

L'altrove sovversivo.
Eredità del linguaggio del sacro nell'arte di strada a
Napoli (1990-2020)

Su un muro della stazione Sèvres-Babylone ho visto uno strano graffito: DIO HA VOLUTO INEGUAGLIANZE, NON INGIUSTIZIE, c'era scritto. Mi sono chiesto chi potesse essere quella persona così bene informata sulle intenzioni di Dio.

M.

Houellebecq

1. In apertura

Gli antichi graffiti pompeiani restituiscono preziose testimonianze di una Roma viva e distante dalle narrazioni ufficiali. Segni disarticolati compongono un frasario intimo che spazia dallo sberleffo osceno alle dediche d'amore. La disposizione anarchica delle parole, in contrasto con l'ordine delle iscrizioni istituzionali, restituisce una letteratura dei margini che si iscrive nelle piazze, nei bordelli, nelle scuole, nelle osterie, nelle case e negli edifici pubblici.¹

A distanza di secoli, i segni spruzzati con le bombolette, oppure tracciati col pennarello, sui muri e sulle saracinesche delle metropoli contemporanee, registrano cambiamenti di costume, crisi politiche, malcontento sociale e istanze di autoaffermazione culturale. La cosiddetta *street art*, del resto, è soltanto un termine ombrello per quelle innumerevoli produzioni artistiche realizzate, con tecniche e stili spesso assai differenti tra loro, nel tessuto antropico pubblico e semi-pubblico. Nell'alveo della suddetta definizione rientrano anche etichette come post graffitismo, *style writing*, arte urbana e altre ancora. Tale molteplicità designa, quindi, la natura polimorfica di pratiche universali e dai confini incerti, come si apprende dalle parole di Peter Bengtsen: “le street art ne peut pas être défini de façon définitive puisque ce qu’il englobe est constamment en négociation” (3).

In particolare, il riconoscimento del valore artistico dei graffiti risale all'inizio degli anni Settanta, in concomitanza con la deflagrazione delle tecniche e degli stili sperimentati dai primi *writer* americani.² Tali pratiche erano inizialmente interpretate come codici di stampo sovversivo in quanto testimonianze di punti di vista solitamente “privi di accesso legittimo alla parola in pubblico” (Dal Lago, Giordano 35). Allo stato attuale delle cose, questi fenomeni in costante trasformazione sono comunemente percepiti quali atti vandalici, pezzi da collezionare oppure

L'ALTROVE SOVVERSIVO

strumenti per la rigenerazione dei territori. In particolare, dalla fine degli anni Ottanta a oggi, nella città di Napoli, l'arte di strada anima sporadicamente le periferie, gli artisti, infatti, sono chiamati a confrontarsi con l'ardua trasposizione pittorica di una subalternità senza potere di auto-rappresentazione. Giuliana Altea, a tal proposito, evidenzia che, in via generale, persino i progetti non istituzionali di arte pubblica potrebbero ingenerare nell'equivoco dell'artista che sana le ferite del corpo sociale:

Ciò che si rimprovera a queste forme di intervento è da un lato il riaffiorare del mito, duro a morire, dell'artista come depositario di una superiore saggezza e di uno sguardo più profondo rispetto a quelli del resto dell'umanità, e quindi deputato a far "prendere coscienza" a quest'ultima dei difficili frangenti che attraversa; dall'altro, la mancanza di autenticità associata a uno sguardo esterno (25).

Si ritiene dunque opportuno considerare caso per caso, privilegiando le componenti che seguono: i) le iconografie; ii) la comparazione di *murales*, *performance*, installazioni accomunate da segni e simboli ricorrenti; iii) la correlazione con il contesto; iv) la biografia dei singoli artisti in relazione all'immenso bagaglio culturale di una metropoli stratificata e complessa come Napoli. Le opere urbane partenopee presentano, generalmente, molti riferimenti alla mitologia, alla storia e ai culti religiosi, che sono oggetto e soggetto di rielaborazioni, immediate oppure meno didascaliche, dei segni e dei simboli del Cristianesimo. In questo studio si comparano varie pratiche artistiche realizzate dagli inizi degli anni Novanta a oggi, che presentano i caratteri del rimosso, dell'ironia e del grottesco, combinandosi con i culti del proletariato marginale. Come si vedrà, Ernest Pignon-Ernest, cyop&kaf, Gian Maria Tosatti, Jorit Agoch, Leticia Mandragora e Mario Casti, nel narrare Napoli, attingono principalmente alle sfere semantiche dell'aldilà, della redenzione e della precarietà. Ad esempio, il medesimo schema compositivo concorre, in diversi *murales*, *performance* e installazioni, alla visualizzazione di un altrove generico, reso dalla verticale che configura la triade paradiso/purgatorio/inferno. Nel dettaglio, talvolta l'esperienza divina è suggerita dallo sguardo rivolto al cielo dei santi martiri – una soluzione prelevata dalla pittura moderna per configurare l'esperienza visionaria – oppure essa è implementata tramite espedienti inusuali, che spostano l'attenzione del fruitore su caratteristiche specifiche del contesto, quali le crepe dei palazzi, la pavimentazione in basalto, il sottosuolo e il cielo

BASILE

incorniciato dalle architetture. La ferita, il corpo frammentato della reliquia e del *Trickster*, sono ulteriori elementi costitutivi del laboratorio estetico che attualizza il linguaggio religioso. E così anche il contrasto luce/ombra, il sudario, l'iconografia caravaggesca, l'architettura ecclesiastica, la socializzazione del culto dei morti. A ben guardare, le iconografie del martirio e della redenzione sconfinano talvolta nella sfera del sacro; alcune delle opere esaminate, infatti, testimoniano esperienze di violenza e differenti possibilità di auto-rappresentazione dei cittadini. Gli ultimi paragrafi, a tal proposito, trattano della rimozione dei *murales* dedicati a due adolescenti uccisi dalle forze dell'ordine e i surreali *arresti* delle fotografie di defunti, collocate dai familiari nelle micro-cappelle delle strade. Casi di rimozione, i quali, oltre a configurarsi come strumenti di una vuota propaganda legalitaria, potrebbero presagire il ritorno del pregiudizio contro il pensiero magico dell'alterità. Per questi motivi, l'intreccio di Storia dell'arte, dell'Antropologia e della Semiotica fornisce la metodologia per una lettura critica delle risemantizzazioni contemporanee del linguaggio religioso, svelando altresì il problematico rapporto che sussiste tra la città e la memoria del dolore.

2. Due premesse

A partire dal secondo dopoguerra, artisti come Giuseppe Desiato e Mario Persico rielaborano il linguaggio cristiano per narrare la città e i suoi immaginari, conducendo ricerche di taglio antropologico per cogliere le trasformazioni culturali dei quartieri popolari. La vita affettiva dei gruppi familiari del ceto medio-basso e del proletariato marginale, infatti, è scandita da una miriade di tabernacoli sacri edificati negli spazi pubblici e privati. Anche il palinsesto di stratificazioni storico artistiche della metropoli, i suoi muri erosi, stimolano processi creativi che richiedono sguardi di prossimità all'arredo urbano, al paesaggio naturale e alle metamorfosi dei modi di esistenza dei cittadini. Nei primi anni del Duemila, ad esempio, Banksy imprime sui muri del centro storico gli *stencil* della martire ragazzina, la santa Agnese con l'aureola/pistola, e la Beata Ludovica Albertoni berniniana estasiata da un menu del McDonald's: forme immediate dell'altrove divino consacrate dal *marketing* contemporaneo. Non è certamente un caso che il famoso *street writer* inglese scelga proprio Napoli per coniugare cultura pop e arte religiosa.

Vale dunque la pena indagare il fecondo rapporto tra Napoli, le rappresentazioni dell'aldilà e la cultura devozionale, riallacciando le opere

L'ALTROVE SOVVERSIVO

oggetto di studio al dibattito sul vecchio pregiudizio dell'influenza di una presunta tradizione della napoletanità nelle arti visive del dopoguerra partenopeo. Maria De Vivo individua l'atteggiamento negativo della critica rispetto a quelle tendenze artistiche, eredi indirette del Surrealismo, che sono accusate di una chiusura anacronistica nel folclore, come i "misteriosofi" del gruppo 58.³ La colpa risiederebbe nel ritorno al rimosso e alle tradizioni plebee, proprio mentre il Gruppo Sud segnava l'inizio della rinascita tramite l'affrancamento dal pittoresco, nell'ultimo scorcio degli anni Cinquanta. Come accennato, anche Giuseppe Desiato (1934) preleva diversi elementi dai riti del proletariato marginale del rione in cui vive, i Quartieri Spagnoli. Attraverso le fonti popolari l'artista si colloca al di fuori dei canoni delle arti visive contemporanee. In una serie di scatti risalenti alla metà degli anni Cinquanta, Giuseppe Desiato assume le fattezze di un femminiello, una figura dei vicoli dalla natura liminale, quindi sacra. L'artista scava nel "sottosuolo delle pulsioni" tramite *performance* condotte in strada, molte delle quali dedicate a *matrimoni, processioni, crocifissioni* (De Vivo 172). Ferdinando Bologna interviene nel dibattito tramite *Inchiesta sulla cultura a Napoli*: "Non credo nella realtà di una vena barocca e "vesuviale" che, al dire di certi critici, caratterizzerebbe anche gli artisti napoletani di oggi. Dove essa affiora, come ho detto, mi pare che sia per puro compiacimento e va senz'altro giudicata come fatto deteriore" (De Vivo 170).

De Vivo osserva che se a prima vista Ferdinando Bologna sembrerebbe negare un'ipotetica specificità della cultura napoletana, una sua eventuale riemersione nelle arti visive è comunque giudicata negativamente. La studiosa individua qui un grave pregiudizio della critica, il quale corre parallelamente alla rimozione attuata dalla cultura ufficiale, quella dei *civilizzati*, del pensiero magico, indagato dall'antropologo Ernesto de Martino:

La fatica ad accettare che elementi prettamente "territoriali" non siano considerati residui negativi di un mondo arcaico ma siano funzionali ad un ambito di sperimentazione e di "ricostruzione" culturale e politica o che comportamenti "plebei" siano semplicemente una strategia consapevole per scardinare lo status quo, mettendo in relazione passato e futuro, ha radici profonde. Sembra riconducibile a quei pregiudizi verso il "pensiero magico" che all'epoca connotava diversi contesti (170).

