



2014

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata



eum

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Vol. 10, 2014

ISSN 2039-2362 (online)

© 2014 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Coordinatore editoriale

Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale

Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Umberto Moscatelli, Enrico Nicosia, Sabina Pavone, Mauro Saracco, Federico Valacchi

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,

Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi, Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Sciuillo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Layout editor

Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

Rivista riconosciuta CUNSTA

Rivista riconosciuta SISMED

Periferie
Dinamiche economiche territoriali
e produzione artistica

a cura di Giuseppe Capriotti e Francesca Coltrinari

Documenti

Urban Art: l'arte per il riscatto delle *favelas*. Il caso di Vila Brasilândia

Angela Sofia Di Sirio*

Abstract

Sotto il nome di *Urban art* si indica una nuova ondata creativa che ha scelto come luogo privilegiato delle proprie espressioni le periferie delle città di tutto il mondo. Il binomio centro-periferia fa parte di quella terminologia che, nata agli inizi degli anni Settanta del Novecento, fu adoperata, prima di tutto, per descrivere le relazioni economiche fra aree più o meno sviluppate del sistema capitalistico. La periferia di oggi, invece, non è più “l'ombra” della città storica, essa è diventata sia luogo di accoglienza e convivenza di culture

* Angela Sofia Di Sirio, Dottore in Storia dell'arte, Università di Bologna, Scuola di lettere e beni culturali, via del Pratello 96, 40122 Bologna, e-mail: angelasofia.disirio@studio.unibo.it o angela.disirio@libero.it.

differenti, sia manifestazione di una volontà di riscatto dalla condizione di “non luogo” o di “luogo altro” rispetto ai centri storici. L'*Urban Art* si affranca dagli interessi economici e urbanistici di cui sono espressione i centri cittadini, per rivolgere la propria attenzione a quelle zone strutturalmente più degradate e funzionalmente deboli, attraverso operazioni di trasformazione, sviluppo e abbellimento. È quello che avviene per esempio in alcune aree del Brasile, note come *favelas* – vere e proprie concrezioni abitative, realizzate con semplici mattoni e altri materiali poveri o addirittura di scarto – dove negli ultimi anni vengono messi in atto interventi che mirano al miglioramento di queste realtà, semplicemente sul piano estetico. In quest'ottica di cambiamento si pongono gli interventi artistici del collettivo *Boa Mistura*, nato a Madrid nel 2001 dal lavoro di cinque artisti: *Arkon, Derko, Pahg, Purone, rDick*.

It goes by the name of *Urban Art* which in recent years has broken a new wave of creativity of which to express itself has chosen the outskirts of all the cities in the world as its privileged locations. Its byname central border is part of the terminology born in the 1970's and adopted first and foremost to describe the areas somewhat developed under capitalistic system. Today's outskirts are no longer in the shadow of the city in fact they have become welcoming and multicultural places that manifest themselves by a voluntary rebuff against the terms “unidentified place” or “other area” as oppose to the history and economy of the central city. Urban art redeems itself in both economic and urban expression where the main residents, to turn attention to the degraded and dysfunctional zones either undergoing development, transformation or embellishment that for example are happening in certain areas of Brazil, often called slums which are genuine concrete habitations made from simple bricks and other materials including those excavated where in recent years actual works are being undertaken aimed at improving the areas simply based on the esthetic appearance. With these changes in mind, it has placed the collective artist *Boa Misture*, born in Madrid in 2001 with work from the five artists: *Arkon, Derko, Pahg, Purore, rDick*.

La tradizionale nozione di periferia, legata da una parte alla collocazione fisica distante dal centro e dall'altra a condizioni di degrado ed emarginazione che spesso la caratterizzano, si rivela oggi un concetto complesso e contraddittorio, non più riconducibile a una definizione chiara ed univoca. Tradizionalmente, il paradigma oppositivo centro-periferia interessa il grado di distanza sia geografica che sociale dall'asse centrale di una società e può riferirsi tanto al territorio quanto ai gruppi sociali. Tutte le analisi che utilizzano il modello centro-periferia devono “inevitabilmente” rifarsi a qualcosa di più che alla mera geografia; infatti, il sociologo Sidney Tarrow ha individuato, nella letteratura, tre tipi di modelli interpretativi: nel primo modello, detto “diffusionista”, la relazione centro-periferia è caratterizzata dalla trasmissione di valori culturali dal centro alla periferia, dove quest'ultima, arretrata e tradizionalista, viene sottoposta alla continua pressione culturale esercitata dal centro. Il secondo modello, ispirato al concetto di “marginalità”, tende, invece, a enfatizzare gli aspetti economici del paradigma, evidenziando il fatto che la periferia è economicamente dipendente dal centro, incapace di acquisire e accumulare le risorse necessarie per superare la propria posizione subordinata ed è debole nell'ambito di un'economia territoriale più ampia (statale o internazionale). In

aggiunta a questi due modi di affrontare il problema, l'uno che enfatizza l'opera di socializzazione svolta dal centro e l'altro che ne argomenta l'analisi dal punto di vista del dominio del capitale, Tarrow nel terzo modello mette l'accento sull'elemento organizzativo del controllo politico. Il centro istituisce apparati, in particolare burocratici, il cui compito è quello di realizzare e perpetuare un modello di amministrazione standardizzato su tutto il territorio¹.

