



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il  
Tribunale di Palermo  
n. 2 del 17 gennaio 2005  
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati  
gli articoli possono essere riprodotti a  
condizione che venga evidenziato che  
sono tratti da www.ec-aiss.it

## **Banksy in Cisgiordania: graffiti sul limite<sup>1</sup>**

Michele Martini

### **1. Introduzione**

Oggetto di quest'analisi sono le opere realizzate da Robin Gunningham, in arte Banksy, sul muro eretto dallo stato israeliano per isolare il territorio della Cisgiordania. La criticità della situazione sociopolitica delle zone in cui queste opere sono state eseguite e la peculiarità del supporto che le ospita rende necessaria una breve introduzione che permetta una migliore comprensione del contesto. Il muro che divide la Cisgiordania dallo stato d'Israele è stato eretto dall'esercito israeliano all'interno di un più ampio programma di occupazione dei territori palestinesi. La funzione ufficiale di questa struttura sarebbe quella di impedire fisicamente la penetrazione di terroristi all'interno del territorio nazionale. Il muro, terminato nel 2003 e più volte modificato nel 2004 e 2005 a causa delle pressioni internazionali, è lungo 730 km e ingloba, oltre alla maggior parte delle colonie israeliane, la quasi totalità dei pozzi. Il 9 luglio 2004 la Corte Internazionale di Giustizia dell'Aia, in risposta agli interrogativi posti dall'Assemblea generale dell'ONU, ha dichiarato questa struttura contraria al diritto internazionale. Attualmente le condizioni della popolazione palestinese sono estremamente critiche a causa dell'isolamento coatto che impedisce loro l'accesso ai pozzi e ai terreni agricoli. Inoltre le continue violenze da parte dei coloni e le pressioni esercitate dai militari israeliani contribuiscono ad esasperare ulteriormente una situazione già difficilmente sostenibile.

Nonostante i numerosi richiami ricevuti il governo israeliano ha mantenuto fino ad oggi una posizione intransigente che trova la sua più recente e tragica espressione nell'offensiva scatenata contro la striscia di Gaza nel gennaio 2009.

La grande attenzione mediatica rivolta a questi eventi ha spinto numerosi artisti a prendere posizione e a realizzare delle opere al riguardo; tuttavia la scelta di Banksy di agire fisicamente sul muro, di confrontarsi direttamente con esso, merita a mio parere una particolare attenzione.

### **2. Presentazione del corpus e definizione della procedura di analisi**

Il corpus che analizzerò consiste in nove graffiti realizzati da Banksy sulla West Bank Barrier nell'agosto del 2005. Queste immagini sono state realizzate con tecnica mista direttamente sul muro nelle zone di Betlemme, Abu Dis e Ramallah.

Una importante caratteristica di tutta l'opera di Banksy è la forte relazione che si instaura tra i disegni e il supporto sul quale vengono realizzati. Gli elementi che fanno parte del nostro corpus infatti

---

<sup>1</sup> Comunicazione presentata al XXXVII congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, "Politica 2.0. Memoria, etica e nuove forme della comunicazione politica", Bologna 23-25 ottobre 2009.

interagiscono in modo semanticamente rilevante sia con il muro che con il contesto nel quale sono immersi. Di conseguenza non sarà possibile limitare l'analisi alle figure realizzate dall'artista, ma si renderà necessario includere nel testo anche il muro stesso come parte integrante dell'opera d'arte. Al fine di non creare confusione e di valorizzare l'analisi della relazione fra questi due elementi, procederò in questo modo: in un primo momento analizzerò separatamente da un lato il muro come discorso posto ai limiti di una semiosfera e dall'altro gli elementi figurativi e plastici delle immagini realizzate da Banksy. Proseguirò quindi rilevando i rapporti che vengono a crearsi tra questi due elementi, analizzando le relazioni che ne conseguono al fine di ottenere un'immagine complessiva delle dinamiche che soggiacciono a queste opere.

### 3. Il muro israeliano della West Bank Barrier

Al fine di analizzare semioticamente la West Bank Barrier è necessario fare innanzitutto delle considerazioni più generali riguardo alla situazione dello Stato d'Israele e alla sua esistenza come semiosfera. Per questo motivo, ci soffermeremo ora brevemente sui processi culturali all'interno dei quali questa barriera assume significato e ci porremo come osservatori all'interno della semiosfera israeliana.

