

TO CRUISE THE MED
BANKSY FRA TURISMO E MIGRAZIONE

Tiziana Migliore

Questo articolo esplora l'opera di Banksy mettendo in luce la tematizzazione costante del rapporto fra crisi migratoria e turismo. Spesso, infatti, nei lavori del più importante *street artist*, i due temi sono trattati non separatamente, ma come se fossero figure bistabili e reversibili l'una nell'altra, specchio ironico dei paradossi del mondo globalizzato. Dimosteremo che c'è un'*escalation*, in questo senso, che culmina nella *Louise Michel*, l'acquisto di uno yacht privato convertito in nave umanitaria. L'operazione di Banksy vale non solo come domanda aperta e provocazione, oggi, sulla funzione sociale dell'arte, ma come indicazione della possibilità, salvifica, di un'uscita dalla disuguaglianza fra chi ha e chi non ha, per migrare tutti verso suoli abitabili in comune.

Parole chiave

Banksy; Migrazione; Turismo; Louise Michel; Semiotica

TO CRUISE THE MED
TOURISM AND MIGRATION IN BANKSY'S WORK

This article explores Banksy's art by highlighting the constant theming of the relationship between the migration crisis and tourism. Often, in fact, in the works of the most important street artist, the two themes are treated not separately, but as if they were figures of a bistable perception, and reversible in each other; an ironic mirror of the paradoxes of the globalized world. We will prove that there is an escalation in this sense, culminating in the *Louise Michel*, the purchase of a private yacht converted into a humanitarian ship. Banksy's operation is valid not only as an open question and provocation, today, on the social function of art, but as an indication, for everyone, of a salvific way out from the inequality between those who have and those who have not, in order to migrate toward a common horizon.

Keywords

Banksy; Migration; Tourism; Louise Michel; Semiotics

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/13873>

TO CRUISE THE MED

BANKSY FRA TURISMO E MIGRAZIONE

Tiziana Migliore

Introduzione

«Vita dei segni in seno alla vita sociale». Se c'è qualcuno che oggi incarna alla perfezione Ferdinand de Saussure (1916, 26), è Banksy. Ogni opera di questo famosissimo – benché anonimo – artista è un evento *site specific*, impensabile fuori dal luogo in cui accade e da come ridisegna le dinamiche dei collettivi che lo usano. I muri degli stencil di Banksy, anziché essere generici sfondi, sono supporti intrisi di significazione; dialogano con gli spazi che li ospitano e con figure e dispositivi autoctoni meno recenti. Banksy traduce in forme visive l'idea di Saussure che i segni non sono unità che rimandano a una realtà interna, mentale, o esterna, referenziale, ma strutture in relazione con altri segni e fra significanti e significati che quotidianamente si producono, si contendono, si cancellano.

In particolare, nella poetica di Banksy, è ricorrente un'originale isotopia che incrocia turismo e migrazione, efficace attraverso una sorta di enantiomorfismo, o rispecchiamento rovesciato, dell'uno con l'altra. Quando tratta il tema del turismo, Banksy evoca l'immagine dei migranti; e, viceversa, nel tematizzare la migrazione, attiva l'immagine del turismo. Permette di comprendere meglio entrambi per differenza e somiglianza, che è poi il modo più genuino di fare semiotica. In queste pagine analizzeremo il caso della *Louise Michel*, che curiosamente è passato in sordina. Forse perché viaggia talmente fuori dalle rotte dell'arte da non essere considerata un'opera.

Funzione sociale dell'arte

Siamo sinceri: Banksy, apparso sulla scena internazionale, ha smosso le acque del linguaggio artistico. Le provocazioni contro il sistema dell'arte, fatto di galleristi,

collezionisti, curatori, critici, direttori, parallelo rispetto al mondo dell'arte, in cui stanno le opere e il pubblico¹, non solo hanno sorpreso e divertito, ironizzando su pratiche e abitudini della *connoisseurship*, ma pongono in negativo una domanda fondamentale: c'è ancora una funzione sociale dell'arte o meglio, riprendendo la riflessione di Nelson Goodman (1977) in *When is Art?*, quando l'arte ha una funzione sociale?

Senza dubbio l'arte contemporanea ha proprietà, oltre che riflessive, cioè di ripiegamento su se stessa, anche transitive, misurabili in termini di attività estetiche, espositive, di comunicazione. Resta il problema della capacità transitiva dell'opera in sé o, meglio, di ciò che viene veicolato come "opera". Spesso il pubblico, infatti, fatica a riconoscervisi. Anche i progetti che rientrano nella tendenza cosiddetta "umanitaria" si limitano a enfatizzare l'informazione, se non a spettacolarizzarla, più che a farla vedere diversamente o a proporre soluzioni. Banksy, la cui "arte pubblica" non è sinonimo di arte all'aperto, plateale, di chi realizza interventi di arredo a scopo propagandistico della politica che li finanzia, apre gli occhi sulla necessità dell'arte di riposizionarsi nella vita sociale, di valere come *res publica*. I milioni di *followers* della sua pagina Instagram sono espressione della breccia che questo artista sa aprire anche fra i più scettici. Cosicché, dai murales sulla striscia di Gaza in Cisgiordania alle incursioni nei musei, dall'autodistruzione dell'opera (finta) battuta all'asta da Christie's alla bambina con il palloncino, Banksy è sempre sul pezzo. I suoi lavori, oramai inconfondibili, centrano perfettamente questioni che molti si pongono.

Eppure uno degli ultimi progetti in ordine di tempo, la *Louise Michel* che salva i migranti, al di là dei fatti di cronaca relativi all'acquisto della nave e ai primi salvataggi, non ha avuto molta eco. Dev'essere parso un complemento, un gesto magnanimo *a latere* rispetto alla *Street Art* praticata da Banksy. Ci interessa analizzare questo lavoro, per mostrare invece che si tratta di una *summa* delle due isotopie mischiate, il turismo e la migrazione, in cui convergono posizioni sul «clima» che si respira, nell'accezione

¹ Su questo doppio binario del sistema dell'arte e del mondo dell'arte vedi la serie dei disegni di Thomas Hirschhorn *Spectre of Evaluation* (2010) analizzati in Migliore (2021).

più ampia di «relazioni tra gli esseri umani e le loro condizioni materiali di esistenza» (Latour 2017, 8).

“Barca nostra”

Nell'estate del 2019, in Italia, il clamore mediatico sulle ONG e i respingimenti in mare era pari solo a quello sui danni da inquinamento e alle città storiche delle navi da crociera. Durante l'inaugurazione della mostra d'arte più importante al mondo, la Biennale, Banksy interveniva a Venezia, fuori circuito, con due lavori: lo stencil *Migrant Child* e l'installazione e performance *Venice in Oil. Ci torneremo*.

