



*Banksy e l'immagine di Londra:
breve analisi dell'opera dello street artist
britannico e delle sue conseguenze
socio-culturali nella capitale del Regno Unito*

di Gabriele Boero

ABSTRACT: All'inizio degli anni 2000, lo *street artist* Banksy iniziò a diffondere le sue rappresentazioni (disegni a *stencil*, graffiti, *tag* e varie altre tipologie di interventi) nelle strade di Londra. Ancora semiconosciuto, durante l'arco che, in modo approssimato, si può definire tra il 2000 e il 2010, l'artista di Bristol costruì la sua fama mondiale grazie ad un costante programma di interventi di arte urbana praticata illegalmente nelle strade della capitale britannica. Il presente contributo si propone di esaminare e ripercorrere storicamente le incursioni di Banksy nel panorama visivo della città durante il primo decennio del nuovo millennio, realizzate con il chiaro e dichiarato intento di stimolare la coscienza degli osservatori. In effetti, l'opera del celebre *street artist*, infatti, può essere interpretata insieme come specchio e reazione ai rapidi cambiamenti economici, sociali e culturali di Londra all'alba del nuovo millennio, oltre che come pietra miliare nella recente storia dell'arte di strada. Il *Cans Festival*, organizzato da Banksy nel 2008 in un tunnel dismesso della stazione di Waterloo, portò definitivamente alla luce e all'attenzione dei *media* questa tipologia di interventi artistici, organizzando un incontro tra *street artists* di tutto il mondo e costituendo così le premesse per le numerose azioni artistiche di tipo legale che ancora oggi continuano ad essere effettuate nello spazio pubblico di Londra.



ABSTRACT: At the beginning of the 2000s, street artist Banksy begins to spread his representations (stencil drawings, graffiti, tags and other kinds of interventions) all over London's roads. Still almost un-known, between 2000 and 2010, the artist from Bristol builds his world-wide fame thanks to a constant program of illegally-realized urban art actions through the roads of United Kingdom's capital city. The purpose of the article is to examine and retrace the history of Banksy's early actions in the visual landscape of the city, focusing on their aspects of strong politic and social criticism, realized with the clear intent of stimulating citizens' conscience. Indeed, the famous street artist's work can be interpreted both as a mirror and a reaction to the rapid economic, social and cultural changes of London at the beginning of the 21st century, in addition to constitute a turning point in the recent history of street art. The Cans Festival, which was organized by Banksy in 2008 in an abandoned tunnel in Waterloo Station, finally brought to the light and to the attention of the media this kind of artistic actions, giving the possibility to street artists from all over the world to meet each other. In that occasion, Banksy put the foundations to the following numerous artistic actions realized in a legal regime, which are still today created in London's public space.

PAROLE CHIAVE: Banksy; Street Art; Londra.

KEY WORDS: Banksy; Street Art; London.

INTRODUZIONE

All'inizio degli anni 2000, lo *street artist* Banksy iniziò a diffondere le sue rappresentazioni (disegni a *stencil*, graffiti, *tag* e varie altre tipologie di interventi) nelle strade di diversi quartieri tra il centro e il nord-est di Londra come Shoreditch e Clerkenwell e sulla sponda sud del Tamigi, come Waterloo e Southwark, in luoghi e contesti altamente frequentati sia da turisti sia da cittadini londinesi. Ancora semisconosciuto, durante l'arco che, in modo approssimativo, si può definire tra il 2000 e il 2010, l'artista di Bristol costruì la sua fama mondiale grazie ad un costante programma di interventi di arte urbana praticata illegalmente nelle strade della capitale britannica. Il presente contributo si propone di esaminare e ripercorrere storicamente le incursioni di Banksy nel panorama visivo della città durante il primo decennio del nuovo millennio, realizzate con il chiaro e



dichiarato intento di stimolare la coscienza degli osservatori. L'articolo si pone dunque l'obiettivo di sottolineare gli aspetti di forte critica politica e sociale insiti in tali rappresentazioni: l'opera del celebre *street artist*, infatti, può essere interpretata insieme come specchio e reazione ai rapidi cambiamenti economici, sociali e culturali di Londra all'alba del nuovo millennio, oltre che come pietra miliare nella recente storia dell'arte di strada. Il conflitto che Banksy innescò con il *writer* Robbo offre un esempio della complessità dei rapporti tra le differenti subculture *Graffiti-Writing* e *Street Art*, mentre il *Cans Festival*, da lui organizzato nel 2008 in un tunnel dismesso della stazione di Waterloo, portò definitivamente alla luce e all'attenzione dei *media* questa tipologia di interventi artistici, organizzando un incontro tra *street artist* di tutto il mondo e costituendo così le premesse per le numerose azioni artistiche di tipo legale che ancora oggi continuano a essere eseguite nello spazio pubblico di Londra e di numerose città di tutto il mondo.