La posizione geografica dello Stato d'Israele è molto critica poiché esso viene a trovarsi al centro di un territorio controllato quasi completamente dalla Lega Araba. Fin dalla sua fondazione nel 1948 i rapporti con i paesi confinanti e con la popolazione palestinese sono stati a dir poco conflittuali. Lo Stato d'Israele nasce dalla necessità, espressa da una parte del popolo ebraico, di avere un proprio stato dove risiedere per mettere così fine alla diaspora. Tale richiesta ottenne un grande appoggio da parte degli stati occidentali in seguito a ciò che era accaduto nella seconda guerra mondiale. Gli ebrei, durante il lunghissimo periodo della diaspora<sup>2</sup>, hanno sempre mantenuto una forte identità sia sociale che religiosa pur vivendo in comunità sparse su un territorio ampissimo. Questa continuità secolare è stata resa possibile dalla permanenza stabile, all'interno dei vari nuclei sociali, di quelli che Lotman definisce sistemi modellizzanti. L'articolazione dei dispositivi stereotipanti principali si trova infatti all'interno di un corpus di testi scritti considerati immutabili e questo ha permesso il perdurare di alcuni elementi essenziali.



---

<sup>2</sup> Ritengo importante sottolineare che non tutta la comunità ebraica ritiene che la diaspora abbia avuto termine con la creazione dello Stato d'Israele. Quest'idea appartiene unicamente al ramo sionista dell'ebraismo, nato alla fine del XIX secolo.

In primo luogo il popolo ebraico ha sempre mantenuto, accanto alla lingua dello stato in cui risiedeva la comunità, l'uso della lingua ebraica per quanto concerne la lettura dei testi sacri e talvolta anche come lingua d'uso all'interno del proprio nucleo di appartenenza. In secondo luogo, come sistema modellizzante secondario, la forte componente non solo religiosa ma anche letteraria dei suddetti testi (e del gran numero di testi collaterali che da questi traggono ispirazione) fornisce un solido substrato comune allo sviluppo di una cultura tendenzialmente omogenea. Infine, come sistema modellizzante terziario, ritroviamo un rigido schema autodescrittivo che pervade, in modo più o meno esplicito, la quasi totalità delle opere<sup>3</sup>.

In base a questi elementi risulta abbastanza evidente che lo Stato d'Israele, al momento della sua costituzione, possedeva già un forte metalinguaggio autodescrittivo. Tale metalinguaggio non solo descriveva e descrive il funzionamento ideale dello stato d'Israele ma è stato anche fra le cause principali della sua creazione. Se dunque, come sostenuto da Lotman, "l'elaborazione di autodescrizioni metastrutturali (grammatiche) è un fattore che accresce notevolmente la rigidità delle strutture"<sup>4</sup>, questo paese presenta, fin dalla nascita, una rigidità strutturale molto marcata e una conseguente refrattarietà agli stimoli provenienti dall'esterno.

A queste osservazioni è doveroso aggiungere che il popolo ebraico, durante la diaspora, ha subito numerose violenze che lo colpivano in quanto popolo e che lo stesso Stato d'Israele è stato ed è a tutt'oggi oggetto di violenze e minacce da parte degli stati confinanti.

Tutti questi elementi concorrono a tratteggiare l'immagine di una semiosfera piuttosto chiusa e statica che cerca con forza di trovare una sua stabilità, anche a costo, come nel caso da noi preso in esame, di una chiusura definitiva e violenta nei confronti di un esterno percepito come assolutamente ostile.

Una semiosfera orientata principalmente alla conservazione di sé stessa presenta secondo Lotman tre caratteristiche principali: simmetria, indipendenza e omeostaticità. La West Bank Barrier, essendo una struttura collocata lungo il confine e in virtù della duplice essenza che le è propria in quanto confine, contribuisce al processo di omeostaticizzazione. I confini che separano la semiosfera dallo spazio extrasemiotico possono essere pensati come una linea nel senso matematico del termine e cioè una lunga serie di punti che appartengono contemporaneamente sia allo spazio esterno che allo spazio interno. Ognuno di questi punti ha, secondo Lotman, la caratteristica del "bilinguismo" e funge da terminale nervoso per entrambe le semiosfere che vengono così in contatto. Il confine si configura quindi come il luogo della traduzione e della transduzione nel quale gli stimoli extrasemiotici provenienti dall'esterno vengono filtrati e trasformati in modo da poter essere compresi e assimilati dalla semiosfera. Di fronte a uno spazio extrasemiotico percepito come particolarmente ostile, la prima reazione è quella di limitare l'ingresso di stimoli esterni, poiché il confine non è solo il luogo dove due semiosfere differenti possono scambiarsi informazioni, ma anche l'elemento che le divide, sottolineandone le rispettive singolarità.