Un'interessante presa di posizione sul dibattito intorno al concetto di periferia è stata espressa recentemente da Renzo Piano, tra i più noti e attivi architetti a livello internazionale². In un'intervista rilasciata al «Sole 24 Ore», Piano descrive il suo progetto, incline a raccomandare le periferie, per recuperare e rivitalizzare questi spazi urbani; un accenno convinto e autorevole, viene posto anche sui temi dell'efficienza energetica e della rigenerazione degli edifici:

Siamo un Paese straordinario e bellissimo, ma allo stesso tempo molto fragile. È fragile il paesaggio e sono fragili le città, in particolare le periferie dove nessuno ha speso tempo e denaro per far manutenzione. Ma sono proprio le periferie la città del futuro, quella dove si concentra l'energia umana e quella che lasceremo in eredità ai nostri figli. C'è bisogno di una gigantesca opera di rammento e ci vogliono delle idee [...] Perché le periferie? Le periferie sono la città del futuro, non fotogeniche d'accordo, anzi spesso un deserto o un dormitorio, ma ricche di umanità e quindi il destino delle città sono le periferie. Nel centro storico abita solo il 10 per cento della popolazione urbana, il resto sta in questi quartieri che sfumano verso la campagna. Qui si trova l'energia. I centri storici ce li hanno consegnati i nostri antenati, la nostra generazione ha fatto un po' di disastri, ma i giovani sono quelli che devono salvare le periferie³.

La prima cosa da non fare, secondo l'architetto Piano, è costruire nuove periferie, ma farle diventare delle città, bisogna cucirle e fertilizzarle con delle strutture pubbliche; bisogna cercare di arrestare la crescita e mettere un limite di costruzione, anche perché diventa economicamente insostenibile portare e offrire dei servizi in luoghi sempre più lontani. Piano propone una «*green belt*», ovvero una cintura verde che definisca con chiarezza il confine invalicabile tra la città e la campagna. Un'altra idea dell'architetto italiano è portare, nelle periferie, un *mix* di funzioni: la città giusta è quella in cui si dorme, si lavora, si studia, ci si diverte, si fa la spesa; se si devono costruire nuovi ospedali, meglio farli in periferia, e così per le sale da concerto, i teatri, i musei o le università. L'obiettivo è di «fecondare» con funzioni catalizzanti questo grande deserto affettivo. Costruire dei luoghi per la gente, dei punti d'incontro, dove si condividano i valori, dove si celebri un rito che si chiama urbanità. Inoltre, altro

¹ Tarrow 1997.

² Vincitore del Premio Pritzker, consegnatogli nel 1998 dal Presidente degli Stati Uniti Bill Clinton, alla Casa Bianca, Piano nel 2006 diventa il primo italiano inserito dal TIME nella *Time 100*, l'elenco delle personalità più influenti del mondo, nonché tra le dieci più importanti del mondo nella categoria «Arte e intrattenimento»; il 30 agosto 2013 riceve la nomina di Senatore a vita, dal Presidente della Repubblica. Cfr. <<http://www.larepubblica.it>>, 11.12.2014.

³ Piano 2014.

punto essenziale, è creare idee per l'adeguamento energetico e funzionale degli edifici esistenti. Si potrebbero ridurre in pochi anni, secondo Piano, i consumi energetici degli edifici del 70-80%, consolidare le 60.000 scuole a rischio sparse per l'Italia. Alle nostre periferie occorre un enorme lavoro di rammendo, di riparazione:

parlo di rammendo, perché lo è veramente da tutti i punti di vista, idrogeologico, sismico, estetico. Ci sono dei mestieri nuovi da inventare legati al consolidamento degli edifici, microimprese che hanno bisogno solo di piccoli capitali per innescare un ciclo virtuoso. C'è un serbatoio di occupazione⁴.

Nelle periferie non c'è bisogno di demolire, che è un gesto d'impotenza, ma bastano interventi di microchirurgia per rendere le abitazioni più belle, vivibili ed efficienti. In questo senso c'è un altro tema, un'altra idea da sviluppare, che è quella dei processi partecipativi. Coinvolgendo gli abitanti nell'autocostruzione, perché tante opere di consolidamento si possono fare per conto proprio o quasi, che è la forma minima dell'impresa. L'architetto, parla di cantieri leggeri che non implicano l'allontanamento degli abitanti dalle proprie case ma, piuttosto, di farli partecipare attivamente ai lavori⁵.

I concetti di centro e periferia assumono tuttora un ruolo fondamentale nell'organizzazione del sapere delle scienze umane e sociali e, nonostante il centro eserciti ancora oggi una funzione-guida nelle organizzazioni di esperienze pubbliche, nelle formazioni culturali, nelle conoscenze politiche e nel funzionamento delle istituzioni, ultimamente la frequenza di progetti e iniziative sembra consolidarsi in particolar modo in zone "delocalizzate". Le periferie, infatti, sono entrate in gioco come protagoniste di una relazione di reciproca influenza con i centri e così nuove categorie sono intervenute a designare la specificità di questi rapporti. Risulta evidente la concomitanza di questo mutamento epistemologico con la fase della cosiddetta globalizzazione e con la necessità di interpretarne i processi economici, sociali e culturali⁶.

La locuzione centro-periferia fa parte di una terminologia nata agli inizi degli anni Settanta del Novecento e fu adoperata, prima di tutto, per descrivere le relazioni economiche fra aree più o meno sviluppate del sistema capitalistico. La periferia di oggi non è più "l'ombra" della città storica; essa è diventata sia luogo di accoglienza e convivenza di culture differenti, sia manifestazione di una volontà di riscatto dalla condizione di "non luogo" o di "luogo altro" rispetto ai centri storici.