Fra le partecipazioni della *kermesse* spiccava, fra yacht e Grandi Navi che abitualmente solcano la Laguna, il relitto del peschereccio eritreo affondato nel Canale di Sicilia il 18 aprile 2015 con settecento vittime e trasferito dall'artista Christoph Büchel nella Serenissima con il nome di *Barca Nostra* [Fig. 1]. Una gigantesca operazione di *ready made* in ricordo di una delle più gravi tragedie marittime nel Mediterraneo dall'inizio del XXI secolo. Venezia la Biennale si configurava come sede temporanea del relitto, dopo il fallimento delle proposte di esporlo a Milano, in piazza Duomo, o di portarlo a Bruxelles, perché il Parlamento europeo si assumesse la responsabilità dello scandalo dei mancati soccorsi e non si verificassero più simili sciagure. Un'altra iniziativa, lanciata dal comitato palermitano “18 Aprile” e poi accantonata, consisteva nell'accompagnamento in corteo del barcone che, come un cavallo di Troia, avrebbe dovuto valicare i confini nazionali europei in nome del diritto umano alla libera circolazione. Nell'incerta situazione in cui versava, Büchel era riuscito a ottenere, grazie all'ex assessore ai Beni Culturali della Sicilia, l'archeologo ed ex soprintendente del Mare Sebastiano Tusa, il comodato d'uso dal Comune di Augusta, a cui il Consiglio dei Ministri tramite il Ministero della Difesa lo aveva affidato. E aveva così sottratto il relitto all'*iter* burocratico dei rifiuti speciali, trasformandolo in un monumento da tutelare. L'intera procedura di trasferimento è stata filmata dal regista Luca Lucchesi per il documentario *Barca Nostra - the boat beyond the sea*, prodotto da Road Movies, di proprietà di Wim Wenders.



Fig. 1: *Christoph Büchel, Barca nostra, 2019, Biennale di Venezia, Arsenale.*

Installata nella sede artistica dell'Arsenale, *Barca nostra* stride per la contraddizione fra la sua vuota carcassa e le imbarcazioni turistiche di lusso che transitano a Venezia. Né lo scafo in sé né la sua trasformazione in opera d'arte implicavano questo significato, che è emerso *in situ*, flagrante per qualunque visitatore si fermasse a guardarla.

Chiusa la mostra, lo scafo sarebbe dovuto rientrare ad Augusta e risiedere permanentemente in un “giardino della memoria” dedicato alle vittime delle migrazioni. Ma è caduto nella trappola della rimozione ed è cominciata l'odissea giudiziaria (Di Feo 2020). L'ente Biennale ha ordinato di liberare la banchina e, a causa delle mancate risposte, si è rivolto al Tribunale; Büchel ha denunciato la ditta incaricata del trasporto per danni alla sella su cui la barca poggia e ha chiesto di utilizzare la polizza assicurativa a salvaguardia delle opere esposte, fantomatica in questo caso; sempre l'istituzione veneziana ha intrapreso un accertamento tecnico e

minacciato di far causa al Comune di Augusta, formalmente “affidatario” del relitto, ma che non ha i fondi per gestire il trasloco, costato all'andata oltre dieci milioni di euro.

Insomma, a più di un anno dall'arrivo all'Arsenale, *Barca nostra* staziona ancora là, ulteriormente abbandonata e oggetto di una battaglia legale che rischia di concludersi nel peggiore dei modi, cioè con la rottamazione. La Biennale ne ha comunque disposto lo sgombero in vista dell'edizione del 2021, spiegando che «dalla fine di novembre 2019 abbiamo più volte sollecitato l'artista e la Galleria che lo rappresenta, Hauser & Wirth, al rispetto degli impegni presi in merito alla restituzione dell'opera al legittimo proprietario, la Città di Augusta» (Beltrami 2020). Un'istanza presentata da un consigliere comunale di Genova suggerisce di portare il relitto all'interno del Museo del Mare e delle Migrazioni, che sarebbe una sua naturale collocazione.

Nell'attesa che si risolva il contenzioso sulle responsabilità dello spostamento, l'artista Emmanuele Panzarini, con l'hashtag #SOSforart, ha lanciato un appello a tutti gli artisti:

organizzare un'asta pubblica alla quale ogni artista possa donare una propria opera, il frutto del proprio lavoro, per raccogliere i fondi necessari a evitare la distruzione del relitto, farlo rientrare ad Augusta e preservare nel tempo la sua memoria. Il valore di questa idea sarà tanto più forte quante più persone aderiranno all'iniziativa. Da parte mia metterò a disposizione le prove d'artista dell'installazione *Mare Nostrum* realizzata nel Canale Ponterosso a Trieste, proprio nell'estate del 2015. Un'opera che suscitò un forte dibattito pubblico per il tema trattato: la perdita in mare di migliaia di vite umane (Beltrami 2020).

La controversia giudiziaria si ripercuote sull'operazione di Büchel, che già alcuni all'inizio avevano considerato discutibile. L'Università di Milano è pronta a collaborare con il Labanof, il laboratorio di antropologia forense diretto da Cristina Cattaneo, impegnandosi a identificare le vittime:

Il barcone rappresenta cosa succedeva dietro l'angolo di quell'Europa e dei rispettivi parlamenti, che si dichiarano i più civili, democratici e liberali [...]. Adolescenti e giovani morti, stipati su imbarcazioni che nulla hanno di diverso dalle *antiche navi negriere*, per scappare dalla guerra, dalla persecuzione o dalla fame (Cattaneo 2020 in Di Feo 2020; corsivo mio).

Intanto, dopo la puntata a Venezia nei giorni caldi della rassegna artistica, Banksy il 18 agosto del 2019 faceva salpare dal porto spagnolo di Burriana, vicino a Valencia, una motovedetta francese riadattata per operazioni civili e che batte bandiera tedesca. L'ipotesi che sosteniamo e vorremmo sviluppare è che la *Louise Michel* non solo dialoga con altre opere dell'ignoto artista, come già accennato, ma costituisce una valida alternativa a *Barca nostra*.

La "Louise Michel"

La certezza sulla paternità delle opere arriva sempre, con Banksy, dal suo account personale Instagram. Il 29 agosto 2020, a un anno da salvataggi cospicui nel Mediterraneo centrale, l'artista posta su Instagram un video e fa poi un *reply* il 31 settembre, in cui rinvia al sito della missione, mvlouisemichel.org.

Fanno parte dell'opera tanto la forma figurativa della *Louise Michel* e le sue azioni di soccorso, anche se Banksy non è a bordo, quanto il video e il sito realizzato. A differenza di molti altri casi in cui i filmati degli interventi vengono pubblicati a stretto giro, qui le informazioni sicure sull'autenticità trapelano solo dopo i salvataggi. Analizzeremo il video, poi le caratteristiche plastiche e figurative dell'imbarcazione, quindi le prove tipiche che affronta e il sito internet.

Il video dello «yacht»

Poche inquadrature oggettive, a ciascuna delle quali corrispondono sottotitoli in inglese bianchi a stampatello, alla prima persona singolare e poi plurale, compongono il filmato di Banksy postato su Instagram. I suoni sono tutti diegetici. Il primo *frame* è oscurato, e, a livello verbale, instaura un comparativo di uguaglianza – «Come molte persone» – il cui contesto di riferimento è subito svelato dalle due inquadrature successive. Si vede infatti, nella seconda, sottotitolata dalla scritta «che lo fanno nel mondo dell'arte», la scena finale di una compravendita da Sotheby's, con il battitore d'asta che aggiudica un quadro [Fig. 2] e, nella terza, un porto con panfili di lusso e la scritta «ho comprato uno yacht» [Fig. 3].



Fig. 2-4: Screenshot dal video di Banksy, Louise Michel, 2020. Pagina personale dell'artista.

Il quarto *frame* chiude l'enunciato aggiungendo la motivazione, il valore di questo acquisto, che è «per navigare nel Mediterraneo», letteralmente «per andare in crociera nel Mediterraneo», «to cruise the Med» [Fig. 4]. Qui verbale e visivo insieme producono uno scarto ironico sui termini di questa “crociera”, essendo che la scena mostra non magnati dell'*art system* intenti a godersi un *cocktail* o a prendere il sole sul ponte del panfilo, ma naufraghi che gridano aiuto in attesa di essere salvati.