Per compiere un'analisi di questo tipo ritengo necessario, in prima battuta, fare brevemente riferimento al contesto storico, storico-urbanistico e culturale che ha caratterizzato l'evoluzione della capitale del Regno Unito durante gli anni precedenti al nuovo millennio, definendo l'ambiente in cui Banksy mosse i suoi primi passi in qualità di artista riconosciuto a livello internazionale, nonché come nuovo inarrestabile fenomeno mediatico. Innanzitutto, è possibile affermare che l'opera di Banksy stabilisce un dialogo e un confronto con le politiche e il programma comunicativo del New Labour e del periodo storico-culturale della cosiddetta *Cool Britannia*, affrontando tematiche sociali di estrema importanza nel periodo preso in esame, in special modo in opposizione alle politiche sviluppate da tale schieramento politico sul tema della cultura e della sua promozione, di cui Hewison (2014) ha compiuto un'attenta analisi. Allo stesso tempo, è necessario sottolineare che il successo cui Banksy arrivò in quegli anni è frutto dei suoi numerosi interventi che realizzò anche al di fuori del Regno Unito, in special modo negli Stati Uniti e in Palestina, dove lo *street artist* inglese dipinse a più riprese il muro che divide il paese da Israele. Non sarà naturalmente possibile esaminare in profondità tutte le opere eseguite dall'artista a Londra nel corso del decennio preso in esame: compirò quindi una selezione tra i suoi numerosi interventi apparsi, analizzando quelli che più si ritengono pregnanti e pertinenti rispetto al contesto sociale e culturale della capitale del Regno Unito, nonché in relazione allo sviluppo della *Street Art* in senso globale.

1. CONTESTO STORICO, STORICO-URBANISTICO E CULTURALE

La Londra in cui Banksy giunge negli anni intorno al 2000 è una città in profonda evoluzione secondo molteplici punti di vista: sociale, antropologico, culturale. Non essendo pertinenza di questo contributo un'analisi di tipo sociologico o urbanistico, mi limiterò in questa sede a fare riferimento a un numero limitato di studi in proposito, i



quali tuttavia possono risultare esplicativi dei mutamenti cui, in quel periodo, stava andando incontro la capitale del Regno Unito. Gli studi degli urbanisti Fareri (1991), Borelli (1996) e Pasqui (1996), infatti, delineano con precisione i cambiamenti urbanistici e sociali intercorsi a Londra nel corso degli anni Ottanta e della prima metà degli anni Novanta, seguendo tendenze che, in parte, possono essere riscontrate a livello globale, coerentemente ai mutamenti di scala macro-storica strettamente legati a quella serie di fenomeni che si è soliti riunire sotto il termine di globalizzazione. Studiosi come Hammett (2003) e Minton (2012; 2017), hanno analizzato in profondità tali cambiamenti, focalizzando in special modo sugli anni a partire dagli inizi del nuovo millennio, cronologicamente corrispondenti al periodo di cui tratterò nel corso di questa ricerca. Gli studi citati pongono in evidenza una serie di fenomeni, occorsi a partire dall'inizio degli anni Ottanta e in atto ancora oggi, estremamente importanti per la città di Londra: la crescita esponenziale della domanda e dell'offerta di lavoro nel settore terziario, il fenomeno di *gentrification* (con la vertiginosa crescita dei prezzi delle abitazioni e degli affitti nell'*Inner* con conseguente crescita urbanistica dell'*Outer London*¹), la politica di diminuzione della spesa pubblica adoperata dal primo ministro Margaret Thatcher, l'aumento dell'immigrazione (anche da paesi non ex-colonie e/o appartenenti al Commonwealth), infine il costante incremento del livello di controllo degli spazi pubblici con telecamere a circuito chiuso su tutto il territorio, specie all'interno di spazi generalmente considerati pubblici ma che, al contrario, sono stati oggetto di privatizzazione.² Questo eterogeneo insieme di fenomeni, seppur solamente citati e non esaminati in profondità, restituisce un parziale panorama delle numerose e gravi difficoltà cui la città di Londra dovette e deve ancora oggi far fronte. Tali fenomeni, nel loro complesso, delinearono un contesto cui la sensibilità artistica di Banksy non poté essere indifferente, stimolando, al contrario, la trattazione di un certo tipo di tematiche politiche, sociali e culturali di cui l'artista di Bristol ha fatto, sin dalle sue prime apparizioni nella città natale, il centro della sua filosofia artistica.

Prima di entrare al centro della disamina storica degli interventi di Banksy nelle strade di Londra, tuttavia, si ritiene necessario illustrare, seppur brevemente, un panorama della *scena*³ sub culturale della capitale britannica, in special modo riguardo al

¹ Tale fenomeno è appunto una delle conseguenze del processo di *gentrification* che ha caratterizzato e caratterizza tutt'oggi Londra e molte altre città nel mondo. Sull'argomento: Semi G., 2015, *Gentrification. Tutte le città come Disneyland?*, il Mulino, Bologna.

² A tal proposito, risulta esplicativo sull'argomento il recente studio del quotidiano "The Guardian", *Revealed: the insidious creep of pseudo-public space in London*, <<https://www.theguardian.com/cities/2017/jul/24/revealed-pseudo-public-space-pops-londoninvestigation-map>> (20 aprile 2018).

³ Concordemente a quanto afferma Tomassini (2012: 18), "Con il termine *scena* lo studioso americano John Irwin intende realtà sociali caratterizzate, oltre che da un preciso radicamento territoriale, da un complesso di pratiche, rituali e quadri di riferimento simbolici condivisi da un insieme di soggetti, ciascuno con un diverso grado di prestigio, anzianità e successo al loro interno".



fenomeno del *Graffiti-Writing*, subcultura nella quale numerosi dei primi *streetartists* affondano le loro radici artistiche, compreso lo stesso Banksy. Seguendo, infatti, le ricerche effettuate da Caputo (2009: 38-47), dagli anni centrali del decennio tra il 1980 e il 1990, Londra fu un importante centro di ricezione e diffusione in Europa della cultura *Writing* arrivata da New York nel corso dei primi anni Ottanta, costituendo uno dei tre poli della *crew*⁴ internazionale "Crime Time Kings" insieme a Parigi e Amsterdam. I primi tre esponenti locali di tale *crew* (i *writers* Mode 2, Scribla e Pride) sono annoverati tra i pionieri del *Writing* europeo, in costante comunicazione con le altre emergenti realtà europee per quanto riguarda lo sviluppo di tale subcultura.