La presenza del muro sancisce una definitiva chiusura della semiosfera israeliana, che ritenendo di doversi proteggere interpone tra sé e lo spazio extrasemiotico uno "strato isolante". Un simile processo è paragonabile, con un'immagine che Lotman gradirebbe, al processo messo in atto dai batteri quando, a causa di condizioni avverse, si mutano in spore. Il muro infatti si configura come un limite assolutamente aporico che permette solo dei contatti sporadici e asettici fra le due semiosfere. La barriera agisce sovrapponendosi allo spazio della traduzione e, di fatto, eliminandolo. Essa sostituisce, a un confine composto da punti condivisi dalla semiosfera e dallo spazio extrasemiotico, un confine fatto di punti anonimi e muti<sup>5</sup>. Paradossalmente il muro non è creato al fine di imprigionare il popolo palestinese (sebbene poi, nella pratica, questo sia il risultato) ma per impedire l'osmosi fra le due semiosfere e permettere così allo stato di Israele, convenientemente isolato, di conservarsi e strutturarsi

<sup>3</sup> A titolo di esempio si prendano in considerazione il libro dell'Esodo oppure il Levitico.

<sup>4</sup> Lotman, J., 1985, *La Semiosfera*, Venezia, Marsilio Editore, p.64.

<sup>5</sup> A questo proposito ritengo importante sottolineare la differenza etimologica tra "limite" e "confine". La parola "limite" deriva dal termine latino "*limes, mitis*" che nell'antichità designava la striscia di terra lasciata incolta per sancire, come uno strato isolante, la separazione tra due differenti campi coltivati. La parola "confine" invece, composta da "*cum+finis*", sottolinea la natura condivisa della linea di separazione grazie alla presenza della particella "*cum*".

rigidamente anche in quelle zone periferiche che costituiscono normalmente un terreno adatto all'innovazione e alla mediazione di nuove informazioni.



Giunti a questo punto dell'analisi diviene importante cercare di comprendere quale sia il programma narrativo che soggiace alla costruzione del muro. Innanzitutto è evidente, come già sottolineato in precedenza, che la creazione di questa struttura non è l'unico programma narrativo messo in atto dallo Stato d'Israele. L'effettiva edificazione della West Bank Barrier è solo la realizzazione di un programma narrativo d'uso che va, assieme ad altri, a concorrere al raggiungimento di un oggetto di valore che possiamo definire come "sicurezza". A sua volta il programma narrativo "sicurezza" è, nell'economia dello stato israeliano, un programma narrativo d'uso che si inserisce finalmente nel programma narrativo principale, avente come oggetto di valore la "libertà" del popolo ebraico. Ci troviamo dunque di fronte ad una gerarchia di programmi narrativi all'interno della quale solo l'individuazione del principale ci permette di rilevare la struttura polemica che tipicamente soggiace agli scenari di conflitto. Una volta identificato l'oggetto di valore principale nella "libertà" risulta abbastanza evidente come tale oggetto sia effettivamente conteso tra israeliani e palestinesi, i quali vedono rispettivamente l'uno nell'altro un anti-soggetto<sup>6</sup>.

Nel caso da noi preso in analisi la costruzione del muro costituisce di fatto un'appropriazione dell'oggetto di valore da parte degli israeliani, cui corrisponde una conseguente spoliazione della popolazione palestinese. Ecco dunque che lo Stato d'Israele, che dispone di un aiutante valido come un esercito ben armato e ha a che fare con un oppositore decisamente debole, riesce ad appropriarsi dell'oggetto di valore.

Considerata l'importanza che assumono in questa situazione le relazioni tra aiutante e oppositore è necessario, a mio parere, cercar di definire con maggior precisione le modalizzazioni secondo il potere all'interno di questo scenario.

Lo stato israeliano è evidentemente modalizzato secondo il potere in virtù della sua forza militare, il ricorso alla quale gli permette molte volte di congiungersi con gli oggetti di valore necessari al raggiungimento della "libertà". La costruzione della West Bank Barrier e il suo mantenimento sono programmi narrativi realizzati grazie al potere offerto dall'esercito. L'obiettivo ufficiale del muro è quello di porsi come un efficace oppositore contro i soggetti che intendano spogliare gli israeliani della sicurezza. Tuttavia, come abbiamo detto in precedenza, questa enorme barriera si oppone anche a programmi narrativi più miti quali il reperimento dell'acqua, l'agricoltura o l'allevamento del bestiame da parte della popolazione palestinese. La presenza costante di un oppositore così opprimente unita