BASILE

Occorre, inoltre, introdurre i principali protagonisti della *street art* partenopea, che fanno parte della KTM,⁴ la *crew* di *writer, breaker, dj e rapper* attiva dalla metà degli anni Ottanta. Figure chiave della KTM sono gli autodidatti *cyop&kaf*, e Jorit Agoch. I primi, dagli anni Novanta, ricoprono la metropoli di *tag* (firme), scritte, *poster* e *sticker* di denuncia sociale e stormi di grotteschi volatili, che lasciano progressivamente spazio a ibridi fantascientifici⁵ eseguiti con rulli e pennelli. Le dimensioni di tali figure eccedono raramente le proporzioni umane; *cyop&kaf*, infatti, trattano il supporto alla stregua di una mappa di persistenze che il passante dovrà esplorare da vicino.

Jorit Agoch, classe 1990, emerge dalle fila della terza generazione della KTM. Le sue prime sperimentazioni muraliste si tramutano ben presto in giganteschi ritratti iperrealisti, agli antipodi della ricerca di *cyop&kaf*, segnando il passaggio dal *writing* alla figurazione già nella ridefinizione della tecnica. Durante gli anni di studio presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, il graffitista trasforma le bombolette in pennelli, l'ampio *set* di *spray* riproduce tutte le sfumature della tavolozza di un pittore. Lo *street artist* partenopeo, dal 2015 in poi partecipa ai progetti di *street art* per la *riqualificazione* urbana, che si diffondono in tutti i quartieri della città, su iniziativa della giunta comunale de Magistris e della Fondazione no profit Inward - Osservatorio sulla creatività urbana. Da quella data, proliferano a Napoli ritratti iperrealisti, di medio e grande formato, sia su committenza istituzionale, sia su richiesta di cittadini autonomi; spia del fatto che Jorit Agoch ha fornito un modello estetico al proletariato urbano e a diversi artisti di strada, napoletani e non.

3. Il culto dell'altrove

L'approccio comparativo delle singole produzioni artistiche richiede la disamina di alcuni elementi del contesto: i culti dei morti – tuttora diffusi nel ceto medio-basso di Napoli – e il lungo itinerario della maschera di Pulcinella, dalle radici della commedia antica alle guarattelle contemporanee. Fin dalle origini, tali riti e spettacoli sono correlati con la sfera dell'aldilà e veicolano sentimenti collettivi ed emozioni private nello spazio pubblico e/o semi-pubblico della metropoli; è dunque possibile inquadrarli attraverso la metafora della “porosità” del tufo, roccia tradizionale della città millenaria. Nel corso di lunghe passeggiate, che confluiscono nel saggio *Neapel* (1925), Walter Benjamin e Asja Lācis individuano, tra i vicoli e tra le strade di Napoli, la “legge ancora tutta da decifrare” della “porosità” (Benjamin, Lācis 1925). Legge che descrive

L'ALTROVE SOVVERSIVO

simultaneamente il palinsesto di persistenze architettoniche stratificate e i confini labili tra spazio pubblico e privato, tra “alto” e “basso,”⁶ tra devozione quotidiana e culto ufficiale, tra legalità e illegalità, tra l’oltretomba e il mondo dei vivi. Nelle pagine di *Neapel*, inoltre, porosità significa anche amore per il teatro, cioè per l’improvvisazione in strada, la quale diviene un vero e proprio palcoscenico:

I fabbricati sono usati come teatri popolari permanenti, le cui parti si dividono in una miriade simultanea di palchi animati: balconi, androni, pianerottoli, finestre, scaloni, gli stessi tetti – tutto è, insieme, palcoscenico e platea. Anche l’esistenza più miserabile è sovrana nell’ambigua, oscura consapevolezza di far parte, con tutto il suo degrado, di una di quelle irripetibili scene di vita di strada napoletana (Benjamin and Lācis 20).

Il teatro e il concetto di porosità ricorrono nell’ambito delle recenti indagini antropologiche sul culto dei morti, a cura dell’etnologo tedesco Ulrich van Loyen principalmente nel quartiere partenopeo della Sanità, in un arco temporale che va dal 2013 al 2015. Dalla traduzione italiana della sua ricerca, intitolata *Napoli sepolta. Viaggio nei riti di fondazione di una città*, emerge il mondo ctonio dei defunti anonimi, antenati o familiari, il quale può essere interpretato alla luce della Napoli porosa di Walter Benjamin. Le anime dell’aldilà, infatti, sono prima di tutto spettatori convocati, in forma di teschio, di reliquia o di immagine fotografica per mettere in scena ipotesi di altre vite possibili, mostrando come la porosità costitutiva di Napoli sia rilanciata da veri e propri atti di creazione, ossia tutte le preghiere, i desideri trascritti sui bigliettini o sussurrati all’accendersi dei lumini votivi. Il culto dei morti, in altre parole, acquisisce rilevanza da un punto di vista sociologico se si considera che, nell’arco degli ultimi trent’anni, tutte le forme di modernizzazione o *civilizzazione* sono in radicale crisi. Nella metropoli della perenne emergenza, è noto, si sono vanificate le promesse di benessere (basti ricordare la Terra dei Fuochi). La devozione delle anime del purgatorio e delle fotografie dei defunti, spesso morti in modo tragico o violento, contribuisce a ricreare le famiglie sulla base di una nuova aggregazione sociale e culturale. Non si tratta, quindi, della pittoresca sopravvivenza del passato, bensì di una costruzione della città moderna o post-moderna, di una critica indirizzata alla realtà così com’è.⁷

BASILE

In primo luogo, è noto che la simbologia delle reliquie attraverso i secoli è complessa ed eterogenea. In *Napoli Sacra* (1624), Cesare d'Engenio identifica la storia del luogo e quella delle reliquie che custodisce; la mappa dei luoghi della devozione rivela una relazione costante tra la presenza delle reliquie e le articolazioni dello spazio fisico e sociale. La redistribuzione dei frammenti del corpo santo tra le chiese è momento di vera e propria lotta per il controllo dei simboli più prestigiosi. Tali divisioni codificano le linee di segmentazione delle comunità religiose e possono marcare rivalità di *status*.⁸ In particolare, il culto delle reliquie per eccellenza di Napoli, il capo e il sangue di san Gennaro, esplose con la drammatica eruzione del 1631. La testa è "l'acropoli somatica" complementare al vulcano, per una riconciliazione tra natura e uomo (Niola 76). Attraverso l'esplicazione liturgica della regolare alternanza degli stati del sangue, l'ordine sociale e cosmico risulterà garantito.

Ulteriori simbologie in correlazione con le reliquie si riscontrano negli aspetti tecnici e stilistici della mitra gemmata – realizzata nel 1713 per il busto in oro e argento che custodiva le ossa di san Gennaro, oggi nel museo della Eccellentissima Deputazione della cappella del patrono. La sua superficie splendente è tempestata di 3328 diamanti, di 198 smeraldi e di 168 rubini montati all'interno di una fitta partitura di fiori, foglie e racemi d'argento in alto rilievo (fig. 1).



Fig.1 Matteo Treglia, Ignazio D'Asti, *Mitra*, 1713, oro, argento, diamanti, smeraldi, rubini, Napoli, Ecc.ma Dep. della Cappella di San Gennaro.

Le articolate soluzioni estetiche restituiscono le rielaborazioni tardobarocche del linguaggio della Fede, che affondano nell'ultimo scorcio del Cinquecento, al tempo in cui la committenza ecclesiastica di Roma inizia a puntare sulla comunicazione dei dogmi, suggerendo l'idea di segretezza ed eternità.⁹ È quanto avviene per le antiche immagini miracolose, le quali vengono progressivamente rivestite di marmi raffinati, oro e pietre rare, e/o celate da complicati sistemi architettonici, che culmineranno nelle spettacolari ideazioni di Gian Lorenzo Bernini nella Basilica di San Pietro.¹⁰ Nella struttura della macchina decorativa che contiene le spoglie del santo, la simulazione del broccato è attivata dagli ornamenti floreali della mitra – resi con materiali duraturi come l'oro e l'argento – per evocare l'eternità del dogma delle reliquie. Nel dettaglio, i

BASILE

diversi gioielli incastonati nelle valve sono parte di una funzione ornamentale unitaria, in quanto la lastra di base è punzonata e trattata con una *texture* che ne amplifica la luminosità, in un effetto di dinamica tridimensionalità.¹¹ Il dialogo sapiente tra scultura, architettura e materiali esalta il significato simbolico delle gemme e i relativi effetti di luce, che dovevano incantare i fedeli in processione. È importante, evidenziare, infine, le prerogative interclassiste del manufatto sacro, costato circa ventimila ducati. I fondi per la realizzazione furono raccolti attraverso sottoscrizioni e donazioni che coinvolsero esponenti di tutti ceti; dal popolo al clero, dagli artigiani ai nobili.¹²