Ed è proprio qui che negli ultimi anni si sta diffondendo una nuova ondata creativa che ha scelto come luogo privilegiato delle proprie espressioni le periferie delle città di tutto il mondo e va sotto il nome di *Urban art*. Arte

⁴ *Ibidem*.

⁵ Piano 2014, pp 25-26.

⁶ Capuzzo, Giorgi 2009.

urbana è il nome dato a quelle forme di arte che si manifestano nei luoghi pubblici, spesso illegalmente e nelle tecniche più disparate: bombolette spray, *sticker art*, *stencil*, proiezioni video, sculture, ecc⁷.

Questo tipo di arte che discende direttamente dalla *Pop art*⁸ e dal Graffitismo⁹, si pone, a livello internazionale, come risposta artistica al consumismo e al bombardamento mediatico di fine secolo¹⁰. L'arte urbana è indomabile e caustica, non ha confini predefiniti, provoca e altera le superfici con cui viene a contatto, colpisce e dilaga come un virus che intacca la strada, facendo di questa il proprio *medium* e del suo intervento il proprio strumento di propaganda.

Proprio per la sua connotazione di arte urbana, viene spesso confusa con la più generale manifestazione artistica nota come *Street art*, ma, mentre questa predilige come mezzo di comunicazione in particolar modo il muro e gli edifici dismessi, l'altra abbraccia una più vasta gamma di oggetti ed elementi presenti nel tessuto urbano. Emerge da subito il carattere "effimero" di tali interventi: questo è uno dei principali motivi della mancanza di un'aggiornata e completa bibliografia inerente all'argomento. Per quanto riguarda la *Street art* invece, sono nati dei siti web di facile consultazione¹¹, ma non del tutto esaustivi, che riportano alcune di queste operazioni, soprattutto *murales* degli artisti più conosciuti (Banksy, Obey, Blu, Space Invader, Above ecc...)¹². Gli interventi di arte urbana sembrano intaccare tutto ciò che trovano davanti a sé; è un'arte che agisce nei luoghi pubblici, pensata e usufruita dalla gente che vive la strada e che in essa si riconosce¹³. Dietro questi interventi si celano nomi nascosti, volti mascherati da una vita in incognito: dove nessuno osa, loro non esitano, dove gli altri distruggono, essi creano. Chi crea lo fa solo per il bisogno di fare arte, per il bisogno di conquistare spazi che gli vengono negati, perché l'*Urban art* è soprattutto un mezzo di espressione, una necessità di comunicare, diretta a decontestualizzare un sistema che occupa e di cui diviene parte inscindibile. Gli interventi di *Street art*, quindi, si affrancano dagli interessi economici e urbanistici di cui sono espressione i centri cittadini, per rivolgere la propria attenzione a quelle zone strutturalmente più degradate e funzionalmente deboli attraverso operazioni di trasformazione, sviluppo e abbellimento¹⁴.

⁷ Riva 2007.

⁸ Calvesi 2008.

⁹ Guerra 2010.

¹⁰ Alinovi 1984.

¹¹ <<http://www.streetartview.com>>, 11.12.2014

¹² A tal proposito, emblematico è l'artista di fama internazionale, Banksy, che ha fatto del suo messaggio politico e sociale il suo biglietto da visita; da notare anche, per evidenziare la forte potenza espressiva delle nuove forme di comunicazione, gli interventi di *Street art* messi in atto durante la cosiddetta "Primavera Araba", come unico mezzo di comunicazione alla repressione: <<http://www.banksy.co.uk>>, 11.12.2014.

¹³ Riva 2007.

¹⁴ Cervellati 1991.

È quello che avviene per esempio in alcune aree periferiche del Brasile, note come *favelas*, vere e proprie realtà dismesse e abbandonate; in questi luoghi viene attuato un processo di riqualificazione dell'*habitat* che mira, attraverso originali interventi di arte urbana, a un miglioramento estetico del paesaggio.

La trasformazione dello spazio urbano in *favela*, è un fenomeno che viene denominato “favelizzazione” e che in lingua portoghese-brasiliana significa etimologicamente “alveare” e rimanda a quell’agglomerato di baracche sorte nelle periferie delle maggiori città, dove la criminalità diffusa, oltre ai problemi dell’igiene pubblica, dovuta soprattutto alla mancanza di idonei sistemi di fognatura, sono tra le cause principali di degrado e arretramento¹⁵. Si tratta di occupazioni irregolari del suolo pubblico e privato, prive di accesso ai servizi di base, che non rientrano nella pianificazione urbanistica; inoltre, insieme alle lottizzazioni irregolari e clandestine, rappresentano l’unica forma abitativa accessibile per la popolazione di basso reddito. Le *favelas* sono la manifestazione più evidente dell’ineguaglianza nella distribuzione del reddito e dell’esclusione sociale che riguardano una parte significativa della popolazione.

La maggior parte delle attuali *favelas* crebbero negli anni ’70, quando il *boom* dell’edilizia dei quartieri più ricchi spinse un gran numero di lavoratori ad una sorta di migrazione nelle grandi città, dove la possibilità per guadagnarsi da vivere era maggiore. Sono degli insediamenti abusivi, vere e proprie concrezioni abitative, baraccopoli costruite con materiali poveri, dai semplici mattoni a scarti recuperati dall’immondizia e molto spesso rivestite di Eternit. Secondo una ricerca del 2011 effettuata dall’Istituto brasiliano di geografia e statistica (IBGE), oltre il 11,4 milioni di cittadini brasiliani, ovvero il 6% della popolazione, vive nelle *favelas* e, secondo gli stessi dati, ci sono 6329 *favelas* distribuite in 323 comuni¹⁶.