<sup>6</sup> La componente territoriale, che spesso rappresenta l'oggetto di valore conteso all'interno di una struttura polemica di guerra, passa a mio parere in secondo piano. Nel nostro caso, al fine di condurre un'analisi più approfondita, ho ritenuto opportuno individuare l'oggetto di valore in un concetto più astratto.

all'assenza di un aiutante che possa competere con esso definisce la condizione della popolazione palestinese. I vari soggetti che ne fanno parte sono infatti modalizzati secondo il potere in due modi differenti. Da un lato i vari programmi narrativi, più o meno direttamente interessati a riconquistare l'oggetto di valore, si scontrano con un oppositore che, modalizzando i soggetti secondo il *non poter fare*, ne blocca di fatto la realizzazione. Dall'altro il muro stesso sembra proporsi come Destinante manipolando i soggetti secondo un *non far fare*. Questo fatto è possibile in seguito ad un'assiologizzazione differente della categoria reazione/passività a favore di programmi narrativi che vedono appunto nella passività il termine euforico. Per chiarire meglio quest'ultimo punto credo sia utile pensare al classico caso di colui che, subendo una vessazione, preferisce sottomettersi onde evitare guai peggiori. Tali programmi narrativi troverebbero dunque la propria attualizzazione in un *poter non fare*. Questi due termini, *non poter fare* e *poter non fare*, si uniscono, all'interno del cosiddetto quadrato del "Codice d'onore"<sup>7</sup> nel termine complesso "umiltà". La condizione della popolazione palestinese è quindi una condizione umile ed è proprio tale condizione che costringe i soggetti che vi si trovano a una permanente disgiunzione dall'oggetto di valore che è al centro della struttura polemica<sup>8</sup>.

#### 4. L'opera di Banksy in Cisgiordania

Il corpus delle opere realizzate da Banksy in Cisgiordania è composto da nove graffiti che presentano alcune importanti isotopie sia a livello figurativo che a livello plastico. All'intero corpus soggiace infatti uno schema costante che può essere applicato, prendendo di volta in volta in considerazione le peculiarità della singola opera, a tutti gli elementi che lo compongono. Tale schema è composto da due diversi spazi di rappresentazione legati da specifici formanti figurativi. Cominciamo dunque prendendo in considerazione il primo livello che viene istituito tramite un *débrayage* enunciativo.

Dal punto di vista figurativo possiamo rilevare immediatamente su questo livello la presenza di alcuni attori che si configurano nella maggior parte dei casi come "bambini" e solo in due casi come oggetti. Tali attori, che dal punto di vista tematico e figurativo rappresentano dei soggetti normalmente percepiti come innocui, si collocano temporalmente in contemporaneità con l'osservatore e, a livello spaziale, condividono con lo spettatore una porzione di spazio che si caratterizza, in base alla categoria topologica del qui/altrove, come un "qui". Questa categoria dicotomica è sancita, per un osservatore che si trovi in presenza delle opere e quindi contemporaneamente anche del muro, in maniera molto chiara. La stessa struttura della barriera infatti definisce, nella prospettiva di un ipotetico osservatore, una simile divisione dello spazio topologico in cui egli stesso è inserito.

I vari attori "umani" presenti all'interno di questo primo livello vengono rappresentati tutti nello svolgimento di attività *aspettualizzate* in senso durativo. Tali attività si configurano come realizzazioni di programmi narrativi volti al superamento del muro. Tuttavia, di fronte a queste immagini, ciò che colpisce particolarmente l'osservatore non è solo il processo messo in atto ai danni della barriera ma soprattutto la particolare modalizzazione secondo il potere attribuita a questi attori, all'interno della finzione figurativa, per permettergli di realizzare i rispettivi programmi narrativi. Non c'è dubbio infatti che sfondare il muro con paletta e secchiello o superarlo aggrappandosi a dei palloncini risulterebbe a dir poco ostico per chiunque. Un'ulteriore caratteristica importante di questi attori è quella di ricoprire quasi tutti il ruolo di "commentatore"<sup>9</sup> all'interno del dipinto. Questa costante è di notevole interesse poiché il semplice fatto che un personaggio tra quelli rappresentati guardi fuori dalla scena chiama in

<sup>7</sup> Pozzato, M. P., 2001, *Semiotica del testo*, Roma, Carocci, p. 56.