Anche Bristol, città natale di Banksy, stava configurandosi come un importante centro per la scena *Graffiti-Writing* del Regno Unito: basti pensare che, proprio nel corso del 1984, si costituì "un'alleanza" tra *writers* di Londra e Bristol chiamata "The Union" (Caputo 2009: 40). I principali responsabili del collegamento della *scena* di Bristol con quella di Londra furono i londinesi precedentemente citati Mode 2, Scribla, Pride e il *writer* di Bristol Robert "3D" Del Naja. Quest'ultimo, secondo quanto ricostruisce De Gregori (2010: 13-15), divenuto in seguito celebre in qualità di membro della *band* Massive Attack, collaborò nel 1998 con Banksy nell'organizzazione di *Walls on fire*, "la prima manifestazione di *Street Art* inglese" (De Gregori 2010: 13), in cui artisti provenienti da tutto il Regno Unito dipinsero una lunga palizzata intorno alla zona di Harbourside a Bristol.

Tutti questi elementi provano il forte legame che Banksy possedeva con la *scena* subculturale *Writing* inglese delle origini, dalla quale non è possibile prescindere in una ricostruzione storica dell'attività dello *street artist* inglese. Coerentemente con la generale evoluzione del *Graffiti-Writing* in Europa nel corso della fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta, tuttavia, l'artista di Bristol, sin dai primi periodi della sua attività nella città natale, cominciò a dedicarsi a una ricerca artistica che non privilegiasse esclusivamente lo studio formale e cromatico della lettera, il *lettering*, principale orizzonte della ricerca stilistica della cultura artistica *Graffiti-Writing*. Coniugando una tensione verso la figurazione e una volontà di comunicare non solo ai membri di una data subcultura, bensì a tutta la popolazione, distribuendo messaggi che dovevano scuotere la coscienza di chi li osservava, Banksy approdò progressivamente a una nuova tecnica artistica: lo *stencil*.⁵ Come egli stesso scrive nella sua pubblicazione *Wall and*

⁴ Le *crews*, nell'ambito della subcultura *Writing*, sono gruppi di *writers* il cui fine è scrivere il nome della *crew* stessa il più possibile, rinunciando in parte all'individualismo della propria firma ma, al contempo, facendo parte di un'organizzazione che, disponendo di più membri, è capace di diffondere il nome in maniera estremamente più vasta e capillare su uno o più territori. Per un approfondimento in merito all'importanza del nome nella cultura *Graffiti-Writing* si rimanda a Castleman (1982).

⁵ Lo *stencil* è una tecnica artistica in cui si utilizzano "maschere" di carta, cartone o metallo in cui è ritagliato, in negativo, il disegno o la scritta che si vuole raffigurare. Applicando lo *stencil* su qualsiasi superficie e spruzzandovi sopra vernice spray o stendendovi normale vernice si otterrà il disegno in positivo.



Piece, decise di passare a tale tecnica dopo una fallita azione illegale per dipingere la fiancata di una carrozza di un treno, quando aveva diciotto anni: la polizia arrivò prima che riuscisse a finire il lavoro, dovendo così scappare e nascondersi in un cespuglio di rovi.

Mentre ero sdraiato ad ascoltare i poliziotti che presidiavano i binari, ho capito che se non riducevo della metà il tempo di esecuzione dei pezzi tanto valeva smettere di farli. Mentre fissavo la scritta fatta a stencil su un camion autopompa, mi è venuta l'idea che bastava copiare quello stile e sarei riuscito a fare lettere alte anche un metro. (Banksy 2005: 13)

Non è possibile stabilire con certezza quanto vi sia di romanzato nelle parole dell'artista: in qualsiasi caso, è comunque necessario ricordare che lo *stencil*, in quanto tecnica utilizzata nell'ambito delle prime manifestazioni di *Street Art* in Europa già nel corso della prima metà degli anni Ottanta, fu utilizzata da diversi pionieri di tale forma artistica ben prima di Banksy. Come ricorda Manco (2002) all'interno della sua pubblicazione sulla storia di tale tecnica, infatti, il primo a farne uso secondo una mentalità che potrebbe definirsi "street artistica", ovvero con l'intento di realizzare opere d'arte non autorizzate in luoghi pubblici e, ovviamente, senza alcun tipo di compenso, fu il francese Blek Le Rat. Allievo dell'École des Beaux-Arts di Parigi, egli cominciò a diffondere le sue rappresentazioni a *stencil* già dall'inizio degli anni Ottanta, configurandosi come uno dei pionieri di ciò che, successivamente, sarebbe stato chiamato *Street Art* tanto dai *media* quanto dal mondo accademico. Il riferimento a Blek Le Rat, oltre ad essere necessario per restituire una corretta prospettiva storica dello strumento dello *stencil* e della *Street Art* in generale, permette di effettuare il collegamento che porterà all'analisi delle prime azioni compiute da Banksy nel panorama visivo di Londra. L'artista francese scelse, infatti, il suo pseudonimo unendo il nome di Blek Macigno, protagonista del fumetto italiano *Il grande Blek*, nato negli anni Cinquanta, con la parola "Le Rat", a suggellare la sua propensione a dipingere topi:

Il mio primo stencil fu un topolino. Con lo spray lo impressi per le strade, dappertutto. I topi mi piacciono per la loro natura ribelle e selvaggia, e perché da sempre, mitologicamente, sono portatori di malattie. Ora, i graffiti sono una malattia, perché una volta che hai iniziato non puoi fermarti, e finisce che trasmetti anche ad altri questa passione. Poi, se ci pensi, se anagrammi il termine "rat" trovi "art": è una connessione. (Tomassini 2012: 62)

Proprio la rappresentazione dei topi, come sarà possibile ricostruire nel corso del prossimo paragrafo, fu una delle prime serie di interventi di *Street Art* di Banksy nella città di Londra. Non è possibile stabilire se Banksy si sia ispirato consapevolmente alle realizzazioni di Blek Le Rat di Parigi. Tuttavia, a tal proposito, l'artista di Bristol ha



dichiarato: "Ogni volta che penso a qualcosa di leggermente originale, Blek Le Rat lo ha già fatto 20 anni prima."⁶

2. L'ARRIVO DI BANKSY A LONDRA: I RATS

Nel corso dei primi anni Duemila, Banksy decide di trasferirsi da Bristol a Londra, evidentemente attratto dalla potenzialità di maggiore visibilità che le sue opere avrebbero potuto ottenere nella capitale britannica rispetto a una città di provincia. Come egli afferma in *B-Movie: a short film about Banksy* (2010)⁷:

Quando mi sono trasferito a Londra, ho continuato a dipingere⁸, non ci ho mai visto qualcosa di sbagliato. È una città piena di cartelli che ti dicono cosa fare, cosa comprare, e quindi ho pensato che avessi il diritto di replicare. Era una conversazione tra immagini.

Come precedentemente anticipato, una delle sue prime serie di lavori presenta delle raffigurazioni a *stencil* di topi, variamente caratterizzati. L'invasione dei *rats* di Banksy contiene evidentemente *in nuce* la volontà di riscattare, simbolicamente e attraverso una metafora, le classi sociali emarginate e discriminate. Non casuali né meramente ludici sono, infatti, da ritenere le rappresentazioni dei *rats* come *hip-hoppers* con pesanti catene cui tengono appesi simboli della pace (immagini 1 e 2) o portano con sé i *ghetto blasters*, gli iconici stereo: i primi esponenti della cultura *Hip-Hop* erano, nella rappresentazione simbolica di Banksy, esattamente come topi, ovvero individui esclusi, emarginati, confinati nei ghetti di New York. Il ratto, da secoli simbolicamente legato all'idea di creatura parassita e portatrice di malattie, è quindi elevato dall'artista quale simbolo di tutti i discriminati. Come affermò lo stesso Banksy (2005: 95): "Se sei sporco, insignificante e senza amore, allora i ratti saranno il tuo modello."

Non tutti i *rats* sono raffigurati come *hip-hoppers*, come, ad esempio, quello intento a riversare rifiuti tossici lungo la strada (immagine 3). Il senso di questa rappresentazione, come la stessa scelta dei topi, è probabilmente da ricondurre a una

⁶ Di Cori A., *Strartisti: la street art di Blek Le Rat, dai ratti alla Gioconda*, in "Repubblica.it", 21 gennaio 2016, <<https://video.repubblica.it/rubriche/strartisti/strartisti-la-street-art-di-blek-le-rat-dai-ratti-alla-gioconda/225690/224964>> (30 gennaio 2016).

⁷ Il film è parte dei contenuti extra del DVD della pellicola girata dallo stesso Banksy *Exit through the gift shop* (2010) ed è disponibile su YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=NG1cys05dGY>> (5 febbraio 2018).

⁸ Ho deciso deliberatamente di non rispettare la traduzione dei sottotitoli della versione italiana che riportano la frase "fare graffiti", cambiandola con "dipingere", rispettando così l'intrinseca differenza tra *Graffiti-Writing* e *Street Art* e rimanendo fedeli alle parole dell'artista, che pronuncia la parola "painting". Inoltre, la traduzione "fare graffiti" presuppone un riferimento alla cultura *Writing* non del tutto appropriato, dato che, dal punto di vista formale, Banksy se ne distacca completamente.



precisa estetica e simbologia tipica dei meccanismi di comunicazione contro-culturali, che Banksy dovette aver ereditato attraverso le sue origini nella cultura *Graffiti-Writing*. Seguendo gli studi effettuati da Guarnaccia (1990; 2009), infatti, già dagli anni Cinquanta negli Stati Uniti varie forme di contro-culture fecero uso, si appropriarono e crearono immagini disturbanti, raffigurazioni grottesche o spaventose, al fine intrinseco di rivendicare un'estetica lontana da quella definita dal senso comune. La scelta dei *rats* di Banksy può essere considerata erede di tale modalità di comunicazione, con la fondamentale differenza della presenza, negli interventi dell'artista inglese, di una volontà di inviare un determinato messaggio a tutta la popolazione, e non con l'intento di chiudersi all'interno di un ristretto circolo di appartenenti, così come era caratteristico per le contro-culture della seconda metà del Novecento. Il veleno riversato dal topo nelle strade di Londra può quindi essere letto come il messaggio contenuto nella modalità di fare arte di Banksy: un messaggio destinato a corrodere le iniquità presenti nelle strade della città.

