguardo puro dei bambini, capace di vincere, con la loro carica onirica e la naturale innocenza gli spettri della malvagità umana. Si sono materializzati, così, autentici sberleffi ai roboanti proclami di



JR, *Kikito*

intransigenza politica, come nel caso della gigantografia di JR sul confine tra USA e Messico, o immagini favolistiche espressive del rifiuto di una realtà prigioniera per inseguire il sogno della libertà, secondo quanto rappresentato da Bansky sul muro eretto in Cisgiordania.



Bansky, *West Bank*

I muri dell'invisibilità, come quelli della divisione, i confini reali, come quelli immaginari, diventano, seguendo le suggestioni eterotopiche di Foucault (Foucault 2000), il luogo privilegiato di una radicale opera di decostruzione della narrazione consolidata della politica ufficiale. L'apertura illusoria di varchi inesistenti rompe il silenzio assordante di collettività private del dialogo ed educate all'assenza di sentimenti di condivisione.

Anche con effetti contraddittori, per il rischio di massificazione e omogenizzazione dell'azione visuale, che può apparire distante dalla cruda realtà locale, perché impone una grammatica di stampo occidentale, da cui può discendere facilmente una strumentalizzazione commerciale dell'immagine estetica, in tal modo strutturalmente depoliticizzata (Cazzato 2021: 172-174).



Blu, *Boy piercing the watchtower*

Ciò nonostante, va ribadito che rimane inalterato il principio di fondo per il quale si intende suonare un campanello d'allarme sul sacrificio dei diritti fondamentali e sull'indifferenza del mondo occidentale e della politica internazionale per il destino dei popoli. Si perviene, così, all'attuazione di una forma di sabotaggio pacifico nei riguardi degli approcci conflittualistici che cristallizzano le relazioni statali su una base di assoluto equilibrio precario, che esalta, al contrario, il valore di un pacifismo non di facciata, ma fondato sui canoni di solidarismo universalistico. Certo, anche nell'ambito della *Street Art* capita di assistere alla rivendicazione di una chiara posizione ideologica<sup>7</sup>, come avviene in tutte le manifestazioni dotate di valenza politica, ma occorre riconoscere la prevalenza di una componente fortemente pacifista, che esula da giudizi storico-politici, per

<sup>7</sup> Come nel caso di Jorit nei confronti della Russia putiniana o, al contrario, come per MyDogSighs o J.Warx, strenui oppositori della politica di Putin. E ancora, per rimanere alla stringente attualità, come per gli italiani Alexsandro Palombo ed Eduardo Castaldo, autori di opere espressamente a favore del popolo palestinese.



concetto riproposto negli ultimi due anni in modo ininterrotto sui muri del pianeta per inneggiare ad un impegno concreto in favore della fine delle guerre in atto, soprattutto attraverso la raffigurazione di donne e bambini di opposte nazionalità avvinti in un abbraccio o affiancati in un gesto di speranza<sup>8</sup>.

Ed è ancora Banksy, però, che si dimostra capace di tratteggiare le conseguenze della guerra sulla vita degli uomini e di sollecitare la riflessione sulla devastazione di città, territori e cose materiali che si disperdono per sempre, nonché sulle sofferenze e le miserie umane, ma soprattutto sulla distruzione dei sogni delle vittime più innocenti. Tutto questo è raccontato, con dolcezza e delicatezza, sui muri sbrecciati e sulle rovine di una città ucraina, con il fine politico di “sentire” prima e “ragionare” dopo oltre il piano del diritto e al di là delle elucubrazioni immateriali avanzate dal potere, per rammentare la concretezza delle persone reali, che non sono riducibili a semplici evocazioni statistiche o ad analisi strategiche.



Gli artisti di strada si sono assunti, quindi, con sempre maggiore consapevolezza, il compito di rappresentare la voce critica della società postmoderna e di urlare, con la forza delle immagini, la necessità di consolidare nella coscienza collettiva un complesso di valori non negoziabili. Il richiamo costante al senso del dovere nei confronti delle collettività da parte di chi governa, il rispetto assoluto, senza limiti ed eccezioni, dei diritti dell'uomo e la supremazia dei principi di solidarietà umana sono invocati in maniera incessante per scuotere gli animi dal torpore del disinteresse e dall'abitudine al male.

Nella consapevolezza che le istituzioni del mondo globale non rispondono più ai criteri della ragione, eludono i principi del bene e del giusto e si palesano come i sostenitori dell'implacabilità del “nulla”, dove lo scontro e l'intreccio degli interessi singolari e partigiani sono veicolati come sintesi di ipotetici valori comuni, il cui unico effetto è rappresentato dall'indifferenza nei riguardi dei destini delle collettività, dei gruppi e degli individui. Da qui l'inevitabile oscuramento del diritto e lo sfarinamento di ogni tensione solidaristica, che hanno fomentato l'indurimento del cuore dei cittadini nella lotta per la sopravvivenza. Le difficoltà e le sofferenze dei singoli non trovano ingresso nelle stanze del potere, che continua imperterrita a fluttuare nello spazio dell'irrealtà, teso esclusivamente a ripetute operazioni di autodifesa e autocelebrazione.