I *frame* quinto e sesto presentano la barca, ferma sul molo per come era all'origine e poi in mare dipinta. E spiegano, tramite i sottotitoli e i momenti salienti di un'operazione di recupero, che «apparteneva alla Marina Francese» e che «è stata convertita in un'imbarcazione di salvataggio» [Fig. 5], «perché le autorità europee» «ignorano deliberatamente le richieste di soccorso» [Fig. 6] dei «non europei». Anzi, «noi l'abbiamo convertita in un'imbarcazione di salvataggio» (corsivo nostro): il soggetto cambia e subentra una non ben specificata istanza di enunciazione alla prima persona plurale. Il decimo *frame* inquadra un funzionario davanti a un monitor, sdraiato su una sedia e con del cibo in mano, che dorme della grossa anziché sorvegliare le acque. La scritta «non europei» è associata al fotogramma di un gommone bianco stabile fra le onde.



Figg. 5-6: Screenshot dal video di Banksy, *Louise Michel*, 2020. Pagina personale dell'artista.

Nelle ultime scene la regia, dall'alto, riprende la barca mentre solca le onde in direzione dell'enunciataro. La prua, come una freccia, punta verso il nome «La M.V. Louise Michel», che appare in basso. Quindi, in un montaggio alternato, l'icona banksiana della bambina con il cuore [Fig. 7], prima in campo medio, poi in primo piano, è messa a confronto con un migrante che tenta di aggrapparsi a un salvagente

della barca [Fig. 8], mentre in sovrapposizione si legge la scritta «Tutte le vite dei neri contano» («*All Black Lives Matter*»), chiara ammissione di sostegno all'omonimo movimento attivista internazionale impegnato nella lotta contro il razzismo. L'aggettivo quantitativo «tutte» è evidenziato. L'ultimo *frame* dà l'indirizzo del sito dell'equipaggio, fucsia su sfondo nero, “MVLOUISEMICHEL.ORG”.



Figg. 7-8. Screenshot dal video di Banksy, Louise Michel, 2020. Pagina personale dell'artista.

Il tono è dappriincipio ironico, in seguito provocatorio e di richiamo nei confronti dell'Europa (principale responsabile di questa «Grande Sostituzione» perché storicamente essa è andata a sostituire le “terre vergini” con i suoi stili di vita; *Do ut des*: avendo invaso tutti i popoli, tutti i popoli tornano su di lei). Banksy crea, com'è sua abitudine, un riferimento multiplo e complesso alle priorità che vigono nel sistema dell'arte e in politica. Prende a bersaglio l'uso del valore economico a fini individualistici e lo sbarazzarsi della solidarietà, con la disuguaglianza tra ricchi e poveri che ne discende. Nella cornice di questo divario si contesta l'atteggiamento di denegazione della commissione europea e l'ipocrisia del trattare con “due pesi e due misure” gente di colore diverso. Commuove, proprio al centro del video, il fermo immagine sul gommone bianco galleggiante abbinato al sottotitolo «non europei» [Fig. 9].



Fig. 9. Screenshot dal video di Banksy, Louise Michel, 2020. Pagina personale dell'artista.

Una sorta di metonimia alla rovescia per chi, non essendo europeo, non può essere contenuto in quella bella scialuppa. L'amarrezza del mancato intervento da parte dell'Europa è controbilanciato dalla fattitività della *Louise Michel*, che in direzione opposta alle scelte prese dai governi, vuole salvare, indiscriminatamente, tutte le vite dei migranti. È il programma di base dello "yacht" di Banksy, fondato su una scala di valori diversa, nella quale la vita delle persone *black*, cioè nere, quindi povere, quindi indifese, è al primo posto.

Aspetti plastici e figurativi

Quanto alle caratteristiche morfologiche dell'imbarcazione, si sarà subito notato il rosa *shocking* a prua e a poppa, la scritta "Rescue" ("Salvataggio") rosa su fondo bianco sulla murata sinistra e, sulla parete esterna della cabina di pilotaggio, la figura di profilo di una bambina, che cita l'icona banksiana *Girl with Red Balloon* [Fig. 10], in un'opportuna variante con giubbotto di salvataggio e salvagente a forma di cuore al posto del palloncino [Fig. 11].



Fig. 10. Banksy, *Girl with Red Balloon*, 2002, Londra, Waterloo Bridge a South Park.

Fig. 11. Banksy, *Louise Michel*, 2020, particolare della bambina con il salvagente.

La figura è ribaltata e, se in *Girl with Red Balloon* il palloncino vola via, ovvero, in termini semiotici, l'oggetto di valore si disgiunge dal soggetto, nella *Louise Michel* la bambina afferra la corda del salvagente, che, dipinto in *trompe l'œil*, dà l'impressione di essere fissato alla parete della barca. Soggetto e oggetto di valore risultano congiunti.

La pittura a spray assimila l'opera al genere della Street Art e, del resto, anche il mare, per le sceneggiature di un navigante, ha le sue "strade". Nulla impedisce che questo tipo di arte funzioni in contesti non strettamente urbani. L'importante è che la si fruisca liberamente, fuori dagli spazi deputati. La differenza con *Barca nostra* non potrebbe stridere di più. Lì il peschereccio dei migranti sommerso, riportato a galla e mutato in un monumento alle vittime per benessere (temporaneo) di un ente istituzionale, giace esanime. Qui un panfilo della marina militare, che sarebbe potuto cadere in mano di privati, è divenuto un'imbarcazione umanitaria di soccorso. Con la *Louise Michel* Banksy sembra rispondere a *Barca nostra* invertendone il destino; previene il danno anziché commemorarlo. Va verso il Terrestre nella prospera definizione di Bruno Latour (2017), come ricerca e scoperta di un territorio abitabile in comune, opposto al "globo" della globalizzazione moderna.

In onore di un'insegnante anarchica

Il cambiamento di colore del cuore, da rosso a rosa, non è irrilevante. L'imbarcazione è dedicata infatti all'insegnante, poetessa e anarchica francese Louise

Michel (1830-1905), che nel 1871 è stata protagonista della Comune contro la Francia di Napoleone III [Fig. 12]. Una sfida esplicita ad ogni forma di autorità: «Ascoltavo sia la mia zia cattolica, che i miei nonni, che erano seguaci di Voltaire. Confusa da strani sogni, ero come l'ago di una bussola che, sconvolto da una tempesta, cerca il nord. Il mio nord era la rivoluzione» (Michel 1886, 56).



Fig. 12. Louise Michel.

Louise Michel aveva ricevuto un'educazione atipica, di cui era consapevole e appagata: «Le fanciulle allevate nella scempiaggine sono disarmate [...]. Ma non ho mai capito perché dovrebbe esserci un sesso di cui si cerca di atrofizzare l'intelligenza, come se in giro ce ne fosse troppa» (ivi, 107). Alla morte del nonno, ricevette un'eredità cospicua, 40.000 franchi, che distribuì tra i poveri, con scandalo dei benpensanti. Le fu proibita, in quanto donna, la frequenza dell'Università e si rifiutò di prestare giuramento a Napoleone III per poter insegnare nelle scuole pubbliche. Aprì allora scuole professionali e orfanotrofi gestiti da laici, rivendicando il diritto all'istruzione per le donne. Dal 1851 conobbe Victor Hugo, con cui tenne una corrispondenza fitta e che scriverà nel 1871 il poema *Viro Major* per ricordarla, dopo

il processo subito per esser stata in prima linea sulle barricate della Comune (Hugo 1888, pp. 85-87):

[...] quelli, donna, davanti alla tua indomita maestà,
 meditavano, e malgrado la piega amara della tua bocca,
 malgrado il maldicente che accanendosi su di te,
 ti gettava addosso tutte le grida indignate della legge,
 malgrado la tua voce fatale e alta che ti accusa,
 vedevano risplendere l'angelo attraverso la medusa [...].