D'altro canto, Michail Michajlovič Bachtin rileva che lo smembramento del corpo santo rispecchia la frammentazione della società e dei luoghi: ogni parte del corpo possiede qualità e caratteristiche sue proprie; la topica del *soma* possiede una referenza, cosmica, sociale e territoriale.¹³ Lo smembramento mitico e rituale del corpo denoterebbe anche “una legge nascosta, una tensione verso l'unità, verso la restaurazione di una integrità del *soma* che si fa metafora dello spazio” (Niola 76). Il miracolo di san Gennaro, del resto, si verifica quando le ampolle sono collocate al cospetto del capo e ne riconoscono “il simbolo di unità della città intera, al di là delle divisioni tra le diverse forze locali di cui i numerosi santi, con le loro reliquie disseminate ed i loro miracoli specifici sono il sigillo sacro” (Niola 76). La topica del corpo, scomposto per la devozione oppure per la notomizzazione, è ulteriormente declinata nella topica del corpo teatrale. Quest'ultimo diviene maschera sulla scena della Commedia quando i suoi organi, i suoi luoghi, acquistano una sorta di valore fisiognomico. Si determina così una vera e propria disarticolazione somatica e linguistica, esemplare del parallelismo tra la segmentazione del corpo e della frammentazione della parola¹⁴. In tal senso, il corpo spezzato e mascherato di Pulcinella equivale alla reliquia; i cataloghi di reliquie miracolose, infatti, risuonano nelle allucinate compitazioni del *Trickster*, stravolgendo qualunque nesso d'articolazione e di significazione. È ingente il numero di reliquiari, per così dire, comici, come la seicentesca *Nota de 'o famoso reliquiario de la Cava*, che tra gli oggetti di scherno rituale, annovera “*tre diente de 'o spirito santo*” (Niola 78). Se il culto delle reliquie fornisce la descrizione anatomica puramente grottesca del corpo, nella figura di Pulcinella si verifica il rovesciamento parodico delle gerarchie tra i suoi organi, che si tramutano in maschere dotate di una carica espressiva autonoma, di una “operatività simbolica che pone il basso in luogo dell'alto” (Niola 78). In sostanza, il corpo

L'ALTROVE SOVVERSIVO

sacralizzato del santo e quello demonizzato della maschera, la prodigiosa eternità delle reliquie e la sopravvivenza del buffone teatrale, si collocano nella medesima catena significativa del corpo spezzato. La genealogia di Pulcinella, dunque, non rimanda esclusivamente al regno dei morti, ma anche alla satira.

Giorgio Agamben evidenzia le origini greche della maschera partenopea, la quale si sviluppa attraverso i lazzi seicenteschi, fino alla complessa tecnica che si tramandano tuttora guarattellari partenopei del calibro di Nunzio Zampella e di Bruno Leone. Il filosofo si basa sullo studio del ciclo di affreschi eseguiti da Giandomenico Tiepolo nella villa di Zianigo.¹⁵ Qui Pulcinella diviene personaggio filosofico: il pittore sembra suggerire un'analogia tra i satiri e la maschera napoletana, di cui si narra "la men che umana, semiferina o quasi divina vicenda" (Agamben 43). In primo luogo, dunque, Giorgio Agamben evidenzia la prossimità tra Pulcinella e gli esseri semiumani della mitologia classica, partendo dall'assunto che la tragedia e la commedia siano destinate a unirsi. Infatti, il termine *tragicomoedia* compare nel prologo dell'*Amphitruo* di Plauto, eppure già a un poeta siracusano, Rintone (circa 300 a.C.) si attribuiva la composizione di *hilarotragodiai* (tragedie allegre). Un intreccio arcaico testimoniato dal fatto che, nei reperti sepolcrali e nelle pitture pompeiane, maschere tragiche e comiche sono raffigurate insieme. Una forma poetica in cui i satiri svolgono una parte essenziale, inoltre, è il dramma satiresco (*satyrikon drama*), che, a partire da Eschilo, veniva rappresentato dopo la conclusione della trilogia tragica. Sostituendo, oppure accompagnando, i protagonisti umani con i satiri, "il dramma satiresco riannoda con l'origine non umana di tutto il teatro" (Agamben 43). Proseguendo nella genealogia di Pulcinella, il suo nome deriverebbe da "pullecino," un essere gallinaceo e dalla voce stridente. Eppure, è noto, il diminutivo di *pullecino* dovrebbe essere "pulleciniello," e non "pulicinella," che sembra suggerire un sesso incerto.¹⁶ Nella commedia scritta nel 1632 dal suo inventore Fiorillo, le generalità di Pulcinella sono svariate: *Polcinella de Gamaro, de Tamaro coccumato de Napole, nasciuto a Ponteselice* e altre. Insomma, non si tratta di un carattere né di un tipo identificabile: "simile alla maschera che Polluce chiama *panchrestos*, 'buona per tutti gli usi,' egli è la raccolta e quasi l'accozzaglia, al livello più basso, di tutti i tratti che caratterizzano la commedia" (Agamben 53). Risulta decisivo il fatto che una figura mortuaria e infera generi la risata nonostante il suo costume bianco evochi uno spettrale sudario. Egli appartiene agli dei inferi, ma ogni volta che viene ucciso nella commedia, immancabilmente risorge). Nel delineare

BASILE

ulteriormente la condizione liminale di questa maschera, Agamben immagina un meraviglioso dialogo tra Gottfried Wilhelm von Leibniz e Pulcinella, un dialogo sul mare, che rappresenta uno spazio di improvvisazione eterna e quindi la cifra per eccellenza della maschera partenopea. L'improvvisazione è possibile perché Pulcinella esiste già prima dell'entrata in scena dell'attore, il quale si fa possedere e disciplinare dalla maschera senza l'ausilio di un testo:

Pulcinella: *'O mare 'o mare, ma che d'è chistu mare de lo quale tutte quante vanno parlanno?*

Leibniz: quando guardi il mare quel che è e quel che può essere, l'eterno e il contingente, il mai stato e l'irreparabile si confondono. Quest'onda che adesso è passata e quelle infinite che la seguono sono irreparabilmente, assolutamente quelle che sono e, tuttavia, restano inconcluse, inconcludenti, possibili... questo è il mare: l'eternamente, irreparabilmente possibile – fatto visibile, hai capito?

Pulcinella: *Ammèn et requie materna! Aggio capito: je song' 'o mare, song' 'o mare!* (Agamben 102-103)

Gli stravolgimenti del linguaggio operati dalla maschera Pulcinella si riflettono nell'uso della voce dei guarattellari odierni. Il burattinaio Bruno Leone racconta come il suo maestro Nunzio Zampella gli abbia insegnato ad alternare la voce naturale con quella artificiale prodotta tramite la pivetta, un piccolo strumento di ottone, una sorta di rocchetto appiattito su cui si avvolge un filo e al cui interno vibra una fettuccia, in gergo detta anche "*spicarella*" (Agamben 139). Il guarattellaro deve farla aderire al palato per poi farla stridere e trillare secondo una speciale articolazione dei suoni. La voce artificiale amplifica l'effetto magico del burattino, che, oltre a sembrare un automa, possiede una propria voce, stridula, la quale distingue i burattinai napoletani da ogni altro burattinaio italiano. Quest'ultimo deve perdere la voce personale e adattarsi all'uso della pivetta, prestando a Pulcinella "il soffio e il respiro" (Agamben 143).

Anche la mappa semi-sconosciuta delle edicole votive e degli altarini, che i gruppi familiari edificano nello spazio pubblico e privato, è emblematica della porosità in quanto restituisce espressioni autonome del sentire collettivo del sacro. Oggi queste micro-architetture costituiscono spazi in cui quotidianamente si vive un rapporto intimo con la fede: i

L'ALTROVE SOVVERSIVO

credenti accostano i ritratti fotografici e le anime purganti di terracotta accanto alle immagini dei santi e della Madonna (figg. 2-3).



Fig. 2 Edicola votiva.



Fig. 3 Fotografie dei defunti, statuette di angeli e anime purganti.

Le immagini sacre principalmente indicano il ringraziamento per un miracolo, che permette di immortalare il nome del fondatore dell'edicola su una piccola lastra di marmo. La fondazione di una cappella ha la capacità di attivare ulteriori intercessioni e ringraziamenti, accrescendo l'importanza del nome del fondatore perché a volte si dispone pure un piccolo culto che i suoi successori possono usare per tramandare la storia familiare, in modo da preservare il proprio posto all'interno della comunità. La memoria dell'antenato fondatore si perde in genere in un sovrapporsi di leggende che tendono a legarlo sempre più al santo da lui venerato.¹⁷ In tutto il centro storico, ogni dieci o venti metri, ci si imbatte in uno di questi luoghi di devozione che solitamente si ergono davanti all'ingresso di casa della famiglia interessata, ma a volte questa si è spostata o si è ingrandita, e così la rigorosa coincidenza spaziale è venuta meno. Secondo l'etnologo Ulrich van Loyen, rispetto agli anni che precedono il terremoto dell'Irpinia, negli ultimi tempi si sta verificando un processo di rivitalizzazione, attestato dai recenti interventi di restauro e dalle nuove edificazioni dovute a divisioni interne ai gruppi sociali. Talvolta, inoltre, gli stranieri se ne prendono cura mutandone progressivamente il significato. Dagli studi di Ulrich van Loyen emerge l'elemento della relazionalità dentro e al di fuori della vita terrena: "santi e madonne fondano relazioni locali basate su interessi simbolici comuni, in cui la memoria familiare si coniuga alla cura per tutti i morti, cioè anche per quelli che ardono anonimamente nel fuoco del purgatorio" (van Loyen 48). Per quanto riguarda le piccole fotografie commemorative dei

BASILE

familiari, esse sostituiscono i defunti, li trattengono nel mondo dei *sopravvissuti* mediante la potenza dell'immagine. Horst Bredekamp classifica questa specifica azione del visibile, che punta a rimpiazzare la natura, come "atto iconico sostitutivo."¹⁸ Ulrich van Loyen, del resto, riferisce di alcuni riti che si verificano tuttora nel quartiere popolare della Sanità. Qui si portano le immagini dei vivi al prete, per benedirle al posto delle persone.

Questi veri e propri *pantheon* di fotografie, inoltre, sono incorniciati, da fastose architetture in miniatura, che sbeffeggiano la retorica degli stili architettonici istituzionali.¹⁹ La socializzazione del culto dei morti e della tragedia è quindi anche un mezzo non verbale per opporsi all'autorità, in particolare quando nasce l'esigenza di ricordare i cari ingiustamente uccisi, nell'ambito di una strategia della sfiducia da implementare tramite le immagini.