È proprio in questi territori che l’*Urban art* trova linfa: proponendosi di intervenire semplicemente sul piano estetico, e avvalendosi della volontà e dei bisogni della collettività, gli artisti si propongono di abbellire le cosiddette “prigioni a cielo aperto”. In quest’ottica di cambiamento si attuano gli interventi artistici di un collettivo nato a Madrid nel 2001, i *Boa Mistura*, nome portoghese che significa «buon miscuglio», formato da un architetto, un ingegnere, un pubblicitista e due studenti dell’Accademia di Belle Arti: Javier Serrano (Pagh), Rúben Martín (rDick), Pablo Púron (Purone), Pablo Ferreiro (Arkon), Juan Jaume (Derko), sono cinque artisti che lavorano principalmente nella capitale spagnola, ma le loro opere si possono ammirare anche a Berlino, in Norvegia, San Paolo e Panama City.

¹⁵ Il nome *favela* deriva da un fatto storico: rifugiati ed ex soldati reduci dalla guerra di Canudos (1895-1896), nello stato di Bahia, occuparono un terreno collinare libero presso Rio de Janeiro, poiché il governo che alla fine della guerra aveva smesso di pagarli, non diede loro delle abitazioni in cui vivere. Questa collina chiamata in precedenza “Morro de Providencia”, fu da loro denominata “morro da Favela” come il luogo sede del principale accampamento militare nella guerra di Canudos (cfr. Vargas Llosa 2008).

¹⁶ <<http://www.ibge.gov.br>>, 11.12.2014.

Tra i loro progetti, particolare interesse riveste per le sua portata semplice, nel contempo efficace e densa di significato, *Luz Nas Vieas* (Luce nei Vicoli), realizzato nel gennaio del 2012 nei vicoli e nelle tortuose scalinate della *favela* di Vila Brasilândia, alla periferia nord-ovest di São Paulo del Brasile. L'intervento attuato da questo collettivo può rientrare in quella consolidata tecnica pittorica che va sotto il nome di anamorfismo, termine apparso nel Seicento a designare una specie di «depravazione ottica»¹⁷ fondata sui giochi della riflessione e della prospettiva. Le tecniche anamorfiche, se guardate da un certo punto di vista dell'osservatore o riflesse con accorgimenti vari, si ricompongono, si rettificano e infine svelano immagini a prima vista non percepibili. Composizioni singolari che, viste di fronte, sono soltanto una mescolanza confusa di forme dilatate e prive di senso ma che, viste di sbieco, si ricompongono in immagini adeguatamente strutturate¹⁸.

In *Luz Nas Vieas* il gruppo Boa Mistura, con la partecipazione degli abitanti del luogo, tinge i muri e le vie del quartiere con cinque vivaci tonalità monocrome, creando una vera e propria "magia anamorfica" giocata su specifiche frasi, ognuna corrispondente a un tema: *Beleza, Firmeza, Orgulho, Doçura, Amor*, sono queste le semplici parole che si compongono nel movimento¹⁹. Nonostante la crudezza visiva dei quartieri delle *favelas*, esiste un paesaggio al di là della collina di una "Bellezza" e di un incanto mozzafiato (figg. 1-2); una qualità estetica, questa, che viene valorizzata dal collettivo attraverso l'impegno di una riqualificazione del luogo che, grazie al coinvolgimento fisico ed emotivo degli stessi abitanti, ha dato a tutti la "Forza" per il raggiungimento dell'obiettivo (figg. 3-4). La partecipazione, la passione e l'interesse dimostrato, portano ad essere "Orgogliosi" (figg. 5-6) del lavoro svolto, soprattutto se questo è avvenuto in un clima di gioco, ma allo stesso tempo di sfida affinché qualcosa possa cambiare. Il tutto corredato da un situazione di "Amore" (figg. 7-8) e "Dolcezza" (figg. 9-10) tra il gruppo Boa Mistura e gli abitanti delle *favelas*, sentimenti che hanno portato alla realizzazione di un progetto che, seppur in minima scala, porta dentro di sé le parole e i gesti di un popolo volenteroso di modificare il proprio *habitat* naturale. La scelta di utilizzare "parole emblematiche" come mezzo per creare nuove emozioni e affascinanti sensazioni fa sì che le persone, nel modo più elementare possibile, costruiscano ambienti di condivisione e aggregazione dove la partecipazione diventa sinonimo di libertà. L'intervento che prende vita in uno dei tanti quartieri degradati di San Paolo, lancia un monito, un urlo rappresentato dalla fortissima caratterizzazione cromatica e dalle scritte che emergono sulle scalinate, sulle finestre e sui muri colorati. La partecipazione dei bambini diventa di fondamentale importanza; essi, sporcandosi le mani

¹⁷ Calabrese 2011.

¹⁸ Cfr. Baltrušaitis 1990.