Louise non fu fucilata, ma spedita alla colonia penale francese della Nuova Caledonia, dove si mise a insegnare ai figli dei nativi e dei deportati. Tornata in Europa, partecipò a un congresso anarchico a Londra nel 1881 e in Francia condusse con successo una campagna per un'amnistia da concedere ai deportati algerini in Nuova Caledonia. Raccontò il tentativo di fondare una Repubblica sociale autonoma nel libro *La Comune* (1898). L'appellativo con cui era nota, "la Vergine rossa", scioglie forse la misteriosa sigla M.V. preposta al nome dell'imbarcazione di Banksy: non o non solamente *Moto-Vedette*, ma Maria Vergine Louise Michel.

Contro la tratta degli schiavi. Competenza e performance della "Louise Michel"

Secondo il Guardian², l'avventura dello "yacht" di Banksy sarebbe iniziata a settembre del 2019, proprio mentre in Italia si spegnevano i riflettori sulla retorica della memoria di *Barca nostra*, lasciando il relitto alla mercé e alla dura realtà dei guai giudiziari. Banksy avrebbe scritto una mail all'attivista tedesca Pia Klemp, già capitana di navi di ONG, tra cui la Sea-Watch 3. Le avrebbe proposto di comandare una nuova nave umanitaria comprata con il ricavato della vendita di sue opere sulla crisi dei migranti³. Pia Klemp sulle prime pensò a uno scherzo, ma quando si rese conto che l'offerta era seria, accettò. L'equipaggio della *Louise Michel* si compone di una decina di uomini e donne tutti europei, con una lunga esperienza nelle operazioni di ricerca

² <https://www.theguardian.com/world/2020/aug/27/banksy-funds-refugee-rescue-boat-operating-in-mediterranean>.

³ A giugno del 2020 Banksy ha in effetti venduto tre dipinti a olio sui migranti per 2.2 milioni di sterline a un'asta di beneficenza da Sotheby's. Quell'asta era però destinata a raccogliere denaro per la costruzione di un ospedale a Betlemme. Cfr. Carrigan (2020).

e soccorso ed esplicitamente “antirazzisti e antifascisti” (Di Cesare 2021). Banksy non è a bordo. È significativo che l'imbarcazione sia francese, la capitana tedesca e che la pianificazione della missione si sia svolta tra l'Inghilterra, la Germania e la Spagna, quasi che il gruppo ristretto rivendichi un'idea diversa di Europa e di europei.

Il programma di base della motovedetta non è un generico salvare i migranti, ma con le parole di Pia Klemp, «impedire che i libici li riportino nei campi di detenzione in Nord Africa» (Franceschini 2020). La nave è allora più piccola di altre in dotazione alle ONG, lunga 31 metri, ma grazie a una velocità di 27 nodi è più rapida sia di queste sia di molte unità della guardia costiera libica, utilizzate per frenare barche e gommoni di gente che prova a raggiungere l'Italia o Malta. Dunque può riuscire a batterle sul tempo nelle operazioni di soccorso. Secondo l'International Organization for Migration, 7.600 migranti sono stati intercettati dall'inizio dell'anno ad agosto del 2019 e riportati indietro (*ibidem*). La UNSMIL, che è la missione di supporto dell'Onu in Libia, e la UHCHR, l'agenzia ONU per i Rifugiati, hanno denunciato l'incapacità delle autorità libiche di contrastare le violenze di massa nei centri di detenzione. La scelta di una motovedetta non grande, ma prestante e competitiva in termini di velocità, risponde allora all'obiettivo di impedire questa “tratta degli schiavi”. Di qui l'insistenza, nel video, su “tutte le vite dei neri”.

Benché l'equipaggio fosse rodato in partenza per manovre del genere, lo “yacht” *Louise Michel* ha dovuto mettere alla prova in alto mare la sua stazza e la sua destrezza [Fig. 13].



Figura 13: Banksy, la *Louise Michel* durante un salvataggio, 2020.

Nel corso della prima operazione, compiuta il 20 agosto 2020 a 30 km dalla costa libica tra Tripoli e Al-Zawiya, in segreto per evitare l'impatto dei *media*, sono stati salvati da un gommone 89 migranti. L'equipaggio avrebbe poi richiesto l'intervento della Sea Watch. La sera successiva la *Louise Michel* ha raccolto l'allarme lanciato da Moonbird, aereo della Sea Watch, e si è diretta verso un altro gommone con 130 persone in difficoltà in area SAR (ricerca e salvataggio) maltese, distribuendo giubbotti di salvataggio. Non potendo prendere a bordo così tanti naufraghi, dopo aver raggiunto la capienza massima di 97 persone, l'equipaggio è stato costretto a lasciare le rimanenti 33 su una zattera e ha avvertito Alarm Phone, chiedendo l'assistenza della Guardia Costiera italiana e delle Forze Armate di Malta: «C'è un cadavere sul gommone». Più tardi ne avrebbero trovato quattro. «Le altre persone hanno bruciature provocate dalla benzina, sono in mare da giorni e adesso sono state lasciate sole in una zona SAREuropea» (Lania 2020). La Sea Watch 4 e la Mare Jonio sono partite in soccorso. Ma la situazione si è parzialmente sbloccata solo quando, viste le cattive previsioni meteo, la Valletta ha convinto la Guardia costiera italiana a inviare da Lampedusa una motovedetta per imbarcare le 49 persone più vulnerabili, ovvero 32 donne, 13 bambini e 4 uomini a completamento dei nuclei familiari.

Se l'antisoggetto della missione sono le autorità libiche, il Parlamento europeo, nell'attendere il loro intervento, gioca un ruolo da opponente delle ONG. «Tutti gli attori coinvolti nella ricerca e salvataggio devono rispettare le istruzioni delle autorità di coordinamento» (*ibidem*), ripete come un disco rotto una portavoce della E.U. Le istruzioni, però, da Bruxelles non arrivano; e allora la *Louise Michel* si incunea fra crisi geopolitica e crisi della qualità dell'arte contemporanea per aprire scenari nuovi. Banksy non incarna l'eroe proppiano che affronta ogni sorta di prova decisiva fra le onde; non spetta a lui. Investe invece sulla missione ed elegge una donna a guidarla, presagendo che il pubblico lo riconoscerà come un destinante in grado di riorientare la sorte di molti, dando allo “yacht” una funzione d'uso diversa.

Il sito web

Il successivo altolà dell'Europa alle imbarcazioni umanitarie, che arriva fino al sequestro del mezzo e all'arresto del personale di bordo, ha portato Banksy a mettere

in piedi un sito internet. La *Louise Michel* e le ONG sono in pratica state punite per le loro “ingerenza” nella gestione della migrazione.