3. SINGOLE RAPPRESENTAZIONI

Nonostante lo *stencil* si presti a un utilizzo di tipo seriale, come accadde per quanto riguarda i *rats*, diverse rappresentazioni eseguite con la stessa tecnica furono realizzate da Banksy una sola o limitate volte, spesso introducendo varianti alla stessa "maschera". Una di queste fu una rappresentazione che può intendersi come programmatica all'interno della poetica dell'artista: la cosiddetta "Gioconda con il lanciarazzi", eseguita nel 2001 a Soho (immagine 4). Oltre alla volontà spiazzante e provocatoria, che rimanda alla celebre modifica di Marcel Duchamp alla stessa tela di Leonardo Da Vinci, risulta necessario evidenziare l'intrinseco significato simbolico legato a questa rappresentazione, evidentemente connesso a un'idea di arte come arma, ovviamente in senso comunicativo: Banksy sceglie un'immagine iconica e riconoscibile come la Monna Lisa per simboleggiare l'arte intesa nella sua universalità e, dotandola di un lanciarazzi, mostra quanto sia in suo potere. Questa rappresentazione, come si affermava, può davvero essere letta come un manifesto programmatico dell'arte di Banksy, i cui temi principali sono le sperequazioni sociali, la guerra, l'ipocrisia delle classi sociali dominanti, le iniquità del sistema consumistico. La Gioconda dotata di lanciarazzi, dunque, si erge a simbolo della volontà artistica del suo autore, che considera la propria attività dotata di uno spirito e di una volontà rivoluzionari.

Vi sono almeno altre tre importanti opere realizzate a Londra una sola volta da Banksy che possono essere considerate strettamente legate alla città in cui furono realizzate: lo *stencil* che Bull (2006: 60) intitola *Sweeping it under the carpet* o *Hoxton maid* e *One Nation under CCTV* e *Slave Labour* (2012). La prima opera, eseguita nel 2006, raffigura una donna intenta a nascondere della polvere sotto un ideale tappeto o tenda



(immagine 5). Secondo quanto riportato da Bull, Banksy avrebbe affermato che l'opera sarebbe un tentativo di democratizzazione dei soggetti nell'arte, obiettivo che egli raggiunge mettendo al centro delle sue opere persone comuni. Pur accettando un'interpretazione di questo tipo, se ne vuole proporre in questa sede un'ulteriore, considerata la natura e la collocazione del soggetto. Sin dalle sue prime manifestazioni, il fenomeno *Graffiti-Writing* fu contrastato tenacemente da parte delle amministrazioni locali sia statunitensi sia europee, che, per contro, trascuravano altri problemi sociali di grande gravità ed emergenza. In questo senso, questa specifica opera di Banksy può essere letta come una denuncia di queste politiche: la società occidentale ha sempre avuto, nel suo complesso, una costante attenzione all'aspetto esteriore delle città, che si volevano sempre ariose e prive di segni o elementi – come i graffiti – che potessero anche solo minimamente deviare l'attenzione quotidiana dal ciclo utilitaristico di produzione e consumo, ed ha sempre ignorato problematiche economiche e sociali estremamente gravi, nascondendo, quindi, “la polvere sotto il tappeto”.⁹ Anche la seconda opera realizzata da Banksy a Londra nel 2007 rappresenta una forte critica a un'ulteriore forma di controllo dello spazio urbano: l'utilizzo delle telecamere a circuito chiuso, particolarmente osteggiate in numerosi altre azioni e rappresentazioni illegali di Banksy e costante oggetto di discussione, in Gran Bretagna come in molti paesi di tutto il mondo, riguardo alla loro reale efficacia di prevenzione del crimine e per il loro effetto limitante sulla privacy e la libertà di movimento dei cittadini. L'artista rappresenta un bambino intento a scrivere a lettere cubitali la frase *One Nation under CCTV* – “Una nazione controllata dalle telecamere” – mentre un poliziotto e un cane lo osservano (immagine 6).

Slave Labour (2012), la terza rappresentazione creata da Banksy a Londra, sul muro del supermercato Poundland a Wood Green, nel London Borough di Haringey, permette inoltre di aprire una riflessione sul rapporto tra l'artista, la sua opera e i diversi attori che agiscono nello spazio urbano, sia in generale sia nello specifico caso di Londra. Infatti, com'è stato precisamente ricostruito da Flynn e Hansen (2015), non appena lo stencil realizzato da Banksy raffigurante un bambino intento a cucire un festone con bandiere del Regno Unito (immagine 7) fu letteralmente strappato dal muro sul quale era stato dipinto per essere successivamente venduto, si scatenarono proteste e polemiche che, tra le diverse possibili modalità, adottarono anche quella utilizzata dallo stesso Banksy: l'intervento di *Street Art* illegale. Sul muro dal quale fu staccato *Slave Labour*, infatti, fiorì in breve tempo una numerosa serie di interventi illegali (immagine 8), anche dopo diverse cancellazioni e ridipinture da parte dell'amministrazione locale.

L'intera vicenda ha stimolato e continua ad alimentare ancora oggi un interessante e complesso dibattito critico e giuridico: pur dato per consolidato il fatto che ogni artista

⁹ A tal proposito, è necessario il riferimento al saggio di Leonardo Lippolis, 2009, *Viaggio al termine della città. La metropoli e le arti nell'autunno postmoderno (1972-2001)*, Elèuthera, Milano; in cui si analizzano in profondità le questioni e le dinamiche citate.



che opera nello spazio pubblico debba accettare tutte le trasformazioni operate nei confronti del suo lavoro, possono davvero alcune aziende – in questo caso il Sincura Group, che ha facilitato la rimozione e la successiva vendita all’asta del pezzo – prelevare “porzioni” di spazio pubblico, per poi venderle a privati senza incorrere in sanzioni? Come è necessario agire quando il muro è invece appartenente a una proprietà privata? Queste domande sono, tutt’oggi, al centro del dibattito critico e normativo sulla *Street Art*, e le reazioni del pubblico londinese scatenate da queste vicende dimostrano quanto questo tipo di interventi artistici siano importanti all’interno della percezione e del rapporto con lo spazio urbano dei cittadini di Londra e non solo. Quelli appena forniti sono solo tre esempi di una nutrita serie di opere dell’artista inglese eseguite a Londra che trattano tematiche di questo tipo, a lui particolarmente care e strettamente legate a questioni politiche e sociali riguardanti la capitale britannica.