<sup>8</sup> Tra i tanti, toccanti i lavori di TvBoy, di Laika e di Elle Decor.

Ancor più, lo sguardo nei confronti dell'alterità, con il suo carico di disagio e paura, appare ormai privo di compassione; la questione dell'immigrazione è affrontata come un fastidio sociale e si dimentica facilmente che la "massa" informe si compone di tragiche storie individuali (Elalamy 2000, Catozzella 2014, Lo 2021); lo spettacolo della morte non sfiora più la sfera della sensibilità e si riduce ad evento cronachistico.

Le opere degli *street artists* non mancano di rimarcare come proprio il fronte delle migrazioni costituisca la cartina di tornasole di un'autentica democrazia, dove non conta il gioco delle maggioranze e minoranze, bensì la concreta realizzazione dei principi, universali, di libertà ed uguaglianza. E come la difesa della vita risulta più importante di qualunque programma di sicurezza nazionale, e l'accoglienza dell'altro significa condivisione della stessa terra e comunione degli spiriti, per rendere più lieve il dolore della perdita e del distacco.

Tutti i discorsi settari e utilitaristici della politica, che tra le pieghe delle ragioni superiori di ordine e sicurezza spesso nascondono un sostrato di xenofobia e razzismo, si sfaldano dinanzi all'opera evocativa di Banksy raffigurante un bambino migrante comparsa a Venezia. Che riporta tutto sul piano della concreta realtà umana.

E quando la fuga migratoria dalle guerre e dalla fame trova prima un freno nelle decisioni delle istituzioni europee e poi un'ulteriore barriera materiale nella ricomparsa di muri e fili spinati, sostenuti dall'azione brutale dei singoli Stati, facendo riaffiorare, con un'opera di rimozione della memoria, l'infausto esito delle tragedie del Novecento, è ancora la *street art* a dare visibilità a quanto si sarebbe voluto nascondere. Si



Banksy, *Un bambino migrante*



Laika, *Sulla rotta dei Balcani*

rompe, così, con i lavori di autori come Laika, il silenzio che altrimenti sarebbe disceso sulle sorti di un'umanità disperata. E si rinnova, nello stesso tempo, il ricordo del significato dei muri e dei fili spinati costruiti dal potere, che, in ogni circostanza e in ogni tempo, denotano discriminazione, poi esclusione e quindi chiusura. A cui non di rado seguono eliminazione e annientamento.

Si comprende, in definitiva, che le manifestazioni contro-immaginarie della *Street Art* ci interrogano continuamente sull'essere dell'uomo e sul suo esistere nel mondo e puntano un perenne dito inquisitorio sul modo di essere della politica e sui contenuti del diritto, indicando come essi siano chiamati a realizzare, sempre, rapporti secondo giustizia all'interno delle comunità. Lo fanno con la libertà di chi non deve sottostare alle regole imposte dal sistema, di chi è ancora in grado di esprimere compassione e di prendersi cura degli altri. Con spirito ribelle, quello che consente di "vedere", platonicamente, il Bene, di tutti e di ognuno.

## Riferimenti bibliografici

- Armstrong S., 2022. *Street Art*, Milano: 24 Ore Cultura.
- Arte A., 2012. *Forms of Rockin'. Graffiti Letters and Popular Culture*, Arsta: Dokument Press.
- Attademo G., 2012. *Il trompe l'oeil: da 'arte dell'inganno ad 'arte della possibilità'*. In Di Luggo, O. Zerlenga (a cura di), *Street Art. Disegnare sui muri*, Napoli: La Scuola di Pitagora.
- Augé M., 2009 [1992]. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano: Eleuthera.
- Banksy, 2011 [2005]. *Banksy. Wall and Piece*, Milano: L'Ippocampo.
- Baudrillard J., 1976. *Kool Killer. Les graffiti de New York ou l'insurrection par les signes*, in Id., *L'échange symbolique et la mort*, Paris: Gallimard.
- Bauman Z., 2008 [2007]. *Consumo, dunque sono*, Roma-Bari: Laterza.
- Bengtson P., 2015. "Carelessness or curatorial chutzpah? On controversies surrounding street art in the museum", *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 84.
- Blu, 2018. *Minima Muralia*, Zooo Print&Press.
- Bonito Oliva A., 2017. *Basquiat e gli American Graffiti*, Milano: Abscondita.
- Brosolo V., 2014. "Di street art e propaganda", */culture.future/*, 4 Aprile.
- Catozzella G., 2014. *Non dirmi che hai paura*, Milano: Feltrinelli.
- Cazzato L., 2021. "Semiosi e colonialità in Palestina. Riflessioni decoloniali sulla guerriglia visuale contro il muro israeliano", *Altre Modernità*, 5.
- Cecchi R., 2012. *Keith Haring a Pisa. Cronaca di un murales*, 2 ed., Pisa: ETS.
- Cocciolillo L., 2024. "La Street art è morta: probabilmente l'ha uccisa Banksy. La mostra a Mestre", *Artribune*, 23/02.
- Costa C. (a cura di), 2022. *I ART MADONIE un viaggio tra arte urbana e patrimonio culturale immateriale*, Geraci Siculo: edizioni Arianna.
- Cristallini E., 2015, "La città travestita. *La Street Art* nel palinsesto urbano", *Culture e comunicazione*, 15.
- D'Alessandro M., 2020. "Subvertising: la pubblicità contro se stessa", *Filosofi(e)Semiotiche*, 1.
- De Luca M., Trimarchi M., 2004. *Il sistema della creazione contemporanea: una prospettiva molteplice*, in De Luca M., Gennari Santori F., Pietromarchi B., Trimarchi M. (a cura di), *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, Roma: Sosella.
- Dentico M., 2023. "La Street Art come pratica autodescrittiva della cultura istituzionale", *Ocula*, 28.
- Diehl C., 2022 [2021]. *Banksy!*, Roma: Carocci.
- Di Luggo A., Zerlenga O., 2012. *Street Art. Disegnare sui muri*, in Di Luggo A., Zerlenga O. (a cura di), *Street Art. Disegnare sui muri*, Napoli: La Scuola di Pitagora.