La pagina, verbalmente e con fotografie del *team* e dei salvataggi, invita a prendere coscienza delle richieste di soccorso e del fatto che assistere senza intervenire – combattendo battaglie legali o offrendo donazioni, chiedendo di entrare nell'equipaggio o diffondendo la voce su queste politiche inumane – significa essere complici nel condannare alla pena di morte i migranti. Anche qui, come nel video, il tono è di accusa e nel discorso si passa dalla terza persona alla prima plurale, mentre la barca è antropomorfizzata attraverso l'uso del pronome femminile *she*. Per esempio, «*She is captained and crewed by a team of rescue professionals drawn from across Europe. She runs on a flat hierarchy and a vegan diet*». L'ironia tipica di Banksy è del tutto assente e, a livello retorico, si punta con un'enfasi eccessiva al *politically correct*. Una barra cancella la scritta SEARCH AND RESCUE, sostituita da quella SOLIDARIETÀ E RESISTENZA. I colori del sito sono il blu del mare per lo sfondo, il bianco e il rosa. Cliccando sulla finestra LIVE FEED, che significa “IN DIRETTA”, ma letteralmente “NUTRIMENTO VIVO”, si leggono informazioni su campagne social di liberazione di attivisti, arrestati per aver ostacolato il respingimento in Libia delle imbarcazioni intercettate in mare.

Sintomi di artisticità della “Louise Michel”

Si è detto della difficoltà di ritenere la missione di Banksy nel Mediterraneo un'opera d'arte. Paradossalmente, *Barca nostra*, che è un episodio puntuale, “già fatto” e concluso nella carriera di Büchel, è percepita come una cosa più artistica. Nell'opinione pubblica *Barca nostra* rispetta infatti comunque i crismi della teoria istituzionale dell'arte. È facilmente riconducibile a un genere canonizzato, il *ready made*; è stata esposta in uno spazio ufficiale molto prestigioso; Büchel è rappresentato e protetto da una delle gallerie più forti al mondo, la Hauser & Wirth, con sedi a Zurigo, Londra, New York, Somerset, Los Angeles, Hong Kong e Gstaad. Secondo quali criteri, invece, sarebbe un'opera d'arte la *Louise Michel*? Tornando sulla divaricazione

a cui accennavamo all'inizio, che si è prodotta tra sistema dell'arte e mondo dell'arte (§ 1), proveremo a vedere se essa funziona come opera grazie alla sua articolazione sintagmatica e non secondo parametri esterni. Sarà opera, cioè, se e quando soddisferà, con Goodman (1977), alcuni requisiti da cui discende la sua efficacia, in termini di trasformazione cognitiva, patemica e pragmatica del pubblico:

Quando usciamo dalla mostra di un artista importante, il mondo in cui penetriamo non è lo stesso di quello che abbiamo lasciato quando siamo entrati. Lo vediamo in funzione di queste opere, le nostre visioni del mondo si modificano in modo radicale (Goodman 1984, 182).

La prima condizione è che questo qualcosa che abbiamo davanti, anche non necessariamente proveniente dall'arte *tout court*, si imprima tanto da provocare un cambiamento nella nostra maniera di vedere il mondo. Deve riuscire a esemplificare, a campionare un aspetto dell'esperienza, esattamente come alcune gocce prelevate dal mare sono campioni della sua acqua (Goodman e Elgin 1988): contengono e condensano proprietà. Un'opera, più che essere bella o brutta, è corretta. Rende intelligibili aspetti nascosti, ignorati o non pensati; deautomatizza la percezione stanca che ne abbiamo e ce li fa comprendere come se li vedessimo per la prima volta. Un salto dalla vita quotidiana, che implica l'effetto sorpresa.

I cinque sintomi individuati da Goodman (1977) mostrano in che modo un manufatto, un intervento, un progetto, dal suo interno, può produrre questo mutamento. Sono strumenti analitici, non criteri stretti. Volendoli applicare a Banksy, occorrerà considerare un tutt'uno la barca, il video, la missione, il sito. Queste quattro componenti costituiscono il testo della *Louise Michel*, il suo tessuto di giunti, suscettibile o meno di divenire opera d'arte nella misura in cui *opera* efficacemente su qualcuno e può allora trasformarsi in immagine, cioè entrare negli immaginari individuali e collettivi e accendere l'immaginazione ⁴. Il secondo sintomo goodmaniano, dopo il più importante, che è appunto l'esemplificazione, è la densità sintattica, ossia il grado di articolazione e combinazione espressiva dei simboli. La composizione interna della *Louise Michel* è stretta abbastanza nelle giunture fra un

⁴ Su questa differenza tra testo, opera e immagine cfr. Migliore (2018).

elemento simbolico e l'altro da soddisfare questa condizione? Se si tiene conto della trama narrativa della destinazione finale che questa barca ha avuto come nave umanitaria, a fronte del panfilo privato che sarebbe potuta diventare, e dei legami fra il racconto della missione e la sua apertura mediatica al pubblico tramite il sito, diremmo di sì. Ogni tratto è sintatticamente ben connesso agli altri e non si riscontrano incongruenze nell'orchestrazione generale. Inoltre questi tratti non sono pochi e combinano figurativamente spazi e regimi di senso diversi – l'asta d'arte, il porto, la crociera, il soccorso in mare – effettuando rovesciamenti reciproci convincenti. Il secondo sintomo di Goodman, la saturazione sintattica relativa, ovvero il numero di aspetti sintattici, significativi per comparazione l'uno con l'altro, è presente. Certo, si potrebbe trattare di un'unità di superficie, e allora si può andare a ricercare un terzo sintomo, che è la densità semantica, idealmente in presupposizione reciproca con la densità sintattica e che tiene conto di quanto determinati e stratificati siano i tratti simbolici percepibili a livello sintattico. In questo Banksy, però, è davvero egregio: nessuna allusione ai temi del programma di base della *Louise Michel* è fine a se stessa o casuale. Dal video, che oltre a essere una delle componenti del testo di questo lavoro, è anche un metatesto – luogo di riflessione e di presentazione della missione – affiorano, con profonda ironia, le contraddizioni mondane sul discrimine fra uno yacht e un'imbarcazione umanitaria, fra il senso che una “crociera” ha per un ricco e per un povero, fra un europeo e un non-europeo. Analogamente, su una semantica ricca di valori, di timie, di forie, poggia la commutazione, nello stencil della barca, del cuore in fuga della *Girl with Red Balloon* con il salvagente della speranza a cui la bambina si tiene. Infine Goodman indica come quarto sintomo il riferimento multiplo e complesso, ossia la manifestazione di più isotopie, di più assi referenziali, di concatenazioni simboliche dirette o indirette, a più livelli e imbricate. Abbiamo già avuto modo di menzionare l'intreccio dell'isotopia politica, sociale, con quella sul sistema artistico, concomitanti e alternativamente emergenti.

La riflessione sui sintomi ci convince perché è schierata dalla parte del pubblico, non del sistema di promozione dell'arte, e mostra buon senso. Nel tempo alcuni

sintomi, per Goodman, potranno essere aggiunti, altri tolti, data l'evoluzione delle arti; lo schema è dunque *in itinere*. Nessun sintomo poi, preso isolatamente, è in grado di determinare qualcosa come “arte”, ma tende ad essere presente accanto ad altri dello stesso tipo. L'analisi semiotica della *Louise Michel* permette di rintracciarli tutti, benché non si sia ancora precisato il primo sintomo e, cioè, come questo lavoro esemplificherebbe l'esperienza. A nostro avviso ci riesce e con mire ambiziose rispetto allo *status quo*. La *Louise Michel* sveglia la pratica artistica dal sonno in cui è caduta, dal *double bind* dell'oggetto con la reliquia o il monumento, dal cordone ombelicale con il passato, e drizza la freccia dell'arte verso il futuro. Situa l'opera al centro della società, come esempio concreto di una mentalità da cambiare, per cui i «terreni di vita» in comune (Latour, *op. cit.*) contano più dell'appartenenza a una razza o a una classe sociale. Contro le disuguaglianze, Banksy traccia una nuova rotta, ponendosi come obiettivo una terra, e un mare, diversamente abitabili. Da questo punto di vista la *Louise Michel* rappresenta il culmine (almeno al momento!) del percorso artistico di Banksy sull'immigrazione, avviato vari anni fa.