Il rito delle fotografie dei morti non anonimi disposte davanti alle statue dei santi apre un canale con l'aldilà per loro, così come avviene con le ossa, cioè gli ultimi resti. Per lo studioso tedesco si potrebbe affermare che i teschi rivestano per i morti anonimi la medesima funzione delle immagini per quelli noti. Tuttavia, mentre i primi non sono riproducibili, dal momento che sono intesi come rappresentazione, e quindi non sono separabili da ciò che rappresentano, le immagini consentono tale possibilità.²⁰ Il rapporto tra il teschio anonimo e colui che decide di adottarlo consiste di scambi reciproci; le preghiere utili all'ascesa dal purgatorio al paradiso sono ricambiate attraverso una grazia, mediante cioè la realizzazione di un desiderio. Questo significa che i teschi consentono di immaginare nuove possibilità di esistenza, scenari inediti, i quali si configurano come vere e proprie critiche della realtà sociale.²¹ Si aggiunga che, generalmente, i devoti sognano i medesimi personaggi ctoni, i quali sono appunto simboleggiati dai teschi richiedenti cura e devozione. Esempi ricorrenti sono i magistrati, gli sposini, i dottori e soprattutto i soldati, figure oniriche riconducibili al fatto che Napoli non ha mai posseduto una propria potenza militare.²² In una zona a consistente rischio sismico e minacciata dal Vesuvio, d'altro canto, il potere di mediazione dei morti garantirebbe la sopravvivenza fisica, sociale e affettiva. La morte è ritualmente circoscritta e dunque costantemente trasgredita, mai definitivamente risolta.²³ L'integrazione culturale della negatività e dei desideri non avverati della quotidianità, crea nuove capacità prefigurate su una scena interiore, che vengono esercitate nella teatralità del rapporto coi teschi, all'interno delle cripte:

L'idea vecchia e ampiamente radicata di Napoli come città del teatro dovrebbe applicarsi anche in questo caso. È certo che la teatralità, che balza in primo luogo nel carattere scenico delle situazioni sociali, ed è quindi fondata sulla riconoscibilità dei ruoli sociali di lunga durata, qui è ancora una volta accresciuta dalla relazione con i sentimenti intimi. Poiché i morti hanno competenza sui desideri (...) si dispongono a soddisfarli in occasione della visita che restituiranno nel sonno. (van Loyen 36)

Oggi giorno il culto delle anime del purgatorio è ancora parzialmente attivo,²⁴ nonostante la *turistificazione* del centro di Napoli. La cripta continua ad essere un luogo dove riprodurre l'esistenza, le anime del purgatorio delineano identità che sono esclusive della città di Napoli, anche perché, come si è accennato, il culto è strumento di affermazione culturale e di critica sociale, propiziate dalla mitologia dei caratteri che si associano comunemente ai teschi.

4. Opere/spugna

4.1 Ernest Pignon-Ernest

Il situazionista francese Ernest Pignon- Ernest (Nizza, 1942), esordisce negli anni Sessanta con la tecnica dello *stencil*, che abbandona per la serigrafia nel 1971. Dalla fine degli anni Ottanta l'artista opera nel centro di Napoli a più riprese (1988, 1990, 1992, 1995, 2019), con l'intento studiarne le stratificazioni mitiche greco-romane, ossia le origini della cultura mediterranea.²⁵ L'artista incolla, sui muri di luoghi premeditati, disegni e serigrafie in bianco e nero di corpi a grandezza naturale, citazioni prelevate dalla pittura di Caravaggio e i suoi sguai. Scopo principale del suo lavoro consiste nella riattivazione di miti fondativi, riti della morte, commistioni fra culti pagani e cristiani, provocando incontri quotidiani e inaspettati – opera soprattutto di notte – fra il passato e il presente. L'effimero connaturato alla carta contrasta con l'archivio di simboli barocchi sedimentato nell'inconscio collettivo della città; antitesi rafforzata dalla scelta di esaltare elementi dell'arredo urbano secolari come il tufo e la pietra lavica. In effetti, le immagini sembrano proprio fuoriuscire dai muri, sconfinando nelle strade della metropoli, la quale diventa parte integrante dell'opera in quanto le figure umane appaiono abbastanza reali per essere inserite efficacemente nello spazio e, al tempo stesso, esse appaiono irreali, soprattutto quando sono lasciate in

BASILE

bianco e nero. Il disegno quindi dovrà essere progettato con cura in relazione ai vicoli stretti, i quali non consentono di guardare l'immagine frontalmente.

Oltre allo spazio, anche il momento presente si fonde nell'opera nell'immersione dei segni dell'archivio barocco (iconografie, architettura, simboli) nella contingenza della strada. *Le Soupirail* è l'immagine di un corpo esanime che emerge da uno spiraglio all'altezza dei basoli del centro storico napoletano (fig. 4). Ernest Pignon-Ernest l'ha realizzato nel periodo di Pasqua, corroborando la percezione dell'immagine di morte. Ispirato al dipinto di Luca Giordano *San Gennaro intercede presso la Vergine, Cristo e il Padre Eterno per la peste*, la serigrafia sfrutta il potenziale poetico dei giorni della settimana santa, riadattando il corpo dell'appestato ai blocchi di lava nera.

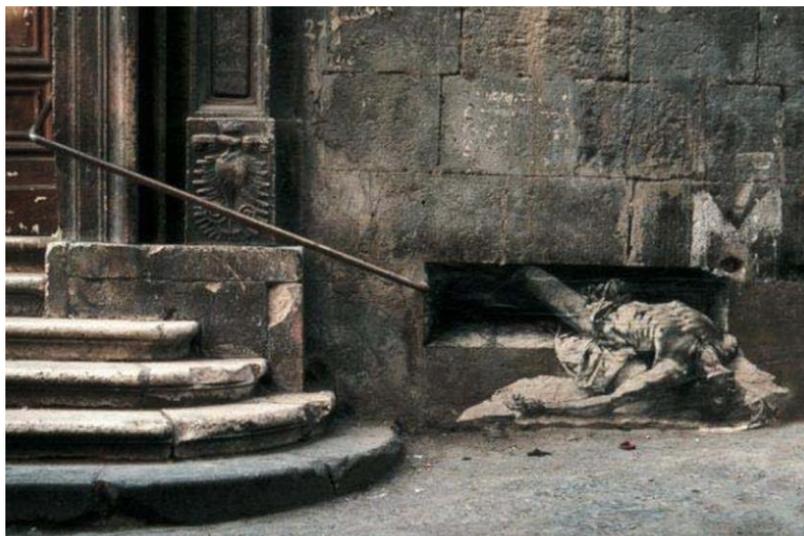


Fig. 4 Ernest Pignon-Ernest, *Le Soupirail*, 1990, serigrafia su muro, Napoli, centro storico.

Ernest Pignon-Ernest torna a Napoli più volte proprio in questo periodo, durante il quale affigge disegni di teschi e di anime del purgatorio, che aprono una finestra sull'universo del sottosuolo. Sono quindi la strada e il muro ad essere esposti, invertendo così il funzionamento del *ready made*, come afferma egli stesso:

L'ALTROVE SOVVERSIVO

What I propose, or maybe better said, what I expose, are places, places at a given moment. Both my aim and my materials (visual, poetic, semantic) are the places themselves, the reality of a place in all its complexity, both that's there to see and what's invisible, the unseen. The assimilated culture of the place and the time that shapes it. A slice of reality into which I slip a fictional element. It's something like a readymade whose meaning I turn upside-down. In the readymade there is a kind of superimposition of the object and its representation, the object and its sign, and this is usually carried out by putting the object into a legitimizing context. I create this, the equivalent of this superimposition by inserting, incorporating my life-size image into a real place. This reversal confers the qualities of a sign on this place. (71-72)

Gli immaginari innescati dalle sue serigrafie riportano al presente miti e riti che diventano memoria condivisa, che si trasformano in vere e proprie scenografie della vita quotidiana. Questa etica è raggiunta appieno tramite l'indagine sul rapporto luce/ombra, che la particolare conformazione urbanistica dei vicoli permette di realizzare in concreto:

To continue using the example of Naples, I drew the bodies, the linen and the hollows in such a way as to create a circulation of light and shadow, especially shadow, to model the darkness that absorbed it all, both the things that arise out of the sensual visual characteristics of the urban reality of that city, and at the same time, something that isn't visual, that expresses the deep relationships that the city forges between people and myths, between life and the representations of life and death. (Pignon-Ernest 73)

Luce e buio, effimero ed eternità, riverberati nel contrasto tra la carta e la pietra lavica, si riflettono nella scelta di riprodurre ottanta figure a grandezza naturale del *Trickster* Pulcinella. Nel 1992, l'artista francese vede un'incisione dell'Ottocento intitolata *La morte di Pulcinella* e raffigurante Pulcinella disteso con una mano posata sulla pancia. Dopo qualche giorno vede la stessa incisione ma intitolata *Pulcinella a lavoro*.²⁶ La posa della maschera è rielaborata in un corpo accasciato pigramente sul marciapiede e avvolto nell'abito bianco che ricorda un sudario di carta.

BASILE

La fragilità del supporto reitera l'effetto di precarietà, il disegno scomparirà gradualmente. Il deterioramento è una caratteristica essenziale come si può notare in *Partenope*, immagine del mito fondativo di *Neapolis*. Da un ingannevole antro scavato nel blocco di tufo di Castel dell'Ovo, la casta sirena si abbandona con le braccia in quelle acque marine che le consumeranno poco a poco (fig. 5).



Fig. 5 Ernest Pignon-Ernest, *Partenope*, 1995, serigrafia su muro, Napoli, Castel dell'Ovo.

Anche *Epidemie* si inserisce nel ciclo di interventi dedicati alla morte. Un uomo che trascina un cadavere sulle spalle sta per scomparire nel buio della Napoli sotterranea. La mano abbandonata sul marciapiede integra il basalto nell'opera, la pietra massiccia e scura esalta il pallore della carta, generando il senso del tragico.