4. IL CONFLITTO CON ROBBO E IL CANS FESTIVAL

In una delle sue numerose azioni illegali sul territorio londinese, Banksy commise –involontariamente o, molto più probabilmente, con consapevolezza– un grave sbaglio secondo l’etica del mondo del *Writing* (che l’artista doveva ben conoscere): coprì, seppur parzialmente, un vecchio *pezzo*¹⁰ del 1985 del *writer* Robbo, estremamente rispettato all’interno della *scena* di Londra. Da quel momento in poi, Robbo interverrà modificando diversi lavori di Banksy, il quale a sua volta li modificherà nuovamente, ingaggiando quella che può essere letta come un’ironica battaglia tra il mondo del *Writing* e della *Street Art*. Il battibecco tra i due, infatti, può essere interpretato come un momento di passaggio nella storia delle due subculture in questione, mentre Londra, una delle città più importanti per il loro sviluppo storico, vi si configura come naturale teatro. L’immagine forse più significativa di questo scontro è quella del pescatore di Banksy, più volte modificato da quest’ultimo e da Robbo. Dopo diversi interventi, Robbo scrisse al fianco del personaggio “Banksy, stando a Londra stai deprivando il tuo villaggio del suo idiota” (immagine 9).

Gli anni tra il 2000 e il 2010 possono essere considerati come quelli in cui la *Street Art* si sviluppò e si evolse, diventando fenomeno di portata mondiale e diversificando le sue manifestazioni. Da quegli anni, infatti, cominciarono a moltiplicarsi i contatti tra artisti e istituzioni per la realizzazione di interventi di *Street Art* in regimi legali e, allo stesso tempo, cominciò a svilupparsi un fiorente mercato dell’arte legato a questo tipo di espressione artistica: nell’arco di pochi anni, infatti, molti *brand* cominciarono ad utilizzare le immagini prodotte da Banksy ed altri *street artists* per la realizzazione di capi vestiari e gadget di ogni natura. Bisogna aggiungere però che, se artisti come Shepard

¹⁰ Con la parola *pezzo* (*piece*, in inglese) si designa, nel mondo del *Writing*, qualsiasi firma che sia elaborata attraverso una certa progettazione e con un minimo di due colori.



Fairey, in arte Obey, approfittarono di questa tendenza fondando un proprio *brand* commerciale, altri come Banksy non rivendicarono i diritti sulla riutilizzazione del proprio nome e delle opere da essi realizzate. L'artista di Bristol comunque contribuì, indirettamente, a fare della *Street Art* un fenomeno di massa, aprendo la strada, soprattutto con il *Cans Festival*, di cui si dirà tra poche righe, alla fioritura di festival di arte urbana realizzata legalmente in tutto il mondo. Se prima degli anni 2010, infatti, il termine *Street Art* veniva generalmente utilizzato esclusivamente in relazione agli interventi compiuti in contesti illegali, negli anni conclusivi del decennio esso cominciò ad essere usato anche per quelli realizzati legalmente, arricchendo e complicando così le questioni critiche intorno alla sua etimologia.

Ecco dunque che il diverbio tra Robbo e Banksy può essere letto come uno scontro tra due differenti mentalità e due distinti stili di vita e modi di intendere politicamente il mondo subculturale: da una parte chi appartiene fedelmente ad una subcultura (il *Writing*) ed ai suoi codici etici ed estetici, mantenendo la fedeltà al proprio nome e rigettando qualsiasi forma di rappresentazione nello spazio pubblico che non sia strettamente legata al *lettering*, lo studio formale delle lettere; dall'altra, invece, un nuovo e diverso modo di intendere l'intervento illegale (tutte le raffigurazioni in luogo pubblico oggi chiamate *Street Art*), non strettamente legato ai codici subculturali di cui sopra, capace di comunicare a tutti ma, conseguentemente, recante il rischio di venire progressivamente assorbito dal mercato dell'arte o dalle istituzioni¹¹. Nonostante la cultura *Writing* non sia tutt'oggi affatto scomparsa, è attualmente chiaro il modo in cui gli anni Duemila segnarono la nascita di ciò che fu chiamato *Street Art*: gli interventi di Banksy a Londra furono parte fondamentale di questo processo storico-artistico, costituendo le premesse per un fenomeno che, da lì a pochi anni a venire, avrebbe invaso tutto il mondo attraverso manifestazioni sia di tipo illegale sia autorizzato.