La “Louise Michel” nella serie di Banksy sui migranti

Vale la pena di esaminare la *Louise Michel* alla luce del paradigma delle opere di Banksy dedicate ai migranti. Affiorerà una coerenza, impercettibile finché non si guarda da vicino il *corpus* di questo artista, che lo valorizza ancora di più. L'aspirazione non è a coprire l'intero repertorio, ma a raggiungere l'eshaustività semantica, selezionando i lavori più pertinenti a comprendere meglio il ruolo della *Louise Michel*. È l'ultimo paragrafo del nostro articolo e la domanda finora evasa sarà oramai cogente per il lettore: quale/i opera/e ha venduto Banksy per acquistare la motovedetta?

“Quanto pesa”

L'ipotesi più probabile, allontanandosi dalla falsa pista di Sotheby's che, però, come si è visto, è funzionale alla significazione dell'opera, è che l'artista abbia ricavato i fondi da Choose Love, un negozio londinese dell'associazione umanitaria “Help

refugees” che rifornisce generi di prima necessità a persone che fuggono da guerre, sfruttamento e torture. «Se doni due euro ai migranti, puoi vincere un’opera di Banksy a patto che indovini il peso», recitava il regolamento dell’iniziativa che ha messo all’asta la sua installazione *Dream Boat* (2015), un barcone di migranti controllabile da remoto, con un telecomando [Fig. 14], a *Dismaland Bemusement Park* [Fig. 15], che è il parco divertimenti per turisti al contrario creato dall’artista a Weston-super-Mare, nel Somerset, in Inghilterra (Pirrelli 2018). I potenziali acquirenti avevano diritto di partecipare con un’offerta minima di 2 £⁵.

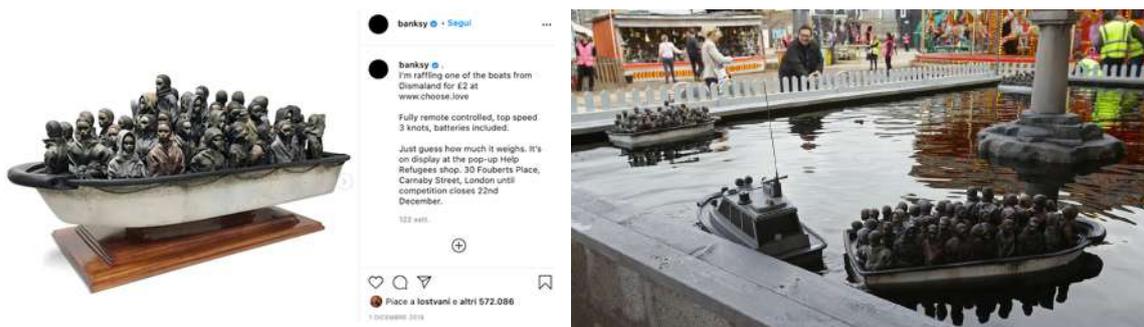


Fig. 14. Banksy, *Dream Boat*, 2015, la notizia della vendita dell’opera nella pagina personale Instagram.
Fig. 15. Banksy, *Dream Boat*, 2015, *Dismaland*.

È incerto il legame di causa ed effetto tra il barcone giocattolo venduto e il panfilo umanitario acquistato, ma le date coincidono e ci piace pensare che esista. Il titolo dell’installazione, *Dream Boat*, è fra l’altro una citazione indiretta al documentario del 2017, diretto da Tristan Ferland Milewski, della crociera nel Mediterraneo di sette giorni di sole, amore e divertimento per 3000 omosessuali. Il doppio senso del “peso” di quest’opera, materiale e spirituale, sulle coscienze di tutti, non fatica ad essere appreso.

⁵ Gli italiani, non avendo aderito al *Global Compact* al pari di Paesi come la Corea del Nord, la Siria e Cuba, sono stati esclusi della lotteria. Sul *Global Compact* cfr. Camilli e Spinelli (2018).

Steve Jobs a Calais e Non siamo tutti sulla stessa barca

Come un circo itinerante, il complesso di attrazioni di *Dismaland* è poi stato spostato da Weston-Super-Mare a Calais, nella “Giungla”, l’enorme baraccopoli dei profughi che dalla Francia tentano di raggiungere l’Inghilterra. La chiamano “la Lampedusa del nord”. Sempre nel 2015 Banksy, in risonanza con *Dream Boat* e con il tema ambiguo del “peso” degli immigrati, sceglie questo luogo per il graffito che ritrae Steve Jobs, in jeans e dolcevita nero, con una sacca sulla spalla e uno dei primi computer Apple [Fig. 16].



Fig. 16: Banksy, *Son of a Syrian Refugee*, 2015, Calais.

Pochi sanno che il padre biologico del genio dell'azienda di Cupertino era un rifugiato siriano, Abdulfattah John Jandali, giunto a New York negli anni Cinquanta in cerca di fortuna. In una rara dichiarazione che accompagna il suo lavoro, diffuso tramite un comunicato stampa, Banksy ha detto:

Siamo spesso portati a credere che l'immigrazione dreni le risorse di un Paese, ma Steve Jobs è il figlio di un immigrato siriano. Apple è l'azienda più redditizia al mondo, paga oltre 7 miliardi di dollari all'anno di tasse ed esiste solo perché l'America ha accolto un giovane uomo di Homs (Banksy 2015 in Ellis-Peterson 2015; trad. mia).

Con *The Son of a Syrian Refugee* – questo il titolo dell'opera – il peso economico del migrante è rivalutato in positivo proprio in un contesto in cui pochi credono al miglioramento delle condizioni dei profughi. Ma, a riprova del pensiero strutturalista di Banksy, pochi mesi dopo, dall'altra parte della Manica, è comparso uno stencil di

fronte all'Ambasciata Francese di Londra, a Knightsbridge, che rappresenta Cosette de *I Miserabili* di Victor Hugo in lacrime a causa del fumo dei lacrimogeni [Fig. 17].



Fig. 17: Banksy, *Cosette*, 2016, Londra.

Alle sue spalle un tricolore francese sfrangiato e ai piedi una bomboletta e una nube di gas. Accanto al disegno, un codice QR rimanda a un link video nel quale dei poliziotti francesi antisommossa sgombrano una parte del campo di Calais. All'istante l'intervento è stato coperto di assi e rimosso da Cheval Estates, l'impresa di costruzioni di lusso che aveva noleggiato i ponteggi. Spuntano, nelle singole opere di Banksy e nell'associazione fra un'opera e l'altra, soggetti interdipendenti con antisoggetti, adiuvanti e oppositori. Il consenso, quando lo si ottiene, è il punto di arrivo di conflitti non solo diegetici, interni ai lavori, ma di queste rappresentazioni, interattive e non, con chi le fruisce.

Così, se la vendita a un'asta umanitaria di una specifica attrazione di *Dismaland*, la barca di migranti, prefigurava già la categoria di contrari turismo/migrazione, il primo caso esplicito di rovescio della medaglia Banksy lo offre nuovamente a Calais, nei pressi del porto, con lo stencil che raffigura *La zattera della Medusa* di Théodore Géricault in versione moderna [Fig. 18]. La ciurma della fregata francese sulle coste della sua colonia, il Senegal, qui si è trasformata in un gruppo di migranti che agita una bandiera bianca alla disperata ricerca di aiuto. Sullo sfondo sfila una lussuosa nave da crociera, con elicottero privato, che prosegue senza degnarsi della presenza umana.