<sup>8</sup> Ritengo interessante sottolineare che il quadrato del "Codice d'onore" ci permette anche di comprendere, almeno in parte, le motivazioni che spingono alcuni palestinesi a compiere gesti molto rischiosi (se non addirittura mortali, come nel caso degli attentatori suicidi) e privi apparentemente di una qualsiasi finalità pratica. Che utilità possono avere i famosi lanci di sassi ai soldati israeliani da parte dei bambini? Questi gesti, per quanto estremi e limitati, servono a dimostrare (in primo luogo al soggetto stesso) che è possibile riappropriarsi della modalità del potere. In questo modo il popolo palestinese riesce temporaneamente a ricollocarsi all'interno del termine complesso della "sovranità" che si compone di un *poter fare* e un *poter non fare*.

<sup>9</sup> Pozzato, M. P., 2001, *Semiotica del testo*, Roma, Carocci, p. 181.

causa direttamente l'osservatore. Il soggetto, coinvolto dall'opera stessa in questo nuovo rapporto personale io-tu, viene così stimolato ad un atteggiamento meno passivo.



Le peculiarità rilevate fin ora sono generalizzabili anche per le opere nelle quali, al posto di attori umani, vengono inseriti nel primo livello degli oggetti inanimati o dei segnali. Questi elementi, pur non essendo attori all'interno di programmi narrativi in fase di realizzazione, mantengono sia la caratteristica di alludere a una modalizzazione anomala secondo il potere, sia il forte coinvolgimento dell'osservatore che in questo caso viene direttamente chiamato in causa. Le immagini infatti propongono all'osservatore di mettere in atto egli stesso il programma narrativo tipico degli oggetti rappresentati, poiché esso costituisce la loro principale ragion d'essere. Le due poltrone a fianco della finestra e il segno di "ritagliare lungo la linea tratteggiata" invitano l'osservatore a mettere in atto un programma narrativo secondo modalità del potere generalmente impossibili.

È quindi abbastanza evidente che, in riferimento a quanto detto nel capitolo precedente, gli attori presenti in questo primo livello vanno a creare un contrasto molto particolare con le modalizzazioni imposte dalla barriera sulla quale sono collocati.

In tutte le opere presenti all'interno del corpus possiamo inoltre rilevare, per quanto riguarda lo spazio della rappresentazione istituito dal primo *débrayage*, delle evidenti isotopie a livello plastico. Si può notare infatti una densità figurativa media riproposta sistematicamente per tutti gli elementi che vengono collocati all'interno di questo primo livello e, dal punto di vista cromatico, risulta evidente la scelta di utilizzare quasi esclusivamente il bianco e il nero. Vedremo in seguito come queste isotopie, che isolate non sembrano ricoprire un ruolo particolarmente importante, siano in realtà fondamentali per sancire una forte contrapposizione tra due elementi del testo.

Passiamo ora ad analizzare il secondo spazio della rappresentazione che viene istituito tramite un *débrayage* di tipo tipicamente spaziale.

Il secondo livello presenta delle caratteristiche che si oppongono nettamente a quelle del livello precedente; questo ci spinge a ipotizzare l'esistenza di un rapporto molto particolare fra i due spazi pittorici. Esso presenta infatti una densità figurativa di tipo iconico che sfocia efficacemente in un effetto *trompe l'œil*. Dal punto di vista cromatico inoltre si caratterizza per la presenza di una notevole varietà di colori e per l'utilizzo delle mezzetinte. La forte opposizione fra i due livelli che come abbiamo visto si manifesta chiaramente già dall'analisi plastica si ripropone in maniera un poco più

attenuata anche a livello figurativo. In queste immagini infatti non sono presenti attori e non vengono rappresentati processi. Ciò che si vede sono tendenzialmente paesaggi statici che vengono percepiti normalmente in senso decisamente euforico<sup>10</sup>.

Ora, dopo aver analizzato separatamente i due spazi della rappresentazione, è venuto il momento di prendere in considerazione i formanti figurativi che, appartenendo sia al primo livello che al secondo, si rivelano fondamentali ai fini dell'analisi. Tali formanti infatti hanno la funzione di creare, all'interno del primo livello, un nuovo spazio della rappresentazione. Le caratteristiche di questo nuovo spazio topologico sono radicalmente opposte a quelle del livello precedente che, nell'economia dell'opera, funge da referente. Dunque il ruolo gestito di volta in volta dai vari formanti figurativi è quello di confine tra uno spazio della rappresentazione esterno e uno interno molto diversi fra loro. Per meglio comprendere le complesse relazioni che questi dipinti creano con il loro peculiare supporto e con lo spazio circostante è necessario soffermarci un momento sulla figura dell'osservatore.