Banksy partecipò a tale evoluzione non solo attraverso gli interventi artistici da lui realizzati nel corso di quel periodo, ma anche organizzando un inedito evento proprio a Londra: il *Cans Festival*, aperto al pubblico tra il tre e il cinque maggio del 2008 e curato dallo stesso Banksy e da Tristan Manco.¹²

¹¹ È necessario a tale proposito fare riferimento alla recentissima vicenda - avvenuta proprio dopo la chiusura del presente saggio e pertanto non indagabile a fondo in questa sede - dell'autodistruzione del quadro "Ragazza con palloncino" venduto all'asta presso Sotheby's a Londra. Sembra che l'opera fosse stata acquistata direttamente presso l'artista e, dopo tale azione, abbia aumentato considerevolmente il proprio valore. Naturalmente, questo fatto ha suscitato grande clamore e dibattito, contrapponendo chi ritiene l'azione di Banksy una sua nuova critica al mercato dell'arte e chi, al contrario, la ritiene una trovata, per quanto artisticamente geniale, per attirare ancora di più l'attenzione su di sé ed ammiccare allo stesso mercato dell'arte. È facile ipotizzare che, in ogni caso, questa azione susciterà un acceso dibattito nei mesi a seguire.

https://www.repubblica.it/esteri/2018/10/06/news/l_ultima_trovata_di_banksy_quadro_si_autodistrugg_e_a_un_asta-208302630/?refresh_ce (12 ottobre 2018).

¹² <http://www.kaagman.nl/index%20am.htm> (02 febbraio 2018).



Esso si svolse in Leak Street, vicino a Waterloo Station, in un tunnel abbandonato di proprietà della società Eurostar affittato temporaneamente da Banksy: in questo caso, come è necessario sottolineare, si trattò di un'azione autorizzata, non svolta in clandestinità, bensì regolata da un contratto. L'evento si rivelò di estrema importanza perché seppe dare luce al livello di maturazione che il fenomeno *Street Art* stava raggiungendo in quel periodo, facendo incontrare artisti da tutto il pianeta e riunendo le opere da loro appositamente realizzate per quello spazio e quell'evento in un unico luogo. Nonostante la tecnica su cui era basata principalmente la mostra fosse lo *stencil*, all'interno del tunnel furono presentate anche sculture e installazioni di diversa natura. Banksy invitò per tale evento numerosi emergenti *streetartists* da tutto il mondo, tra cui si ritiene necessario citare, tra gli altri, i francesi Blek Le Rat, Jef Aerosol e C215; il portoghese Vhils; lo spagnolo Sam3; infine gli italiani Sten&Lex, Orticanoodles e Lucamaleonte. Tutti questi artisti, emergenti o da poco affermati nel corso del 2008, furono negli anni seguenti tra i protagonisti dell'esplosione della scena "street-artistica" mondiale, rappresentandone tutt'oggi esponenti di grande rilevanza. Tra le numerose opere di questi e altri artisti, vi fu anche un intervento dello stesso Banksy, anche in questo caso estremamente ironico e critico nei confronti delle politiche anti-graffiti: nel suo murale raffigurò, infatti, un uomo con l'abbigliamento e l'attrezzatura tipica degli addetti alla cancellazione dei graffiti intento a spruzzare una soluzione solvente su graffiti preistorici, simili a quelli delle grotte di Lascaux (immagine 10). Su YouTube è presente una cospicua documentazione video dell'esposizione, da cui si evince la ricchezza e l'eterogeneità delle opere eseguite dai numerosi artisti partecipanti, i quali dovettero tornare nei rispettivi paesi di residenza con un arricchito bagaglio di conoscenze artistiche, frutto dell'incontro e della collaborazione con numerosi omologhi. Il *Cans Festival* di Londra può essere considerato dunque come uno dei momenti più importanti della storia sinora tracciata della *Street Art*, costituendo anche un modello per i successivi festival di arte urbana organizzati in numerose città di tutto il globo.

CONCLUSIONI

In coda a questa breve e parziale ricostruzione degli interventi artistici di Banksy a Londra nel corso degli anni Duemila, cercherò di trarre alcune preliminari conclusioni. Come è stato osservato, l'opera dello *street artist* deriva e si inserisce in un contesto, quello della capitale britannica, già estremamente attivo e prolifico per quanto riguarda lo sviluppo delle subculture giunte e generatesi nel Regno Unito nel corso di tutta la seconda metà del Novecento. L'arrivo di Banksy a Londra si configurò tuttavia come un momento cardine per lo sviluppo della *Street Art*: lì il giovane di Bristol trovò l'ambiente adatto per ottenere il grado di visibilità che, con ogni probabilità, voleva fornire ai suoi



interventi, affrontando sia tematiche capaci di parlare alla maggior parte della popolazione del pianeta, sia strettamente legate alle problematiche e alle contraddizioni della capitale del Regno Unito. A Londra Banksy effettuò una lunga serie di interventi di arte urbana praticata illegalmente, dai molteplici *rats* ai numerosi interventi sul ponte di Shoreditch, dalle ironiche e spietate raffigurazioni delle guardie della regina alle spiazzanti frasi "This is not a photo opportunity" collocate esattamente dove numerosi turisti scattano foto dei più celebri monumenti della capitale. Si è cercato quindi di fornire una quanto più esaustiva panoramica sui più importanti interventi artistici realizzati a Londra dall'artista inglese, alla luce dei profondi e rapidi mutamenti che la capitale britannica ha vissuto nel corso degli ultimi anni del Novecento e sta vivendo tutt'oggi. La profonda sensibilità etica di questo artista, infatti, permette di legare facilmente ogni suo tipo di azione artistica illegale a problematiche politiche e sociali del mondo contemporaneo, configurandosi così come un attento e spietato interprete della società occidentale. Londra, grazie alla sua centralità sociale e culturale, si è naturalmente configurata come culla di queste nuove sperimentazioni artistiche, determinandosi come uno dei primi centri mondiali per la nascita e lo sviluppo della *Street Art*.