Il titolo dell'opera, *We are not all in the same boat* [“Non siamo tutti nella stessa barca”], tratto dal sito di Banksy www.banksy.co.uk, allude forse alla cronaca di quel periodo degli spettacolari salvataggi con elicotteri di passeggeri delle “Grandi navi” colti da malore: l'ingiustizia sociale nel trattamento delle persone, riservandosi di decidere chi salvare e chi far soccombere. Colpisce il reimpiego della fascia azzurra del muro che fa da supporto allo stencil come linea di confine fra aria e acqua, ad indicare che i naufraghi sono già stati sommersi, sono affogati. Un rimando implicito a *I don't believe in global warming* [Fig. 19], il lavoro realizzato a Londra nel 2009 dopo il fallimento della conferenza di Copenaghen sul clima, che ritroveremo in uno dei due interventi veneziani *clou* del 2019.



Fig. 18: Banksy, *We're not all in the same boat*, 2015, Calais.



Fig. 19: Banksy, *I don't believe in global warming*, 2009, Londra.

Due incursioni a Venezia

Arriviamo quindi alla Biennale della partecipazione di *Barca nostra* per scoprire come Banksy si è reso (com)presente in città. Nella notte tra l'8 e il 9 maggio, su un muro del centro storico di Venezia, vicino a campo Santa Margherita, compare lo stencil di un bambino, con un giubbotto nautico, che tiene in mano il fusto di una pianta, dalla quale si sprigiona un gas rosa [Fig. 20]. Un fumogeno, di quelli utilizzati per le segnalazioni in mare in caso di naufragio. Il fumo scende dietro di lui e lascia sul muro una grande traccia.



Fig. 20. Banksy, *Migrant Child*, 2019, Venezia.

Il bimbo ha i capelli mossi dal vento e, con lo sguardo, sembra aver avvistato qualcuno o qualcosa. I piedi e parte delle gambe sono immersi nell'acqua del canale. Il fusto vegetale al posto del fumogeno, con le radici divelte, figurativizza lo sradicamento dalla patria, che spiega la richiesta di aiuto. Similmente alla scritta di *I don't believe in global warming* e alla linea dell'orizzonte di *We're not all in the same boat*, il corpo del bambino è in una posizione marcata tra sopra e sotto, vita e morte, visibile e invisibile. Non per mezzo di una forma statica e stabile che fissa questo confine, come nella neo-zattera della Medusa, né per l'abbassamento del livello del mare, come nell'enunciato ironico sul surriscaldamento del pianeta, ma perché in balia del fenomeno dell'acqua alta. Intorno a metà maggio, a +110 cm di alta marea, si poteva assistere ad alcune trasformazioni del graffito (Zucconi 2019). Il bambino era lì e il suo volto era ancora impassibile, ma gli arti inferiori finivano sott'acqua. Qualche

centimetro ancora, come nel picco di +187 cm del 12 novembre 2019, e il bambino sarebbe annegato. La condizione precaria di quel corpo, più che il volto dell'infante – un'immagine mediatica alla quale siamo oramai immuni – mette in ansia e in allarme.

Ci si chiede quale gittata abbia il fumogeno, che intreccia problemi politici globali, la migrazione, con problemi ambientali locali, l'acqua alta (*ibidem*). Meno di due settimane dopo, il 22 maggio, Banksy pubblica su Instagram il video di una sua installazione a piazza San Marco, sfuggita ai più, che sembra una risposta a questa domanda. Nel filmato un uomo, dal volto nascosto, si ferma a ridosso di Palazzo Ducale, fra bancarelle e ritrattisti, e monta il suo stand da... artista di strada [Fig. 21]. Vi espone un quadro "scomposto", tipico della tradizione del Settecento, in cui è raffigurato un "capriccio", una veduta di fantasia dove in mezzo all'isola di San Giorgio e Rialto passa un'enorme nave da crociera [Fig. 22]. Il titolo dell'opera, *Venice in Oil*, listato a lutto, è ricavabile dalla tavoletta-legenda in stampatello visibile a sinistra, sotto il quadro, e con cui si apre il video. Su Internet il filmato è accompagnato dal post «Mi installo alla Biennale di Venezia. È il più prestigioso evento d'arte al mondo, eppure, chissà per quale ragione, non sono mai stato invitato» (traduzioni nostre). Sul lavoro ci si è soffermati in altra sede (Migliore 2021). Va aggiunto, con il senno di poi e grazie allo studio paradigmatico appena compiuto, cioè attraverso il confronto fra più opere di Banksy, che *Venice in Oil* è una specie di ingrandimento della nave sullo sfondo della zattera della Medusa in *We are not all in the same boat*. Come se il Bambino migrante l'avesse avvistata (anticipatamente alla sua realizzazione da parte di Banksy) e, alla stregua dei naufraghi francesi, tentasse invano di attirarne l'attenzione. Il confronto intertestuale rivela il discorso silenzioso che Banksy sta gradualmente costruendo.

Ma in *Venice in Oil* c'è molto più di quanto non avessimo notato prima. Certo, la nave turistica intreccia anch'essa problemi globali – il consumismo, l'inquinamento – con problemi locali – il delicato ecosistema di Venezia, l'equilibrio precario della Serenissima fra presente e passato. «Questo mostro», come lo chiama una signora nel filmato e, nel dipinto, la beffarda motovedetta della polizia che, procedendo nello

stesso verso della nave, mostra da che parte sta la legge [Fig. 23], stridono con l'aspetto settecentesco della città.



Fig. 21: Banksy, Venice in Oil (2019), screenshot dal video.



Fig. 22: Banksy, Venice in Oil (2019), particolare.



Fig. 23: Banksy, Venice in Oil (2019), screenshot dal video.

Fanno sentire Venezia fuori tempo e fuori luogo. *Oil*, del resto, non è solo un richiamo alla tecnica pittorica impiegata, ma un'allusione al combustibile dei colossi che solcano Canal Grande. L'isotopia ambientalista soggiacente all'intera operazione è chiara. Nel dipinto informatori e osservatori interni, inoltre, indicano e osservano, accanto alla cubia per l'ancora, curiosi sbregghi e ammaccature sul fianco sinistro dello scafo. Segni di collusione premonitori, profetici: solo dieci giorni dopo il video di Banksy, una nave da crociera MSC avrebbe speronato un battello turistico, dando ragione degli allarmi lanciati dai media sulle conseguenze che il turismo di massa ha sulla città [Fig. 24]⁶.



Fig. 24: Copertina di *Der Spiegel*, 2019, n. 33.

⁶ In maniera emblematica il Comitato “No Grandi Navi” ha pubblicato il video di Banksy sul proprio sito. È recente la notizia di un decreto-legge che stabilisce che l’approdo definitivo delle navi da crociera a Venezia dovrà essere progettato e realizzato fuori dalla laguna. Cfr. Pietrobelli (2021). Peccato che arrivi nove anni dopo il decreto Clini-Passera, che aveva vietato il passaggio dei natanti con più di 40mila tonnellate davanti a Piazza San Marco e lungo il Canale della Giudecca. E che esca il primo aprile!