4.2 cyop&kaf

A partire dal 2010, cyop&kaf elaborano *silhouette* finemente intarsiate sui muri della metropoli, l'aggressività dei volatili e dei mostruosi ibridi accesi da colori assillanti è via via esorcizzata in personaggi fiabeschi, ombre che s'insinuano nel subconscio dei passanti. Per tale aspetto, Ernest Pignon-Ernest costituisce un saldo punto di

L'ALTROVE SOVVERSIVO

riferimento.²⁷ D'altro canto, mentre in Ernest Pignon-Ernest predomina il corpo tragico, in cyop&kaf, come si vedrà, i colori vivaci, le citazioni del *Trickster* Pulcinella e i titoli ironici di stampo dadaista delineano corpi grotteschi. In *Quore Spinato*, il ciclo delle oltre duecento opere che il duo realizza, gratuitamente, sui *bassi*²⁸ e sulle pietre dei Quartieri Spagnoli, con rulli, pennelli e bombolette, dal 2004 a oggi, è possibile osservare queste metamorfosi stilistiche, propiziate dalla fertile *humus* culturale del contesto e anche dalle relazioni stabilite con le persone del rione.²⁹ La signora Rusella, ad esempio, si offre di guidare i curiosi alla scoperta dei dipinti del suo vicolo fornendo anche i contatti di cyop&kaf a eventuali esperti interessati alla loro ricerca estetica. Il carabiniere/telecamera di *Arresti domiciliari* (fig. 6), invece, è il frutto della richiesta di un ragazzo condannato ai domiciliari per scongiurare i controlli del carabiniere in carne e ossa. Durante gli anni di prigionia era solito porgere, ogni mattina, un ironico saluto militare all'opera.



Fig. 6 cyop&kaf, *Arresti domiciliari*, 2012, acrilico su muro, Napoli, Quartieri Spagnoli.

I pezzi che vanno dal 2004 al 2013 sono raccolti nella pubblicazione a tiratura limitata comprensiva di una serie di interviste e di storie di vita dei residenti.³⁰ Tuttora un acquafresco del posto espone il volume nel suo chioschetto, servendosene come guida per raccontare i propri ricordi sulle vecchie botteghe che costellavano via Concezione a Montecalvario.

Nell'introduzione cyop&kaf sfidano il lettore a rilegare personali racconti:

Sia chiaro, questo che avete tra le mani non è il catalogo di una mostra a cielo aperto, ma la rilegatura di un racconto frammentato, le cui pagine sono state scritte sulle pareti di un unico foglio-quartiere. Ora la mia sfida è questa: io ci ho messo azioni, ambienti e personaggi; ora tu, sconosciuto lettore, costruiscine la trama. Che sia un unico intricato romanzo o una serie di brevi racconti poco conta. Ai miei dipinti non chiedo altro che quella dose di ambiguità che consenta al lettore di porsi anche solo mezza domanda camminando, camminando. (cyop&kaf 8)

L'osservatore/lettore può inventare una molteplicità di storie, sfruttando la struttura in rime alternate e bacciate dei colori saturi e stesi in *à plat* degli sfondi, come in un poema epico immaginifico. Il tufo, i muri diroccati, i basoli, i cartelloni pubblicitari divelti, le crepe e le corruzioni della ruggine vengono sottilmente evidenziati da espedienti come l'effetto pieno/vuoto oppure lo sconfinamento della figurazione oltre la cornice delle porte dei bassi. Tali *silhouette* sembrano i protagonisti di fiabe fantascientifiche, una versione aggiornata dei "ritornanti" di Anna Maria Ortese,³¹ gli spiriti di Napoli. Nel corso dei lunghi tempi di gestazione di *Quore Spinato*, in effetti, le voci e i desideri del quartiere confluiscono in *etnografie* dipinte, che forniscono spunti preziosi per l'auto-narrazione dei residenti, rivelando immobilismo, coercizione e il trauma legato alla frattura del terremoto dell'Ottanta. Un *magliaro* della zona, ad esempio, di fronte alla *silhouette* mutilata di *Prigionieri della chimica*, prova una sensazione analoga a quanto esperito davanti al corpo senza vita del padre, ucciso anni fa dalla camorra. Il soggetto gli appare un demone intimo e monco, simbolo di violenza psicologica e di privazione.

In *Quore Spinato*, si è accennato, ricorrono i segni del corpo spezzato (gabbie toraciche, moncherini, decollazioni), che potrebbero richiamare la maschera del *Trickster*, correlativo poetico di un quartiere vitale, giocoso e drammatico. È infatti possibile individuare la resa pittorica della complessità del sentimento popolare del sacro e del profano in relazione ai mutamenti socio-economici della contemporaneità. Alle numerose edicole votive si affiancano oltre duecento "ritornanti" sospesi in una sorta di purgatorio. La sospensione in un altrove indefinito è suggerita da combinazioni di colori euforici e disforici e in una serie di dettagli che rimandano al cielo (raffigurazioni di astri, azzurro, giallo, nero lucido) in antitesi a elementi che indicano il sottosuolo (basoli, tufo,

BASILE

ossidazioni, raffigurazioni dell'ombra, nero opaco). cyop&kaf traspongono pittoricamente alcuni elementi dell'universo cristiano correlandoli con stati psicologici e anche diversi riferimenti colti alla storia dei Quartieri Spagnoli come nel pezzo *Falso Movimento* (fig. 7), le cui ambigue *silhouette* nere si affrontano sospese sul fondale rosso di una ribalta inquadrata dalla cornice in pietra dell'ingresso del teatro Sala Assoli. Il titolo rimanda alla compagnia teatrale che proprio in quello scantinato coinvolgeva i ragazzini del rione in laboratori artistici.



Fig. 7 cyop&kaf, *Falso movimento*, 2018, acrilico su metallo, Napoli, Quartieri Spagnoli.

L'ipotesi di riattualizzazione del sacro, d'altronde, è convalidata dai rossi abbondanti e dallo scudo/stemma *Quore Spinato* – ispirato a uno scapolare del culto del Sacro Cuore di Gesù – che un rigattiere del posto dona a cyop&kaf (fig. 8). Questi ha collaborato in prima persona al processo creativo e racconta che lo stemma rappresenta un talismano personale. Il cuore ridisegnato gli ricorda la Madonna che schiaccia la testa del serpente, cioè il male che può spingere a delinquere per necessità e/o brama di prestigio. Emergono, in sostanza, versioni che si contrappongono

L'ALTROVE SOVVERSIVO

alle narrazioni mediatiche generalmente più accettabili, come il pietismo e la spettacolarizzazione della devianza.



Fig. 8 cyop&kaf, *Quore Spinato*, 2013, acrilico su legno, Napoli, Quartieri Spagnoli.

4.3 Gian Maria Tosatti

BASILE

L'artista romano Gian Maria Tosatti (1980) elabora una sorta di percorso spirituale che conduce tra gli edifici abbandonati della città, coinvolgendo attivamente l'osservatore. La sua indagine, in generale, si concretizza in "macchine performative" che stimolino riflessioni sulla contemporaneità e progettualità civile (De Vivo 139). Dalle pagine dei suoi diari³² si evince che la città di Napoli costituisce l'occasione per studiare i limiti tra il bene e il male e la funzione dell'artista nella società. Il titolo del suo progetto napoletano, *Sette Stagioni dello Spirito*, rimanda ad altrettante installazioni *site specific* pensate, in un arco temporale che va dal 2013 al 2016, per sette edifici monumentali e storici abbandonati, curate da Eugenio Viola e sostenute dalla Fondazione Morra, dalla Galleria Lia Rumma, sotto il patronato della Fondazione Donna Regina-Museo Madre. La macchina performativa, in questo caso specifico, costruisce calcolati vuoti di senso, in modo tale che il fruitore sia messo nelle condizioni di completare le opere, nelle quali proietta il proprio subconscio. Si tratta, in sostanza, di vere e proprie "trappole" finalizzate al raggiungimento di immagini interiori. Ciascun lavoro corrisponde al capitolo di un romanzo visivo ispirato al in quanto le due principali guide spirituali di Gian Maria Tosatti sono *Il castello interiore* di santa Teresa d'Avila e la *Divina Commedia* di Dante. Ciascuno spazio è messa in scena delle sette stanze in cui la mistica divideva l'animo umano e dei gironi dell'inferno, del purgatorio e del paradiso. i) *La peste*, 2013, Chiesa dei SS. Cosma e Damiano, abbandonata dalla Seconda Guerra Mondiale, nel cuore del centro storico. La peste è il limbo dell'inconsapevolezza, un male dello spirito che ha falciato una generazione intera, come in passato altre pestilenze metaforiche (il nazismo secondo Albert Camus) o fisiche, come quelle raccontate da Tacito, Boccaccio o Manzoni. Gian Maria Tosatti racconta:

Un giorno, dopo l'ennesimo tentativo di perdermi tra i vicoli di questa città, sono arrivato ai Banchi Nuovi, in una piazza che sembrava appena uscita da un bombardamento, in cui i ragazzi di strada avevano sradicato gli alberi per giocare a pallone, in cui i muri erano coperti da uno strato infinito di graffiti che rappresentano una firma, una specie di testimonianza d'esistenza, di voci da un'altra parte, di anime del purgatorio, che gridano il loro nome perché qualcuno si accorga di loro, e in cui il portale di una chiesa chiusa dalla Seconda Guerra Mondiale era stato incendiato e poi ancora coperto di scritte e coperto di spazzatura. All'interno, i grandi altari semidistrutti sono stati avvolti in

L'ALTROVE SOVVERSIVO

una struttura di legno e ricoperti di gesso medico, metafora della ferita da curare. La scelta di considerare anche la cripta è metafora della discesa di Dante nell'animo umano. (S.i.p.)

ii) *Estate*, 2014, ex Anagrafe Comunale. L'installazione è una riflessione sull'inerzia come stato dello spirito e corrisponde all'inferno, in analogia con la storia dell'Italia repubblicana, ossia "uno Stato che lentamente ha perso la sua identità e la sua eredità lasciando che le cose degradassero senza opporsi." Nei suoi diari, a tal proposito, Gian Maria Tosatti cita Giorgio Agamben, l'approccio archeologico del quale consentirebbe di scoprire le cause dei problemi della contemporaneità. Perciò l'artista riattiva un luogo devastato ricostruendo fedelmente gli ambienti originali, specchio del corpo sociale italiano senza anima. *Estate* si configura come l'autopsia di un piccolo borghese, degli automatismi catastrofici degli impiegati statali.

iii) *Lucifero*, 2015, Ex Magazzini Generali del Porto di Napoli. Si tratta di una indagine sull'archetipo del diavolo, un simbolo cristiano condiviso per poter creare un dialogo col visitatore. I magazzini rappresentano una grande basilica dedicata a Lucifero, che ha nostalgia della luce dalla quale si è allontanato: sacro, nella sua accezione originaria, indica la divisione, dal greco *diábolos*, "colui che divide." L'elemento dell'oro ha il ruolo di rievocare questa etimologia. Gian Maria Tosatti affigge una serie di scritte dorate sui grandi architravi dell'edificio, le parole del demonio (fig. 9). La temperatura cromatica dell'oro accomuna terra e sottosuolo, evoca, cioè, la verticale paradiso/purgatorio/inferno come "metafora dell'anelito all'elevazione e la condanna ad affondare nella terra."