- Dogheria D., 2015. *Street Art. Storia e controstoria, tecniche e protagonisti*, Firenze: Giunti.
- Elalamy Y.A., 2000. *Les clandestins*, Casablanca: Eddif.
- Empler T., 2012. *Rappresentazione nell'urban art*, in Di Luggo A., Zerlenga O. (a cura di), *Street Art. Disegnare sui muri*, Napoli: La Scuola di Pitagora.
- Foucault M., 2000. *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Sesto San Giovanni: Mimesis.
- Galansino A. (a cura di), 2023. *JR Déplacé • e • s*, Skira, Milano 2023.
- Gaskin F., 2021. *Franco the Great. Pioneer of the Gates*, New York: Barnes&Noble.
- Genin C., 2015. «Le *Street Art*: de nouveaux principes?», *Cahiers de Narratologie*, 29.
- Gianquitto M., 2019. *Graffitismo & Street Art*, Missaglia: Bellavite.
- Iovino G., 2019. *Riscritture di paesaggi urbani marginali. La Street Art a Napoli*, in Cerutti S., Tadini M. (a cura di), *Mosaico/Mosaic. Memorie Geografiche*, 17.
- Kolossa A., 2016. *Keith Haring*, Colonia: Taschen.
- Lo I., 2021. *Pane e acqua. Dal Senegal all'Italia passando per la Libia*, Catania: Villaggio Maori.
- Mania P., Petrilli R., Cristallini E. (a cura di), 2017. *Arte sui muri. Street Art e Urban Art: questioni aperte*, Roma: Round Robin.
- Mashkouri N., 2017. *Hiphop Generation. Graffiti, Djing, Meing, Breakdancing*, London: H&S. Media.
- Mazzucchelli F., 2017. «Street (icono)clashes. Blu vs Genus Bononiae: un caso di iconoclastia urbana», *Ocula*, 18.
- Mc Donald F., 2013. *The Popular History of Graffiti: From the Ancient World to the Present*, New York: Skyhorse.
- Montagnoli L., 2024. «Firenze censura il murale di Nemo's che critica Firenze? Sì, forse, anzi no. Solite polemiche in riva all'Arno», *Artribune*, 05/03.
- Nairne E., Holzwarth H.W., 2020. *Jean-Michel Basquiat*, Colonia: Taschen.
- Paris O., 2021. «Strategie di ridefinizione semantica della città», *Ocula*, 22.
- Petrini V., 2011. «*Guerrilla Street Art?*: *Writing as Pop-Up Urban Design*, ed. online.
- Prou S. & Adz K., 2008. *Blek le Rat. Getting Trough the Walls*, London: Thames & Hudson.
- Rahn J., 2002. *Painting without permission: hip hop graffiti subculture*, Westport: Bergin & Garvey.
- Ricolfi M., 2018. *Bansky. L'arte come rivoluzione*, Milano: Luni.
- Shove G., Potter P., 2018 [2013]. *Bansky. Siete una minaccia di livello accettabile*, Milano: L'Ippocampo.
- Smargiassi M., 2016. «Ma la street art senza street è ancora art?», *Fotocrazia*, 8 gennaio.
- Stano S., 2013. *Graffiti e pratiche di riscrittura murale*, in Mastroianni R. (a cura di), *Writing the city. Graffitismo, immaginario urbano e street art*, Roma: Aracne.

Alberto Scerbo, *La visibilità dell'invisibile: per una città inclusiva e una critica del politico e del giuridico nelle opere della Street Art*

Trevisan M., 2023. *Banksy. Vita, opere e segreti di un artista ribelle*, Santarcangelo di Romagna: Diarkos.

Vergine A., 2023. «Street Art e anonimato. Tra pubblico, *social network* e tentativi di sfida al sistema», *Ocula*, 28.