¹⁹ <<http://www.boamistura.com>>, 11.12.2014.

insieme al collettivo, diventano autori e spettatori del cambiamento, a cui è affidato il compito privilegiato di assistere a una vera e propria trasformazione dell'ambiente urbano in una realtà più gioiosa in cui vivere (fig. 11). Colore, luce, coinvolgimento sono gli ingredienti che servono a risollevare gli abitanti dalla loro situazione di disagio e povertà, ma, allo stesso tempo, si configurano come messaggi di speranza all'interno di un luogo da denuncia dove la violenza è diventata ormai un sistema di vita che ingoia gli stessi abitanti e li condanna a respirare un clima terrificante: da una parte ci sono coloro che vivono nella continua paura di essere assaliti e dall'altra ci sono giovani che fanno della violenza "il lato giusto di una vita sbagliata". I bambini, ignari di tutto, nascono e crescono secondo uno stile di vita improntato a modelli di violenza. Il dominio ormai assoluto del narcotraffico nelle *favelas* conquista inevitabilmente anche l'universo immaginario dei piccoli, che vedono ogni giorno intorno a loro le persone coinvolte nel narcotraffico vendere i pacchetti di droga, girare con le armi in spalla, applicare la legge del più feroce, uccidere i traditori e rispondere con le armi alle invasioni della polizia.

L'importanza di tale progetto, quindi, risiede tanto nel distogliere gli abitanti dal clima di terrore e dall'ambiente che li circonda, quanto nei mezzi e nella tecnica utilizzata; infatti, così come misera è la struttura delle *favelas* con i suoi colori neutri e grigi, così è da considerarsi "povera" l'iniziativa del collettivo, in quanto la rivalutazione del territorio risiede nell'economicità del progetto che nasce dal basso e non ha bisogno di grandi risorse economiche. Da una parte si usano colori e pennelli come utensili, veri strumenti del pittore, chiamati a trasfondere nella materia lo spirito dell'artista, e dall'altra si applica l'anamorfosi come tecnica pittorica: questi sono gli arnesi utilizzati che richiamano, in un certo senso, le modalità esecutive della "vecchia arte tradizionale", tecniche e mezzi "consegnati" da un tempo remoto ma che vengono, grazie alla passione e alla genialità di alcuni artisti, riletti e attualizzati in chiave contemporanea.

Il collettivo continua a stupire con interventi di *Urban Art* non solo in Brasile; infatti, il loro ultimo progetto ha sede a Panama e vede la trasformazione di un vecchio e cadente edificio in un'opera d'arte urbana che sembra risplendere di luce, come dimostra la grande scritta "Somos Luz", noi siamo luce (fig. 12): un intreccio di colori che interagiscono con i colori naturali del luogo, ma soprattutto un messaggio scritto con la partecipazione dei residenti del quartiere che hanno tinteggiato le diverse facciate, ciascuna corrispondente al singolo alloggio. Il gruppo Boa Mistura sembra proprio farsi portavoce di pensieri di speranza rivolti ai luoghi in cui si vive, in cui si lotta per la sopravvivenza e si partecipa al cambiamento. L'opera, al di là del grande impatto visivo, cela in sé tutta l'esigenza del collettivo madrileno di spingere il proprio operato verso lavori dalla forte indole sociale. L'idea di base che sottende i loro interventi è quella della positività: cambiare l'estetica di un sito non significa solo donargli un volto accettabile, ma attraverso una svolta visiva, promuovere un processo di rivalutazione sociale e culturale di un luogo che spesso viene connotato negativamente.

L'interesse per la riqualificazione delle *favelas* ha riscontrato, negli ultimi anni, l'attenzione di molti artisti di strada che hanno cercato di rendere le baraccopoli, proprio per la loro conformazione etichettabili come esteticamente "brutte", in un ambiente più gradevole e bello ai nostri occhi. È il caso di Haas&Hahn, nome d'arte del duo composto da Jeroen Koolhaas e Dre Urhahn²⁰, due *street artists* che hanno iniziato a lavorare insieme nel 2005 con l'iniziativa di girare un documentario sull'*hip hop* all'interno delle *favelas* di Rio e San Paolo. Ispirati da questo viaggio, essi hanno intrapreso il loro percorso creando opere bizzarre in luoghi inaspettati, a partire da enormi *murales* negli *slums* brasiliani con l'obiettivo principale di coinvolgere i giovani del posto. Negli ultimi anni il duo ha trascorso diversi mesi realizzando pezzi di grandi dimensioni alla ricerca di un unico scopo: ricoprire un'intera *favela*. È quello che è successo nella *favela* di Santa Maria a Rio de Janeiro: qui, nel 2010, hanno riunito e addestrato un gruppo di venticinque giovani residenti, con lo scopo di ridipingere Praça Cantão, la piazza principale del quartiere (figg 13-14). Quest'opera ha attirato l'attenzione anche del Philadelphia Mural Arts Programs che, tra il 2011 e il 2012, ha invitato i due artisti a intervenire nella zona nord della metropoli americana, per trasformare una strada abbandonata, Germantown Avenue (fig. 15), in un gigantesco dipinto murale acceso da colori sgargianti. È nato così il progetto Philly Painting, che gli artisti definiscono «un esperimento di agopuntura urbana»: durante otto mesi, 54 edifici sono stati ridipinti con l'aiuto di un gruppo di operai individuati nella parte settentrionale di Filadelfia assunti per adempiere a tale iniziativa. L'impatto sociale non si è quindi fermato all'opera d'arte in se stessa o alla ritrovata consapevolezza dell'area, ma è efficacemente sintetizzato anche dall'indice di disoccupazione del quartiere (-26,3% secondo la *Jobs Commission* di Filadelfia)²¹, un'alta percentuale che Philly Painting ha contribuito a contrastare. Dopo due anni a Filadelfia, Jeroen Koolhaas e Dre Urhahn hanno deciso di ritornare in Brasile, con lo scopo di ridipingere, con l'aiuto della comunità di Vila Cruzeiro, un'intera *favela* senza chiedere l'aiuto finanziario a enti governativi; questo progetto, denominato «*Favela painting is to back to Rio*» (fig. 16), viene sostenuto attraverso una sottoscrizione online, tramite il sito Kickstarter e, dovrebbe iniziare proprio nel 2014.