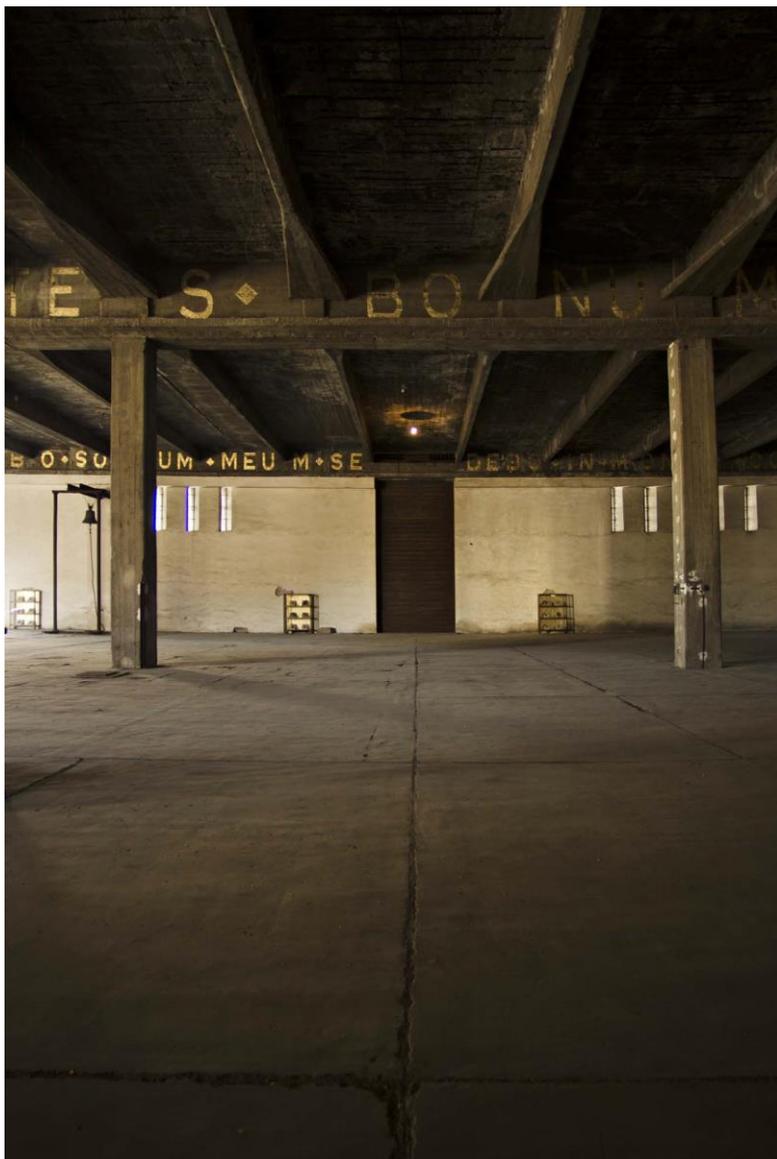


Fig. 9 Gian Maria Tosatti, *Lucifero* (particolare), 2015, installazione *site-specific*, Napoli, Ex Magazzini Generali del Porto.

L'ALTROVE SOVVERSIVO

iv) *Ritorno a casa* (2015, Ex Ospedale Militare, un'installazione composta da una sequenza di stanze apparentemente uguali, emblemi di momenti finiti della solitudine umana) e v) *I fondamenti della luce* (2015, Ex Convento di Santa Maria della Fede, opera basata sulla lettera d'amore di pugno di un'internata omosessuale dei primi anni del Novecento, ossia il simbolo dello splendore insopprimibile che alberga nel fondo dell'uomo) rappresentano, rispettivamente, la spiaggia e la montagna del purgatorio dantesco. In particolare, negli spazi dell'ex convento, Gian Maria Tosatti assimila al purgatorio il racconto/inchiesta *La città involontaria* di Anna Maria Ortese (1953), nel quale la scrittrice riconquista la luce percorrendo le scale del palazzo dei Granili. Nella sesta installazione, *Miracolo* (2015, Forcella), infatti, un edificio crivellato di proiettili diventa il paradiso inteso come luogo da costruire, spazio della prassi artistica, che ricostituisce la *polis*. Il giorno dell'apertura i residenti sono invitati a unirsi in una *performance* collettiva per estrarre i proiettili dai muri. I fori vengono successivamente riempiti di una miscela dorata, come allenamento alla pratica della cura. D'altro canto, uno dei riferimenti fondamentali dell'installazione è il dipinto più rappresentativo di Napoli: *Sette Opere di Misericordia* di Caravaggio, in cui la carità è inscenata da persone comuni illuminate dai raggi divini. Nella pratica collettiva assumono un ruolo di primo piano i bambini del quartiere che l'artista intercetta per strada. Con loro l'artista progetta un quotidiano, che definirà "il sudario delle vite di questo quartiere, delle sue speranze, della sua salvezza." Infine, la settima stanza del paradiso, *Terra dell'ultimo cielo* (ex Ospedale Militare, 2016) rimanda alla fragilità evocata attraverso decine di uccellini variopinti, sabbia, mobili vecchi e frammenti di vetro. Il paradiso è inteso come il "terreno da percorrere di continuo" (fig. 10).



Fig. 10 Gian Maria Tosatti, *Terra dell'ultimo cielo* (particolare), 2016, installazione *site-specific*, Napoli, Ex Ospedale militare.

Quindi, in *Sette Stagioni dello Spirito*, risultano centrali le seguenti componenti: la pittura di Caravaggio; l'elemento dell'oro indicante crisi, ferita e guarigione; la luce in quanto simbolo della colonna che si eleva dall'inferno al paradiso; la letteratura d'autore dedicata a Napoli.

4.4 Jorit Agoch

Fin dai primi anni di attività, Jorit Agoch entra in contatto con i movimenti no-global e di rivendicazione dei diritti sociali. A partire dal 2005, pur non abbandonando mai del tutto il graffitismo, privilegia la raffigurazione realistica di volti umani marchiati dai tagli dei rituali iniziatici delle tribù africane e i suoi *murales* iniziano ad essere richiesti in tutto il mondo. A Napoli, sulla facciata cieca di un palazzo di Forcella, l'artista ritrae *Gennaro* (fig. 11), raffigurazione dalle dimensioni spettacolari del santo patrono, incarnandolo nel volto di un suo amico carrozziere. In questo caso il corpo poroso della città è reso dall'iperrealismo della sua pelle. L'entità del dipinto, il volto dell'amico, la didascalia "facciamo santo il popolo che martire lo è da secoli,"³³ la

L'ALTROVE SOVVERSIVO

santificazione operata dalla luce caravaggesca, dagli occhi rivolti al cielo, dalla tiara e dalle boccette del sangue prodigioso concorrono alla simulacralizzazione del *popolo* partenopeo.



BASILE

Fig. 11 Jorit Agoch, *Gennaro*, 2015, acrilico e *spray can* su muro, Napoli, Via Vicaria Vecchia.

Due anni dopo, esegue, con *spray*, rulli e pennelli, un'opera speculare al san Gennaro: il volto gigantesco dell'idolo sportivo della città, Diego Armando Maradona, il *Dios Umano*, per gli abitanti delle case popolari di San Giovanni a Teduccio, ex quartiere operaio. Il graffitato sceglie l'immagine di un Maradona malinconico e adulto (fig. 12).



Fig. 12 Jorit Agoch, *Diego*, 2017, acrilico e *spray can* su muro, Napoli, Via Taverna del ferro.

Dal giorno della morte del calciatore, avvenuta nel novembre 2020, il *mural* diventa un vero e proprio altare per la commemorazione, parallelamente alle processioni che si sono verificate presso lo stadio Maradona (figg. 13-14).



Fig. 13 *Diego* come altare nella notte della morte di Maradona.



Fig. 14 Tifosi in processione presso lo Stadio Maradona nella notte della morte del calciatore.

Le vie e i negozi di Napoli, del resto, pullulano di edicole azzurre, che vengono edificate fin dalla vittoria del primo scudetto. Il *Diego* è ormai una delle tappe principali dei pellegrinaggi di tifosi provenienti da

BASILE

tutto il mondo. Entrambi i ritratti esaminati, a ben vedere, configurano nuove icone della contemporaneità, in particolar modo il *mural Diego* in quanto divenuto oggetto di adorazione.