Come abbiamo accennato in precedenza, nel momento in cui immaginiamo la sua ipotetica presenza, dobbiamo ammettere in primo luogo che tale osservatore non potrà non percepire contemporaneamente sia l'opera pittorica che il muro. In secondo luogo, per essere nelle condizioni di percepire fisicamente l'opera, sarà banalmente obbligato a collocarsi dalla parte del muro su cui il dipinto è stato effettivamente realizzato. Infine, dal punto di vista cognitivo, l'enunciatore presuppone che il soggetto sia cosciente del fatto che il muro divide due zone tra loro differenti.



Una volta così definito l'osservatore, che come abbiamo visto non può non essere il medesimo sia per le opere che per il muro, possiamo immaginare che egli organizzerà lo spazio che lo circonda secondo la fondamentale categoria topologica "qui/altrove". Considerata dunque la sua posizione nei confronti della barriera possiamo facilmente immaginare che egli definirà "qui" la zona dove si trova e "altrove" lo spazio che, rispetto a lui, si trova oltre la barriera. Il muro, come già visto in precedenza, si configura quindi come elemento discriminante tra i due spazi.

---

<sup>10</sup> Durante la discussione all'interno dell'atelier era emersa l'ipotesi che queste immagini, eccessivamente euforiche in riferimento ad un'assiologizzazione tipicamente occidentale, potessero avere anche una funzione caricaturale.

Ci troviamo dunque in presenza di due elementi che fungono da confine: da un lato il muro e dall'altra i formanti figurativi. Per quanto riguarda quest'ultimi, sebbene sia evidente che essi dividono semplicemente uno spazio esterno da uno spazio interno, è altrettanto chiaro dalle analisi svolte precedentemente che questi due spazi si trovano in un rapporto di reciproca opposizione. A sottolineare questa particolare relazione infatti non concorrono unicamente gli elementi plastici ma soprattutto lo stesso formante figurativo che, sancendo il *débrayage* spaziale all'interno dell'opera, ci consente di articolare i due livelli secondo la categoria "qui/altrove". All'interno di una simile articolazione il primo livello, definito spazialmente come "qui", funge da referente per il secondo che invece si definisce come "altrove".

Abbiamo quindi due situazioni parallele che rimandano vicendevolmente l'una all'altra: da un lato la barriera che divide topologicamente lo spazio secondo la categoria "qui/altrove" e dall'altra i formanti figurativi che, secondo la stessa categoria, definiscono due differenti spazi della rappresentazione. Considerando quindi il fatto che le opere si trovano sul muro e che l'osservatore delle opere è immancabilmente anche in presenza del muro possiamo dedurre che, poiché i due confini vengono a coincidere, le categorie "qui/altrove" e "spazio esterno/spazio interno" si sovrappongono.

Una volta definito questo meccanismo di base, diviene molto più semplice comprendere come, all'interno delle singole opere, esso si manifesti in modi differenti senza che questo ne comprometta il funzionamento. Un esempio di ciò che ho appena affermato è il fatto che l'autore può divertirsi a distorcere a piacimento il livello figurativo del formante figurativo, senza che questo crei particolari problemi alla comprensione dell'opera. Si può inoltre notare che i diversi graffiti giocano costantemente sulla possibilità di scambiare fra loro, in virtù della sovrapposizione sopra descritta e nei limiti del mezzo pittorico, i termini "qui/spazio esterno" e "altrove/spazio interno".

## 5. L'opera di Banksy come motto di spirito

Fino ad ora abbiamo analizzato separatamente l'opera di Banksy e il muro eretto dallo stato di Israele. Grazie ai dati provenienti da queste analisi cercheremo ora di comprendere quale tipo di rapporto si sviluppi tra questi due elementi e quali siano le conseguenze di questa relazione.



Partiamo innanzitutto da un dato evidente: le opere di Banksy sono state eseguite dopo la costruzione del muro e in virtù del fatto che il muro è stato effettivamente eretto. In base a questa semplice osservazione potremmo quindi dire che i graffiti divengono una sorta di "risposta" al discorso-muro israeliano. Tuttavia, come sottolineato nel capitolo precedente, il discorso-muro è fondamentale



un discorso performativo unilaterale che, impedendo di fatto il dialogo, non richiede né è sensibile ad alcun tipo di risposta. Quale tipo di relazione si instaura dunque tra le opere di Banksy e questo muro “sordo”? Poiché il dialogo paritario sembra impossibile, l’opera di Banksy, non potendo interagire sullo stesso piano con il discorso-muro, ha trovato uno spazio d’espressione collocandosi ad un livello superiore. Questa particolare posizione gli permette di agire direttamente sul discorso-muro e non in risposta al discorso muro.