IMMAGINI



1. *Hip-hopper rat*



2. Il *poisonrat*, <<https://www.flickr.com/photos/noodlefish/228157710>>



3. Hip-hopperrat con il cartello "Londra non funziona" <<https://www.flickr.com/photos/davorg/274544236>>



4. La Gioconda con il lanciarazzi, 2001, <<https://www.nazioneindiana.com/2010/11/29/il-passato-non-e-una-terra-straniera/>>



5. Hoxton maid, <<https://www.flickr.com/photos/fabiovenni/165609388>>



6. *One Nation under CCTV*, 2007, <<https://www.flickr.com/photos/adambowie/2421922870>>



7. *Slave Labour*, 2012, <<https://www.flickr.com/photos/deptfordjon/7205314352/>>



8. Il muro con il "rattoppo", altri stencil e un cittadino manifestante, <<https://www.ibtimes.co.uk/banksy-condemns-disgusting-exhibition-featuring-his-stolen-artwork-1445958>>



9. Il Pescatore di Banksy "commentato" da Robbo <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Banksy_-_fisherman_mural_-_Regents_Canal,_Camden,_London-26April2010.jpg>



10. Il murale di Banksy al Cans Festival del 2008, <<https://www.flickr.com/photos/tonymoorey/2509387076>>



BIBLIOGRAFIA

- Banksy, 2005, *Wall and Peace, Century*, The Random House Group Limited, Londra; trad. it. Daniela Magnoni, 2011, L'ippocampo, Milano.
- Banksy, 2010, *Exit through the gift shop*, 1h 27'.
- Borelli G., 1996, "La costruzione di un monumento alla follia. La vicenda di Canary Wharf nelle interpretazioni del policy approach", in Bolocan M.G., Borelli G., Moroni S., Pasqui G., *Urbanistica e analisi delle politiche*, FrancoAngeli/Dst, Milano, pp. 115-172.
- Bull M., 2006, *Banksy locations (& tours) vol.1. An unofficial history of art locations in London*, Shellshock Publishing, s.l.
- Caputo A., 2009, *All city Writers. The graffiti diaspora*, Kitchen93, Bagnolet.
- Castleman C., 1982, *Getting up. Subway graffiti in New York*, MIT Press, Cambridge.
- Day C., 2017, *Saving Banksy*, 1h 20'.
- De Gregori S., 2010, *Banksy. Il terrorista dell'arte*, Castelvecchi, Roma.
- Di Cori A., "Strartisti: la street art di Blek Le Rat, dai ratti alla Gioconda", in *Repubblica.it*, 21 gennaio 2016, <<https://video.repubblica.it/rubriche/strartisti/strartisti-la-street-art-di-blek-le-rat-dai-ratti-alla-gioconda/225690/224964>> (30 gennaio 2018).
- Fareri P., 1991, "Londra. Gli anni '80: dal primato delle ideologie alla crisi degli schieramenti", in Bellicini L. (a cura di), *La costruzione della città europea negli anni '80*, vol. III, Credito Fondiario Spa, Roma, pp. 57-124.
- Flynn D., Hansen S., "«This is not a Banksy!»: street art as aesthetic protest", 2015, *Continuum* 29, 898-912, <https://www.researchgate.net/publication/282531572_This_is_not_a_Banksy_street_art_as_aesthetic_protest> (22 maggio 2018)
- Guarnaccia M., 1990, *Skate: arte, cultura, tecniche e prodigi della tavola su ruote*, Stampa Alternativa, Roma.
- Guarnaccia M., 2009, *Ribelli con stile. Un secolo di mode radicali*, Shake, Milano.
- Hammett C., 2003, *Unequal city: London in the global arena*, Routledge, Londra.
- Hewison R., 2014, *Cultural Capital. The Rise and Fall of Creative Britain*, Verso, Londra.
- Lippolis L., 2009, *Viaggio al termine della città. La metropoli e le arti nell'autunno postmoderno (1972-2001)*, Elèuthera, Milano.
- Manco T., 2002, *Stencil graffiti*, Thames & Hudson, Londra.
- Minton A., 2012, *Ground Control: Fear and happiness in the twenty-first-century city*, Penguin, Londra.
- Minton A., 2017, *Big Capital: Who is London for?*, Penguin, Londra.
- Mourkabel C., 2014, *Banksy does New York*, 1h 19'.
- Pasqui G., 1996, "Le pratiche della trasformazione urbana. Poteri, soggetti e forme di interazione nell'area di North Southwark a Londra", in Bolocan M.G., Borelli G., Moroni S., Pasqui G., *Urbanistica e analisi delle politiche*, FrancoAngeli/Dst, Milano, pp. 75-114.



Potter P., 2012, *Banksy – You Are an Acceptable Level of Threat, Pro-Activ Communications*, Darlington; trad. it. Daniela Magnoni, 2013, L'Ippocampo, Milano.

Semi G., 2015, *Gentrification. Tutte le città come Disneyland?*, il Mulino, Bologna.

Tomassini M., 2012, *Beautiful winners. La street art tra underground, arte e mercato*, Ombre Corte, Verona.

Gabriele Boero ha conseguito la Laurea Magistrale in Storia dell'arte e valorizzazione del patrimonio artistico presso l'Università degli studi di Genova. I suoi principali interessi di ricerca vertono sui fenomeni subculturali del *Graffiti-Writing* e della *Street Art*. È in corso di pubblicazione il suo articolo "Adrian Paci e l'*home movie*: due casi isolati di utilizzo del filmato familiare in arte contemporanea" negli atti del convegno *Memoria/e*, organizzato dai professori Paola Valenti e Luca Malavasi dell'Università degli studi di Genova.

gabrieleboero@gmail.com