Il saggio sulle icone cristiane del teologo Florenskij, a tal proposito, esplicita la forza persuasiva che i volti dipinti sprigionano. Gli antichi iconografi dei santi, infatti, dedicavano particolare attenzione al viso e soprattutto agli occhi, i quali venivano percepiti anche come gli organi rivelatori della presenza divina. La tradizione cristiana orientale, ad esempio, attribuisce un significato salvifico alla celebre icona Acheropita e alle sembianze reali di Gesù impresse sul *mandylion*, che egli stesso avrebbe fatto pervenire al re di Edessa, gravemente ammalato.³⁴ Sebbene sia chiaro che il volto non è privo di realtà, il confine della soggettività e dell'oggettività non è poi così evidente alla coscienza di chi l'osserva: "Il volto non è privo di realtà e di oggettività, ma il confine della soggettività e dell'oggettività nel volto non è chiara alla nostra coscienza e pertanto per questa sua evanescenza, anche se pienamente convinti della realtà di ciò che abbiamo percepito, non sappiamo chiaramente ciò che appunto nel percepito è reale" (Florenskij 42-43).

4.5 Leticia Mandragora e Mario Casti

A partire dal 2015, i *murales* di Jorit diventano fonte d'ispirazione per diversi autori, sia nell'ambito di progetti istituzionali, sia nelle committenze di cittadini autonomi, che intendono commemorare i cari defunti. Il *pantheon* di anime dei tabernacoli, quindi, trova il suo corrispettivo estetico nei recenti ritratti iperrealisti dedicati ai minori uccisi dalle forze dell'ordine. Nel 2018, a Pianura, ritrae gli occhi verdi di Davide Bifulco (fig. 15), un adolescente ucciso da un colpo di pistola di un carabiniere, nella notte tra il 4 e il 5 settembre 2014.³⁵



Fig. 15 Jorit Agoch, *Davide*, 2018, acrilico e *spray can* su muro, Pianura, Napoli.

Nel 2020, gli *street artist* Leticia Mandragora e Mario Casti realizzano, con pennelli e bombolette, i ritratti di due ragazzini uccisi dalle forze dell'ordine durante un tentativo di rapina con pistola replica, sulle facciate dei palazzi dei rispettivi quartieri d'origine: il quindicenne Ugo Russo (Quartieri Spagnoli, Piazza Parrocchiella), deceduto nella notte tra il 29 febbraio e il primo marzo 2020, e il diciassettenne Luigi Caiafa (Forcella, Vico Sedil Capuano), morto nella notte del 4 ottobre 2020. Le opere sono state commissionate e finanziate dai familiari e dagli amici, consentendo momenti di raccoglimento. Il *mural* dedicato a Ugo (fig. 16), eseguito su autorizzazione del proprietario dell'immobile non vincolato, riproduce fedelmente una fotografia del defunto. Il volto irrequieto di Ugo campeggia su uno sfondo azzurro costellato di simboli della giustizia e nella sezione inferiore dell'opera uno *stencil* recita: "Verità e Giustizia," un'invocazione per rendere di pubblico dominio i risultati sull'autopsia e della perizia balistica. Anche il volto di Luigi ricalca una fotografia, ma è sospeso sulle nuvole del paradiso, come avviene nei fotomontaggi di molte

BASILE

fotografie delle edicole votive (fig. 17). I ritratti, dunque, attualizzano le fotografie dei defunti inserite nelle edicole votive e negli altarini. Del resto, la scelta di un supporto visibile nello spazio pubblico, i segni evocativi dell'aldilà (simboli funebri egizi, paradiso), le luci (lumini e neon) installate sui *murales* e la committenza su iniziativa dei familiari e degli amici confermano l'ipotesi di riattualizzazione delle funzioni devozionali operate dai tabernacoli.



Fig. 16 Leticia Mandragora, *Ugo Russo*, 2020, acrilico e *spray can* su muro, Napoli, Piazzetta Parrocchiella.



Fig. 17 Mario Casti, *Luigi Caiafa*, 2020, acrilico e *spray can* su muro, Napoli, Vico Sedil Capuano.

Il 5 febbraio 2021 l'opera non autorizzata di Mario Casti è stata rimossa dai vigili, insieme all'altarino funebre, in seguito alle pressioni del

L'ALTROVE SOVVERSIVO

Prefetto per il ripristino dello stato dei luoghi e per combattere la celebrazione della camorra in quanto il padre di Luigi era ritenuto elemento di rilievo di un clan estinto. Il 10 marzo 2021 iniziano ulteriori operazioni di rimozione di *murales*, scritte, fotografie e tabernacoli riconducibili a eventi o persone legati alla criminalità organizzata, sulla base di una lista di circa quaranta manufatti. La decisione è stata presa dal comitato per l'ordine e la sicurezza pubblica dell'area metropolitana, presieduto dal prefetto di Napoli Marco Valentini in presenza dei vertici territoriali delle Forze dell'Ordine, della procura della Repubblica presso il tribunale e della procura generale presso la Corte d'Appello e dell'assessore delegato dal sindaco di Napoli, per la "riaffermazione della legalità sul territorio."³⁶ L'operazione ha un grande seguito mediatico, dai giornali il Prefetto dichiara di voler rafforzare la presenza dello Stato in realtà cittadine particolarmente esposte alla pressione criminale per contrastare il rischio "che si alimenti un disvalore, che si promuova uno stile di vita meritevole di celebrazione."³⁷ Il 30 agosto 2021 il Tar della Campania emette la sentenza di cancellazione del *mural* dedicato a Ugo per contrarietà al piano regolatore, negando di fatto anche le precedenti autorizzazioni del proprietario e della Sovrintendenza.

Conclusioni

Dalle opere istituzionali e/o antagoniste prese in esame emerge la ricorrenza di segni e simboli del linguaggio religioso, che riattualizzano alcuni elementi della devozione – il culto delle fotografie dei defunti, la mescolanza di ironia e lutto delle micro-architetture votive, il corpo spezzato della reliquia, l'icona cristiana – delineando gli immaginari contemporanei sulla città. In particolare, le produzioni urbane di Jorit Agoch, Leticia Madragora, Mario Casti comportano elaborazioni collettive del lutto se si considerano le processioni per i *murales* dedicati a Maradona e ai due adolescenti uccisi dalle forze dell'ordine.

Il ciclo etnografico *Quore Spinato*, il dipinto *Gennaro*, le installazioni di Gian Maria Tosatti e le serigrafie effimere di Ernest Pignon-Ernest, d'altro canto, recuperano, da un lato, il rapporto ironico con l'autorità, codificato dalle architetture devozionali e dal ricorrere del corpo tragico e grottesco del *Trickster* – le cui origini satiriche sono approfondite nel saggio di Giorgio Agamben –, e, dall'altro, il culto dei teschi, il quale disvela le pratiche culturali di una parte della città e le sue inquietudini, divisioni e alleanze, costituendosi come importante strumento di affermazione creativa e di critica della realtà sociale. Considerando che i

BASILE

recenti studi sui culti partenopei attestano un preoccupante vuoto nella letteratura scientifica, si potrebbe anche comprendere l'atteggiamento ignorante riservato ai *murales* dedicati a Ugo e a Luigi. Nella premessa a *Napoli sepolta*, infatti, Ulrich van Loyen osserva che la letteratura etnografica sui culti delle anime del purgatorio è relativamente ristretta, essendo la maggior parte delle pubblicazioni italiane tutta volta alla nobilitazione di pratiche religiose ritenute assurde oppure al "tentativo di orientare le misure sociali e politiche o di influenzare il lavoro di mediazione culturale di associazioni, fondazioni e media" (van Loyen 22). Il culto dei teschi, a tal proposito, è ormai in gran parte asservito all'attrazione per il turismo di massa e agli eventi mondani.

La grottesca guerra alle immagini³⁸ promossa dal Prefetto, inoltre, non è accompagnata da politiche sociali di rilievo, rivelandosi un'inconsistente censura delle metamorfosi estetiche dei culti funebri di Napoli. Per quanto concerne i *murales* dedicati ai ragazzini uccisi dalle forze dell'ordine, difatti, si potrebbe forse affermare che la ricezione degli stessi attesta casi di "crisi del cordoglio," validi anche per le fotografie dei defunti nelle edicole votive. L'antropologo Ernesto de Martino, in tal senso, vaglia il rischio di non poter trascendere il momento critico della situazione luttuosa, nonostante le consolazioni persuasive della religione cristiana, "nella quale si patisce il rischio del progressivo restringersi di tutti i possibili orizzonti formali della presenza" (de Martino 44). Questo primo nucleo di un laboratorio simbolico del sacro condotto nelle strade di Napoli rivela, insomma, la tendenza del ceto medio-basso a rinsaldare i legami sociali tramite riti in costante trasformazione. Non a caso, Byung-chul Han, in un saggio del 2021 dall'emblematico titolo *La scomparsa dei riti*, sottolinea come le rielaborazioni contemporanee del "pensiero magico" possano reincantare il mondo, concorrendo al benessere esistenziale delle persone:

Le risorse erotiche nella cultura, quelle energie capaci di tenere insieme una comunità ispirandola con giochi e feste, vanno sempre più esaurendosi e, senza di esse, si giunge a una distruttiva atomizzazione della società. I riti e le cerimonie sono azioni umane genuine capaci di far apparire la vita in chiave festosa e magica, mentre la loro scomparsa la dissacra e la profana, rendendola mera sopravvivenza. (Han 39)

Per concludere, dopo un decennio di martellanti progetti per la *riqualificazione* delle periferie di Napoli, nei quali ricorre la retorica dei

L'ALTROVE SOVVERSIVO

ritratti giganti, e data la rivitalizzazione dei culti dei morti, che si riflettono anche nell'opera di artisti autonomi come cyop&kaf ed Ernest Pignon-Ernest, risulta alquanto grottesco giudicare sovversivi due casi di attualizzazione delle usanze popolari e di rielaborazione della moda, ormai dilagante, della *street art*. In questo studio, si è tentato di mostrare che i *murales* dedicati a Ugo e a Luigi rappresentano un mezzo per commemorare le vite spezzate dagli abusi della giustizia.