Non abbiamo quindi uno scontro fra due discorsi differenti bensì una gerarchia di discorsi che vede il discorso apparentemente più forte occupare, per un momento, la posizione inferiore.

Questo meccanismo presenta numerose analogie con il sistema di funzionamento del motto di spirito descritto da Sigmund Freud.

In primo luogo Freud sostiene che la natura originaria del motto di spirito sia quella di “contrapporsi a una potenza inibitrice e limitatrice”<sup>11</sup> e in particolare, nella fattispecie del motto ostile, esso permetterebbe di aggirare temporaneamente le limitazioni e di mettere in ridicolo un nemico notevolmente più potente di colui che produce il motto. È evidente che una dinamica di questo genere è facilmente attribuibile anche alle opere realizzate da Banksy in opposizione alla barriera israeliana. Tuttavia, oltre a questo obiettivo generale, le opere di Banksy e il motto arguto condividono anche una serie di meccanismi più tecnici.

Innanzitutto vi è la tecnica della “condensazione” che consiste fondamentalmente nel produrre delle piccole modifiche all’interno di un discorso precedentemente enunciato dall’entità oggetto del nostro motto al fine di generare delle ambiguità che alludono a un significato contrario. Punto centrale per il buon funzionamento di questa tecnica è l’impiego dello stesso materiale del discorso oggetto del nostro motto. Nel caso delle opere di Banksy questo meccanismo è evidente poiché esse utilizzano esattamente il discorso-muro per veicolare l’idea del superamento del limite o del suo abbattimento. Questi graffiti sfruttano inoltre un meccanismo tipico dei motti dell’assurdo. È evidente infatti, come già sottolineato in precedenza, che non sarebbe possibile superare il muro in volo aggrappati a dei palloncini oppure forarlo con paletta e secchiello. Più in generale, la semplice idea di superare con facilità la barriera è un’ipotesi decisamente improbabile; tuttavia Freud sostiene che “assurdità spiritose [...] celano un senso e che questo significato nell’assurdo fa dell’assurdo un motto”<sup>12</sup>. Infatti la tecnica di questi motti consiste “nel presentare qualche cosa di stupido, assurdo, il cui senso è di mettere in luce, di figurare la stupidità e l’assurdità di qualche cosa d’altro”<sup>13</sup>. Risulta evidente, sulla base di queste considerazioni, che anche sotto questo aspetto i graffiti di Banksy si configurano come un motto di spirito a scapito del discorso-muro.

Bisogna tuttavia riconoscere che le opere che abbiamo analizzato condividono con il motto di spirito non solo le sue grandi potenzialità ma anche i suoi limiti. Infatti sia il motto di spirito che i graffiti non abbattano realmente il limite ma semplicemente, in base ad un meccanismo di stupore/illuminazione, riescono a creare per un attimo la possibilità dell’eliminazione di un elemento opprimente. Nel nostro caso l’utilizzo del *trompe l’œil* all’interno delle varie opere ha esattamente quest’obiettivo e di fatto, per il brevissimo tempo in cui il graffito funge da motto di spirito, esso pone la “e” dove sarebbe possibile solo l’alternativa “o”<sup>14</sup>. Ovviamente nella realtà quotidiana il muro può essere “o” intatto “o” sfondato ma in questo caso, tramite l’illusione creata dal motto di spirito, il muro diviene per un attimo intatto “e” sfondato contemporaneamente. Un meccanismo di questo genere, sostiene Freud, è tipico dell’inconscio che non conosce alternative aut-aut ma solo accostamenti simultanei. Parallelamente, ad un livello più strettamente semiotico e in accordo con le osservazioni di Greimas, possiamo rilevare la forte predisposizione dell’elemento plastico alle manifestazioni mitiche<sup>15</sup>.

---

11 Freud, S., 1905, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, trad. it. *Il motto di spirito*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 157.