Riprendendo le parole di Calabrese, possiamo affermare che ci sono almeno tre grandi motivi per tenere in considerazione l'arte di strada e quindi interventi artistici come quello del collettivo Boa Mistura e del duo Haas&Hahn. Il primo è che l'arte diventa un fatto «gratuito»: esce dalle gallerie e dal mercato, contesta la «società segreta dell'arte», mischia allegramente arte e vita. Il secondo è che l'ambiente urbano – “brutto” quasi per definizione nelle grandi città, e soprattutto nelle loro periferie – si trasforma in un gigantesco album da disegno, in cui esprimere valori, poetiche, concetti altrimenti preclusi a chi è

²⁰ <<http://www.favelapainting.com>>, 11.12.2014.

²¹ <<http://www.consfiladelfia.esteri.it>>, 11.12.2014.

fuori dal mondo dell'arte ufficiale, con la conseguenza di popolarizzare l'estetica e farla diventare un fatto di massa. Il terzo, infine, è che anche i fruitori vengono toccati da questo processo: infatti, la vita quotidiana è percorsa da immagini utilitarie e di basso valore (pubblicità, informazioni, cattiva architettura, brutti oggetti, *kitsch*), e il pubblico le consuma inconsapevolmente senza battere ciglio e senza capire i danni che un simile ambiente produce alla mente; un'arte senza pretese ma libera e immediata si sostituisce dunque alla non-arte e abitua in qualche modo la gente a un'estetica di massa²².

Si è visto come l'artista di oggi senta la necessità di uscire allo scoperto, di relazionarsi con il pubblico che diventa spettatore/osservatore dei suoi lavori, attore principale cui è affidato il compito privilegiato di assistere a una vera e propria trasformazione dell'ambiente urbano in una realtà più gioiosa in cui vivere. «Intervenire-modificando» diventa la parola chiave presa alla lettera dalla maggior parte dei *guerrilla artist*²³, con il fine di divertire, sollecitare, stimolare con la testa e con il corpo, vivacizzando l'esperienza della vita ordinaria. È soprattutto grazie a interventi artistici come quello offerto dai gruppi sopraccitati agli abitanti delle *favelas*, che si realizza quel sogno utopico di un'arte che diventa del popolo e per il popolo, capace di trasformare la società con la suggestione e la potenza pervasiva delle immagini. Si inizia a pensare all'ambiente come una decostruzione ingegnosa di un significato nuovo, artistico e contemporaneo, come un palcoscenico di appuntamenti culturali e di emozionanti espressioni artistiche. Siamo di fronte a un'espressione dell'arte ironica e dissacrante, un'arte che non sporca, che non sottovaluta il contesto ma lo rivaluta e lo abbellisce, che lascia sbocciare riflessioni e soprattutto che riesce a catturare l'attenzione del passante; è un'arte non elitaria, non per pochi, ma per molti, dove la ricchezza è quella del mondo che ci circonda, con le sue varianti e diversità, dove non ci sono né critici né attori principali, dove non esistono premi e tanto meno elogi, ma solo "artisti", capaci di ridare un volto a un mondo che sembra essere circondato solo da costruzioni obbrobriose. La loro convinzione è che in fondo l'arte urbana possa davvero portare alla socialità e alla condivisione degli spazi, oltre che alla loro riqualificazione estetica; il loro intervento si pone in netto contrasto con il carattere del luogo, ma nello stesso tempo, attraverso un approccio poco invasivo, ne caratterizza la continuità mantenendone vivo il ricordo del passato. Queste operazioni rientrano a far parte di una delle tante sfaccettature di "arte politica", intendendo per politico tutto ciò che riguarda la vita sociale delle persone. I loro progetti nascono *in*

²² Calabrese 2011.

²³ La *Guerrilla art* è un movimento artistico nato agli inizi degli anni '70 ed è da considerarsi una branca della *Street art*; il suo eponimo più importante è Banksy con alcune delle sue tele più significative, ad esempio, la *Gioconda* di Leonardo Da Vinci, raffigurata con uno smile al posto della faccia e, al Brooklyn Museum, la raffigurazione di un condottiero settecentesco avente in mano una bomboletta spray e alle cui spalle campeggiano graffiti pacifisti. Vuole offrire spunti di riflessioni riguardo tematiche come la società, il consumismo o le celebrità (cfr. Banksy 2006).

loco, parlano con le persone e vivono nei luoghi in cui si realizzerà l'opera, comprendendone le dinamiche sociali, i rapporti di potere e le possibilità di azione.

Immergiamoci nuovamente nella strada, sporchiamoci di terra, di materia viva che pulsa: questo sembrano dirci le installazioni degli artisti di *Urban art*. Ritroviamoci nella strada e nei luoghi in cui la gente può incontrarsi, cercando di vivere tutte le sensazioni ed emozioni che oggi, nell'*habitat* urbano, l'arte ci offre, cercando di renderci attori attivi delle sue *performance*; viviamo queste emozioni in un connubio di sinergie tra il fruitore dell'opera (come spettatore e primo osservatore), l'opera creata e la sua collocazione nell'ambiente che ci avvolge²⁴. «Bisogna rendersi conto che i musei e le collezioni sono stracolmi, i pavimenti stanno cedendo», scrisse Michal Heizer, «ma lo spazio reale esiste»; esiste come la volontà di voler cambiare una generale concezione dell'arte; il vero museo oggi è l'ambiente naturale, è il luogo di tutti, dove l'ingresso è ovviamente libero, dove tutti hanno la possibilità di godere e osservare quelle operazioni artistiche che vengono create per il fruitore affinché ne rimanga stupito e sbalordito.