Francesca Basile SCUOLA DI SPECIALIZZAZIONE IN BENI STORICO
ARTISTICI SUOR ORSOLA BENINCASA DI NAPOLI

NOTE

¹ Cfr. Canali, Luca, Cavallo Guglielmo, *Graffiti latini*, Rizzoli, 1998.

² Cfr. Alinovi, Francesca, *Arte di frontiera. New York graffiti*, Mazzotta, 1984.

³ De Vivo, Maria, *L'irruzione nella vita e nel rimosso di un'avanguardia artistica del Sud*, in "Predella. Journal of visual arts," 49, 2021, p. 169.

⁴ L'acronimo KTM indica un'imprecazione napoletana.

⁵ Il contatto con uno dei loro maestri, il pittore napoletano Mario Persico (1930) contribuisce alla svolta stilistica di cyop&kaf, i quali assorbiranno la lezione della filosofia della Patafisica, rielaborando diversi segni archetipici in protesi.

⁶ Per Ernst Bloch porosità significa "nient'altro che una mescolanza del basso con l'alto e dell'alto col basso." Cfr. Bloch, E. Aprile italiano, "Frankfurter Zeitung," 20.4.1932.

⁷ Cfr. van Loyen, Ulrich, *Napoli sepolta. Viaggio nei riti di fondazione di una città*, Meltemi, 2020, pp. 9-12.

⁸ Cfr. Niola, Marino, *Sui palchi delle stelle. Napoli, il sacro, la scena*, Meltemi, pp. 59-60.

⁹ Cfr. Lattuada, Riccardo, *Alle radici dell'estetica barocca: proposte di periodizzazione delle prime esperienze di unificazione delle arti (1570-1600)*, 2004, p. 166-170.

¹⁰ Cfr. Wittkower, Rudolf [1958], *Arte e architettura in Italia: 1600-1750*, Einaudi, 2018, pp. 137-150.

¹¹ Cfr. Jorio, Paolo, Recanatesi, Franco, a cura, *Le dieci meraviglie del Tesoro di San Gennaro*, Istituto Poligrafico dello Stato, 2010, pp. 102-103.

¹² Cfr. Ivi, pp. 161-168.

¹³ Cfr. Niola, op. cit., p. 75.

¹⁴ Niola, Ivi, p. 78.

¹⁵ Giandomenico Tiepolo esegue il ciclo di affreschi sulla vita di Pulcinella in un arco di tempo che va dal 1793 al 1797. Giorgio Agamben considera anche un'altra opera dell'autore, l'album di disegni dedicati alla nascita, alla vita alle avventure e alla morte di Pulcinella intitolato *Divertimento pe li ragazzi (1797)*.

¹⁶ Cfr. Ivi, pp. 47-50

¹⁷ Cfr. van Loyen, op. cit., pp. 47-48.

¹⁸ Cfr Bredekamp, Horst, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina, 2015, pp. 153-164.

¹⁹ Ringrazio il prof. Stefano De Matteis per le preziose indicazioni sulle edicole votive napoletane.

²⁰ Cfr. van Loyen, op. cit., pp. 98-100.

²¹ Cfr. Ivi, p. 336-338.

²² Cfr. Ivi, p. 71-76.

²³ Cfr. Ivi, p. 338.

²⁴ Il culto dei teschi è ancora attivo anche nell'ipogeo della chiesa di San Pietro ad Aram, nel cimitero della chiesetta di Santa Luciella ai Librai e nell'ipogeo della chiesa dei Santi Cosma e Damiano del quartiere Secondigliano. Il cimitero delle Fontanelle è chiuso da oltre due anni. Per approfondimenti cfr. Niola, Marino, *Anime. Il purgatorio a Napoli*, Meltemi, 2022.

²⁵ Cfr. Arcuri, Maria Domenica, *A journey towards an elsewhere. Street Arte e visioni alternative di città*, L'Orientale, Dipartimento di scienze umane e sociali, 2012, pp. 70-71.

²⁶ Cfr. Arcuri, op. cit., p. 78.

²⁷ Cfr. l'intervista a Ernest Pignon-Ernest uscita sul giornale degli artisti "Napoli Monitor": <https://napolimonitor.it/old/2010/11/03/2870/pignon-ernest-la-pelle-dei-muri.html>

²⁸ Il basso o "vascio", è l'abitazione popolare napoletana, spesso si tratta di un monolocale e/o scantinato all'altezza della strada. Per approfondimenti, cfr. Pironti, Pasquale, *Breve storia del "basso"*, Dante&Descartes, 2003.

²⁹ Per approfondimenti cfr. Basile, Francesca, *Quore spinato. L'osmosi tra immagine e vissuto*, in "SigMa - Rivista Di Letterature Comparete, Teatro E Arti Dello Spettacolo," (3), 2019, 243-280. <https://doi.org/10.6093/sigma.v0i3.6546>.

³⁰ Cfr. Cyop&kaf, *QS. Quartieri Spagnoli, Napoli*, 2011-2013, Monitor, 2013.

³¹ Ortese, Anna Maria, "Vi racconto la mia Napoli," *L'Unità*, 18 giugno 1993, p. 17.

³² Tosatti, Gian Maria, *Sette Stagioni dello Spirito: diario (2013-2016)*, Electa, 2017. Il testo non presenta la numerazione delle pagine.

³³ Cfr. la pagina Instagram dell'artista.

³⁴ Cfr. Valentini, Natalino, *L'ontologia del volto-sguardo nell'estetica di Pavel Florenskij*, in "La prospettiva rovesciata | Obratnaja perspektiva 2, Edizioni Ca' Foscari, 2021, ISBN [ebook] 978-88-6969-350-2, pp. 113-114.

³⁵ Cfr. Rosa, Riccardo, *Lo sparo nella notte. Sulla morte di Davide Bifolco, ucciso da un carabiniere*, Monitor, 2017.

³⁶ Cfr. <https://www.interno.gov.it/notizie/napoli-rimossi-32-murales-e-altarini-unazione-coraleistituzioni-ripristinare-legalita>

³⁷ Ibidem

³⁸ Ad esempio, il busto in gesso di Emanuele Sibillo è stato smantellato ed è attualmente esposto presso nelle sale del Museo Criminologico di Roma: https://internapoli.it/busto-sibillo-esposto/?fbclid=IwAR3G6nVnpKVco22oxvnZLXICZPY0Sg8bJlgOViDpBFHWEyn1W_GUklxcm0c.

OPERE CITATE

- Agamben, Giorgio, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, Nottetempo, 2015.
- Alinovi, Francesca, *Arte di frontiera. New York graffiti*, Mazzotta, 1984.
- Arcuri, Maria Domenica, *A journey towards an elsewhere. Street Arte e visioni alternative di città*, L'Orientale, Dipartimento di scienze umane e sociali, 2012.
- Basile, Francesca, *Quore spinato. L'osmosi tra immagine e vissuto*. SigMa - Rivista Di Letterature Comparate, Teatro E Arti Dello Spettacolo, (3), 2019, 243-280. <https://doi.org/10.6093/sigma.v0i3.6546>
- Benjamin, Walter, Lacis Asja [1925], *Neapel*, trad. it. a cura di Elenio Cicchini, *Napoli porosa*, Dante&Descartes, 2020.
- Blanché, Ulrich, *Qu'est-ce que le Street art? Essai et discussion des définitions*, in "Cahiers de Narratologie", 29, 2015. <https://narratologie.revues.org/7397>
- Bove, Antonio, *Vai mo. Storie di rap a Napoli e dintorni*, Monitor, 2016.
- Bredenkamp, Horst, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina, 2015.
- Canali, Luca, Cavallo, Guglielmo, *Graffiti latini*, Rizzoli, 1998.
- Cyop&kaf, *QS. Quartieri Spagnoli Napoli, 2011-2013*, Monitor, 2013.
- Dal Lago, Alessandro, Giordano, Serena, *Graffiti. Arte e ordine pubblico*, Il Mulino, 2016.
- De Martino, Ernesto, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Einaudi, 2021.
- De Vivo, Maria, *L'irruzione nella vita e nel rimosso di un'avanguardia artistica del Sud*, in "Predella. Journal of visual arts," 49, 2021.
- Florenskij, Pavel, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, 2021.
- Han, Byung-Chul, *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, Nottetempo, 2021.
- Jorio, Paolo, Recanatesi, Franco, a cura, *Le dieci meraviglie del Tesoro di San Gennaro*, Istituto Poligrafico dello Stato, 2010.
- Lattuada, Riccardo, *Alle radici dell'estetica barocca: proposte di periodizzazione delle prime esperienze di unificazione delle arti (1570-1600)*, 2004.
- Moscato, Enzo, *Ritornanti. Adattamento filmico della pièce teatrale "Spiritilli"*, Cronopio, 2017.

BASILE

- Ortese, Anna Maria, “Vi racconto la mia Napoli,” *L’Unità*, 18 giugno 1993, p.17.
- Niola, Marino, *Anime. Il purgatorio a Napoli*, Meltemi, 2022.
- Niola, Marino, *Sui palchi delle stelle. Napoli, il sacro, la scena*, Meltemi, 1995.
- Pironti, Pasquale, *Breve storia del “basso,”* Dante&Descartes, 2003.
- Rosa, Riccardo, *Lo sparo nella notte. Sulla morte di Davide Bifulco, ucciso da un carabiniere*, Monitor, 2017.
- Tosatti, Gian Maria, *Sette Stagioni dello Spirito: diario (2013-2016)*, Electa, 2017.
- Valentini, Natalino, *L’ontologia del volto-sguardo nell’estetica di Pavel Florenskij*, in “La prospettiva rovesciata | Obratnaja perspektiva 2,” Edizioni Ca’ Foscari, 2021, ISBN [ebook] 978-88-6969-350-2
- Van Loyen, Ulrich, *Napoli sepolta. Viaggio nei riti di fondazione di una città*, Meltemi, 2020.
- Wittkower, Rudolf, *Arte e architettura in Italia: 1600-1750*, Einaudi.