12 Ibidem p. 80.

13 Ibidem p. 82.

14 Ibidem p. 86.

15 Cfr. Fabbri, P., Marrone, G., 2001, *Semiotica in nuce vol. II*, Roma, Meltemi, pp. 209-210.



Per concludere è interessante notare che le opere del nostro corpus, in particolare quelle raffiguranti dei bambini, rispondono ad un livello ulteriore ai meccanismi del motto ingenuo. Questa tipologia di motto si basa sul fatto che colui che supera il limite lo fa senza alcuno sforzo poiché questo limite, per lui, non esiste. Questa caratteristica è tipica appunto dei bambini i quali, spesso privi di molte inibizioni culturali, si comportano ignorando molte delle limitazioni imposte dalla società. È un caso molto particolare poiché presuppone che colui che genera il motto non sia in realtà cosciente di farlo. In riferimento al nostro corpus, la presenza all'interno delle opere di questi bambini che sembrano non considerare il muro come un limite invalicabile, ottiene l'effetto momentaneo di ridicolizzare la grande forza del discorso-muro.

## 6. Conclusione. Chi sorride?

Abbiamo dunque completato la nostra analisi procedendo dall'esame dei singoli elementi fino ad ottenere una visione più completa dei graffiti di Banksy nel loro rapporto con il supporto che li ospita: il muro della West Bank Barrier.

Giunti a questo punto rimane però ancora una cosa da chiarire: chi è l'elemento terzo che dovrebbe sorridere alla vista di queste opere?

Il motto di spirito si sviluppa normalmente grazie a tre elementi: l'entità che lo produce, l'entità che ne è oggetto e un'entità terza che semplicemente gode del motto di spirito. Nel nostro caso l'entità che produce il motto è l'artista, l'entità motteggiata è il muro e, ad un esame superficiale, l'entità terza sembrerebbe essere la popolazione palestinese. Tuttavia vi sono alcuni elementi che sembrano invalidare questa ipotesi. In primo luogo Freud sostiene che "chi è dominato da uno stato d'animo pervaso da pensieri seri è inadatto a confermare che lo scherzo è riuscito"<sup>16</sup> e soprattutto che la terza persona "deve assolutamente trovarsi in tale accordo psichico con la prima persona da possedere le stesse inibizioni interiori che il lavoro arguto ha superato nella prima"<sup>17</sup>. È evidente quindi che se prendiamo per validi questi due vincoli posti da Freud la popolazione palestinese diviene un terzo improbabile sia per la situazione tragica nella quale si trova, sia perché è piuttosto difficile immaginare l'esistenza di un forte accordo psichico tra un writer londinese e un abitante della Cisgiordania. Bisogna inoltre considerare il fatto che, secondo Freud, il piacere del motto di spirito si genera quando

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 168.

<sup>17</sup> Ivi, p. 174.

una certa quantità di energia psichica, prima impiegata al fine di mantenere un limite inibitorio, si trova momentaneamente libera poiché un motto di spirito ha temporaneamente fatto cadere quel limite. Nel nostro caso però la popolazione palestinese non deve investire alcun tipo di energia per mantenere il muro che, al contrario, è mantenuto unilateralmente dallo stato d'Israele.



Ma se il popolo palestinese non è il terzo che gode del motto, chi svolge questa funzione?

Ritengo che si possa ragionevolmente ipotizzare come entità terza di questi motti arguti il cittadino medio occidentale. Esso infatti possiede tutte le caratteristiche richieste da Freud per questo ruolo: non è preda di pensieri eccessivamente seri, ha la possibilità di accedere alle opere tramite i media e possiede un substrato culturale simile a quello dell'artista. Inoltre non essendo direttamente coinvolto nei fatti egli deve compiere uno sforzo psichico per immaginare una situazione che gli è quasi del tutto aliena (quella del popolo palestinese circondato dal muro) e di conseguenza, nel momento in cui l'artista produce un motto di spirito che agisce sulla rappresentazione mentale del muro, egli ha effettivamente un surplus di energia psichica da scaricare. La popolazione chiamata in causa ha invece percepito e rifiutato quella che voleva essere un'opera a sostegno della causa palestinese, come uno "scherzo di pessimo gusto".

Al fine di chiarire meglio quest'ultimo punto, voglio concludere riportando un dialogo particolarmente significativo avvenuto tra l'artista e un anziano palestinese, durante la realizzazione delle opere:

Old man: "You paint the wall, you make it look beautiful"

Banksy: "Thanks"

Old man: "We don't want it to be beautiful, we hate this wall, go home."

Publicato in rete il 29 marzo 2010

**Bibliografia**

Lotman, J., 1985, *La Semiosfera*, Venezia, Marsilio Editore.

Pozzato, M. P., 2001, *Semiotica del testo*, Roma, Carocci.

Freud, S., 1905, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, trad. it. *Il motto di spirito*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975.

Fabbri, P., Marrone, G., 2001, *Semiotica in nuce vol. II*, Roma, Meltemi.