Non vogliamo rinchiudere le nostre opere nei musei dove solo chi ha tempo può andarle a vedere, ma non certo la gente che lavora. E se il popolo non può andare a visitare i musei e le esposizioni, allora le esposizioni le faremo nelle strade, nei luoghi di ritrovo degli operai, e strade e ritrovi trasformeremo in musei. Dipingeremo i muri delle vie, dei palazzi pubblici, dei sindacati, di tutti i posti dove si raccoglie la gente che lavora²⁵.

Riferimenti bibliografici / References

- Alinovi F. (1984), *Arte di frontiera: New York graffiti*, a cura della Galleria Comunale d'arte moderna di Bologna, Milano: G. Mazzotta.
- Baltrušaitis J. (1990), *Anamorfoosi o Taumaturgus Opitucus*, Milano: Adelphi.
- Banksy (2006), *Wall and Piece*, Mainaschaff: Publikat.
- Barilli R. (2006), *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1975-2005*, Milano: Feltrinelli.
- Baudrillard J. (1976), *L'Échange symbolique et la mort*, Paris: Gallimard.
- Buonarroti B., Cencetti S. (1989), *Atlante dell'ottica illusa*, Bologna: Cappelli Editore.
- Calabrese O. (2012), *La macchina della pittura*, Bari-Roma: Laterza.
- Calabrese O. (2011), *L'arte del trompe-l'œil*, Milano: Jaka Book.

²⁴ Kastner 2004.

²⁵ David Alfaro Siqueiros 1921 citato da De Micheli 2000, pp. 197-198.

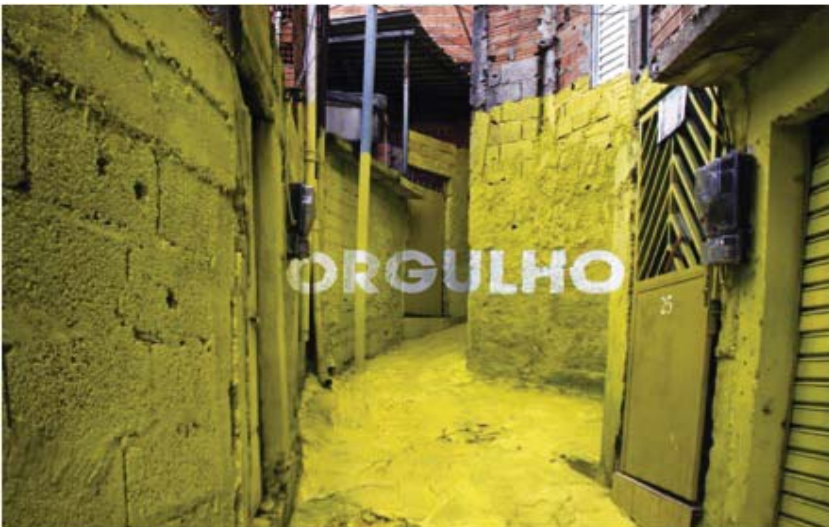
- Calvesi M. (2008), *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla pop art*, Bari-Roma: Laterza.
- Capuzzo P., Giorgi C. (2009), *Centro e periferia come categorie storiografiche. Esperienze di ricerca in Italia, Spagna e Portogallo*, Roma: Carocci.
- Cervellati P. (1991), *La città bella. Il recupero dell'ambiente urbano*, Bologna: Il Mulino.
- De Micheli M. (2000), *L'arte sotto le ditature*, Milano: Feltrinelli.
- Eco U. (1968), *La definizione dell'arte*, Milano: Mursia.
- Fabbi F. (2009), *Lo zen e il manga: arte contemporanea giapponese*, Milano: Bruno Mondadori.
- Guerra N. (2010), *Parlano i muri. Linguaggio e comunicazione dei murali: l'Arte diventa opinione attiva a Belfast e Derry*, «L'Aperitivo Illustrato», 4, n. 36 febbraio.
- Kastner J. (2004), *Land Art e arte ambientale*, Londra: Phaidon.
- Mauriès P. (1997), *Il trompe-l'œil. Illusioni pittoriche dall'antichità al XX sec.*, Milano: Leonardo Arte.
- Naldi F., a cura di (2010), *Do the right wall/ Fai il muro giusto*, Bologna: Edizioni MAMbo.
- Piano R., Arduino M., Fazio M. (1980), *Antico è bello, il recupero della città*, Roma-Bari: Laterza.
- Piano R. (2014), *Il grande rammendo delle periferie*, «Il sole 24 Ore», 26 gennaio, pp. 24-25.
- Poli F. (2011), *Arte contemporanea: le ricerche artistiche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Milano: Mondadori Electa.
- Riva A. (2007), *Street art sweet art, dalla cultura pop alla generazione pop up*, Milano: Skira.
- Rokkan S. (1982), *Cittadini, elezioni, partiti*, Bologna: Il Mulino.
- Serra C. (2007), *Murali e graffiti: il linguaggio del disagio e della diversità*, Milano: Giuffrè.
- Tarrow S. (1977), *Between center and periphery: grassroots politicians in Italy and France*, New Haven: Yale University Press.
- Vargas Losa M. (2008), *La guerra della fine del mondo*, Torino: Einaudi.