Per chiudere (e riaprire). L'esperienza della migrazione

Venice in Oil è però soprattutto il termine intermedio necessario per approdare alla *Louise Michel*. Solo legando insieme le tre opere con la sequenza cronologica e genealogica che hanno – *Migrant Child*, *Venice in Oil*, *Louise Michel* – ci si accorge infatti che il ruolo tematico dell'artista di strada, assunto da Banksy e riconosciuto dal pubblico del video, di pittore dilettante ma competente più di quel che passa alla Biennale, è sovradeterminato da un altro ruolo con cui l'artista si presenta. Il racconto filmico, infatti, è ben delimitato, in senso logico, dall'arrivo e dagli spostamenti di un attore nomade, che finisce per essere cacciato dalle forze dell'ordine perché anche lui, ma illegalmente, è fuori luogo: «Mister, please, o ha l'autorizzazione per restare qui o deve andare via» (traduzioni nostre).

Banksy, insomma, nella seconda incursione veneziana, veste i panni del *Migrant Child*, della persona senza fissa dimora che tenta di stanziarsi, ma viene respinto. Sloggia allora, con il suo carretto, in direzione opposta a un'enorme MSC che proprio in quel momento, indisturbata, attraversa Canal Grande [Fig. 24]. *Venice in Oil* è la chiave di lettura per comprendere la *Louise Michel*, come presa di coscienza e atto di ribellione ai paradossi dei poteri asserviti alla globalizzazione, in politica tanto quanto nelle arti. Banksy fa capire che da questo globo abusato e saccheggiato, in cui tutti pretendiamo di stare, che ci costringe alla modernizzazione e dove non si sanno più cogliere i fenomeni di genesi e metamorfosi, migrare è la condizione inevitabile. Non per rimanere sradicati, ma per imparare a coabitare con i viventi, acqua, virus, laguna, maree, che hanno smesso di incassare colpi e li restituiscono violentemente. Lo yacht umanitario nel Mediterraneo è la naturale prosecuzione dell'uscita di scena da una Venezia immersa nell'olio delle navi turistiche: una sovversione di scale e di frontiere, temporali – l'emergenza *versus* la vacanza – e spaziali – la geopolitica dei Paesi *versus* l'ingresso aggressivo nelle città storiche. Un'inversione dei legami tra possessore e proprietà: siamo noi ad appartenere a un medesimo suolo, la Terra non è di nessuno.

Bibliografia

- Beltrami, Alessandro (2020), *Il caso. La barca dei 700 morti abbandonata in Biennale. Una proposta per salvarla*, «L'Avvenire», 11 dicembre 2020, <https://www.avvenire.it/agora/pagine/barca-nostra-biennale-naufragio-mediterraneo-riportatela-a-augusta>.
- Camilli, Annalisa Spinelli, Francesca (2018), *Che cos'è il Global compact e perché l'Italia vuole rimanerne fuori*, «Internazionale», 6 dicembre 2018.
- Carrigan, Margaret (2020), *Banksey funds refugee rescue ship in the Mediterranean*, «The Art Newspaper», 27 agosto 2020.
- Di Cesare, Donatella (2021), *Noi sulle navi delle ONG, testimoni scomodi di un'Europa che lascia affogare donne e bambini*, «L'Espresso», 25 marzo 2021.
- Di Feo, Gianluca (2020), *Migranti, l'ultimo oltraggio al barcone della strage*, «La Repubblica», 19 novembre 2020, https://www.repubblica.it/cronaca/2020/11/19/news/migranti_l_ultimo_oltraggio_al_barcone_della_strage-274900309/.
- Ellis-Petersen, Hannah (2015), *Banksey uses Steve Jobs artwork to highlight refugee crisis*, «The Guardian», 12 December, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/11/banksy-uses-steve-jobs-artwork-to-highlight-refugee-crisis>.
- Franceschini, Enrico (2020), *Migranti, in azione la nave di Banksey: già salvate 89 persone nel Mediterraneo*, «La Repubblica», 27 agosto 2020.
- Goodman, Nelson (2010), *Arte in teoria, arte in azione* [1977], Paolo Fabbri (ed.), Milano, Et al. EDIZIONI.
- Goodman, Nelson (2018), *Quando è arte* [1977], Tiziana Migliore (ed.), Roma, Sossella.
- Goodman, Nelson, Elgin, Catherine (2011) *Ripensamenti in filosofia, altre arti e scienze* [1988], Paolo Fabbri (ed.), Milano, Et al. EDIZIONI, pp. 30-31.
- Hugo, Victor (1888, postumo), *Toute la lyre*, Paul Maurice (ed.), Paris, J. Hetzel et Cie, Maison Quantin.
- Lania, Carlo (2020), *Migranti, la nave di Banksey: «Abbiamo bisogno di aiuto»*, «Il manifesto», 30 agosto.
- Latour, Bruno (2018), *Tracciare la rotta. Come orientarsi in politica* [2017], Milano, Cortina.
- Michel, Louise (1886), *Mémoires de Louise Michel, écrits par elle-même*, Paris, F. Roy Libraire-éditeur.
- Michel, Louise (2021), *La Comune* [1898], Firenze, Clichy.
- Migliore, Tiziana (2018), *Sensi del visibile. Immagine, testo, opera*, Milano, Mimesis.

- Migliore, Tiziana (2021), *Competenza semiotica nelle arti. Il “dilettante” Banksy*, in Gianfranco Marrone e Tiziana Migliore (eds.), *La competenza esperta. Tipologie e trasmissione*, Milano, Meltemi, pp. 111-131.
- Pietrobelli, Giuseppe (2021), *Venezia, approdo per navi da crociera fuori dalla Laguna. L’annuncio di Franceschini e il concorso di idee per trovare soluzioni*, «Il fatto quotidiano», 1 aprile.
- Pirrelli, Mario (2018), *Un Banksy in lotteria per i rifugiati. Ma gli italiani non potranno vincere*, «Il Sole 24 Ore», 21 dicembre.
- Saussure, Ferdinand de (2003), *Corso di linguistica generale* [1916], Roma-Bari, Laterza.
- Simeone, Mario Francesco (2020), *La Barca Nostra di Christoph Büchel rischia di scomparire per sempre*, «Artribune», 25 novembre.
- Shove, Gary, Potter, Patrick (2019), *Siete una minaccia di livello accettabile*, Milano, L’Ippocampo.
- Tapies, Xavier (2020), *Cercasi Banksy disperatamente*, Milano, L’Ippocampo.
- Zucconi, Francesco (2019), *Banksy e l’acqua alta. Appunti sul graffito veneziano e sul riscaldamento globale*, «Il lavoro culturale», 20 maggio 2019.

Nota biografica

Tiziana Migliore è professore associato di Semiotica all'Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo" e segretario scientifico del Centro Internazionale di Scienze Semiotiche "Umberto Eco" che vi ha sede. Vicepresidente dell'Associazione Internazionale di Semiotica Visiva (AISV-IAVS), ha pubblicato le monografie *Miroglifici* (2011), *Biennale di Venezia. Questo è il catalogo* (2012), *I sensi del visibile. Immagine, testo, opera* (2018) e più di settanta articoli scientifici nazionali e internazionali.

tiziana.migliore@uniurb.it

Come citare questo articolo

Migliore, Tiziana (2021), *To Cruise the Med: Banksy fra turismo e migrazione*, «Scritture Migranti», *Viaggio e sconfinamenti*, a cura di Emanuela Piga Bruni e Pierluigi Musarò, n. 14/2020, pp. 122-154.

Informativa sul Copyright

La rivista segue una politica di "open access" per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License. Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.