Appendice

Figg. 1-2. Collettivo Boa Mistura, *Beleza*, 2012, tecnica anamorfica, Vila Brasilândia, São Paulo, Brasile



Figg. 3-4. Collettivo Boa Mistura, *Firmeza*, 2012, tecnica anamorfica, Vila Brasilândia, São Paulo, Brasile



Figg. 5-6. Collettivo Boa Mistura, *Orgulho*, 2012, tecnica anamorfica, Vila Brasilândia, São Paulo, Brasile

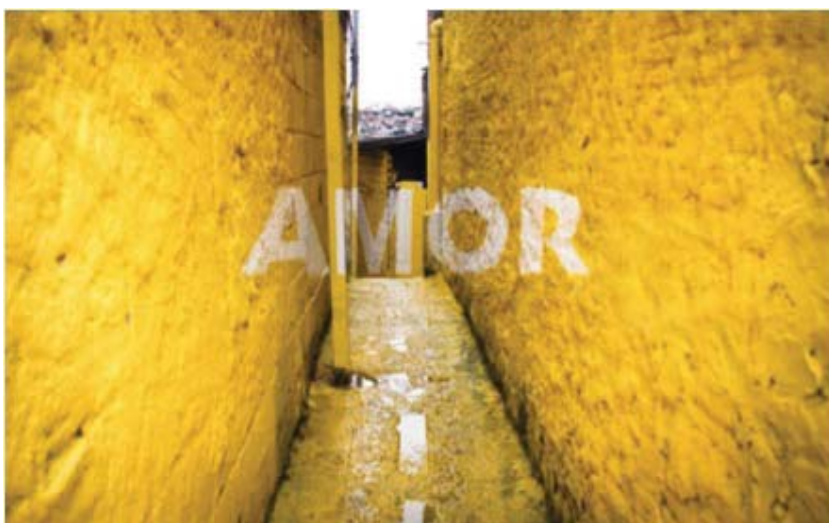
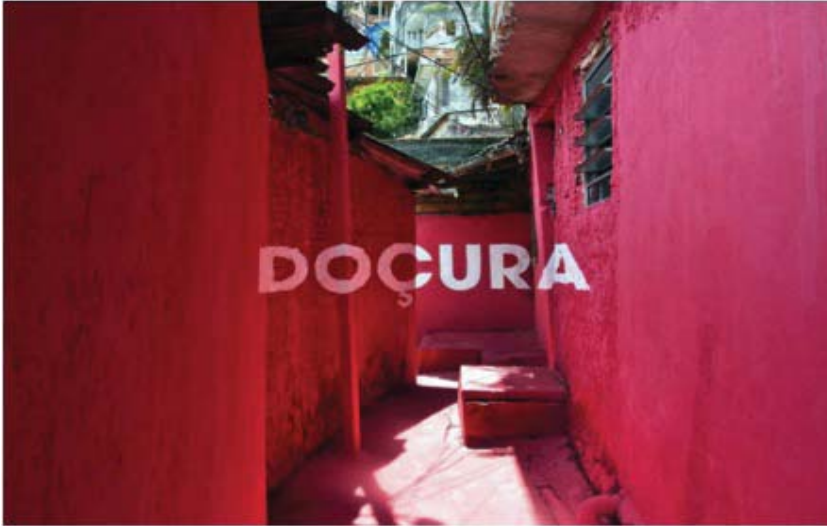


Fig. 7-8. Collettivo Boa Mistura, *Amor*, 2012, tecnica anamorfica, Vila Brasilândia, São Paulo, Brasile



Figg. 9-10. Collettivo Boa Mistura, *Doçura*, 2012, tecnica anamorfica, Vila Brasilândia, São Paulo, Brasile



Figg. 11. I bambini delle favelas imbrattati d'arte



Figg. 12. Collettivo Boa Mistura, *Somos Luz*, 2013, Panama



Figg. 13-14. Haas&Hahn, 2010, *Praça Cantão*, piazza principale nella favela di Santa Maria a Rio de Janeiro



Fig. 15. Haas&Hahn, *Philly Painting*, 2012, Germantown Avenue, Filadelfia



Fig. 16. Haas&Hahn, *Favela painting is to back to Rio*, schizzo, Vila Cruzeiro, Brasile

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Texts by

Roberta Alfieri, Maria Elisa Barondini, Giuseppe Bonaccorso,
Maria Paola Borgarino, Ivana Čapeta Rakić, Silvia Caporaletti,
Giuseppe Capriotti, Elena Casotto, Enrico Castelnuovo,
Carlotta Cecchini, Elena Cedrola, Francesca Coltrinari,
Pietro Costantini, Leonardo D'Agostino, Roberto Di Girolami,
Angela Sofia Di Sirio, Ljerka Dulibic, Maria Grazia Ercolino,
David Frapiccini, Bernardo Oderzo Gabrieli, Diletta Gamberini,
Teresa Graziano, Jasenka Gudelj, Luca Gulli, Lasse Hodne,
Clara Iafelice, Pavla Langer, Giacomo Maranesi,
Predrag Marković, Elisabetta Maroni, Stefania Masè,
Giacomo Montanari, Marta Maria Montella, Enrico Nicosia,
Luca Palermo, Caterina Paparello, Iva Pasini Tržec,
Roberta Piccinelli, Katiuscia Pompili, Francesca Romano,
Anita Ruso, Mario Savini, Cristina Simone, Maria Vittoria Spissu,
Mafalda Toniazzi, Valentina Živković.

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

