



www.ec-aiss.it

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

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

## **Artistici(t)tà. I graffiti di São Paulo e l'antropofagia creativa dello spazio metropolitano<sup>1</sup>**

Franciscu Sedda

### **1. Immersioni metropolitane**

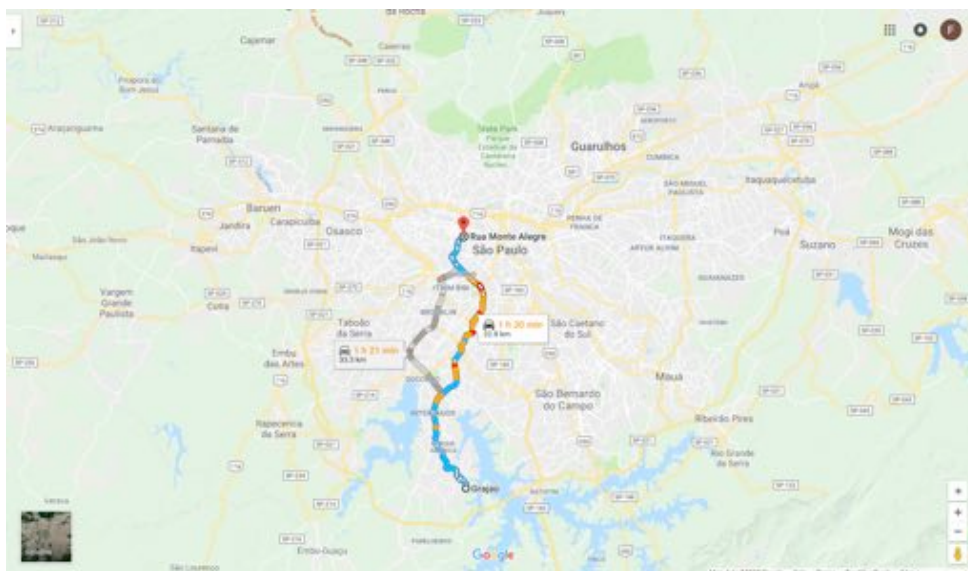
#### **1.1. Con pochi gesti lievi e sinuosi l'artista ha già iniziato**

Sono le 10.00 di mattina del 18 marzo 2017. L'appuntamento è davanti all'ingresso della Pontificia Univerdidade Católica di São Paulo nell'elegante quartiere di Perdizes. Il clima è caldo e umido, anche se meno dei giorni precedenti. Le nuvole che ogni tanto oscurano il cielo portano sollievo dopo una settimana passata intrappolati fra il freddo gelido dell'aria condizionata che ha riempito la sala del convegno dedicato al centenario della nascita di Algirdas Greimas, padre della semiotica strutturale, e l'aria torrida che per sette giorni ha avvolto la città, sempre in agguato fuori dalla porta della sala conferenze che dà sui grandi corridoi esterni della facoltà, dove si tengono i necessari, strutturali, *coffee-break*.

Ora invece siamo fuori. Fuori dal convegno, fuori dalla facoltà, fuori dalla trappola. Pronti ad entrare nel corpo vivo della città. Mentre aspettiamo che arrivino colleghi e dottorandi ritardatari dall'altro lato della strada un ragazzo dal fisico asciutto, dalla pelle mulatta e dalla testa ricca di *dreads* si avvicina ad un palo: da uno zainetto a forma di casa tira fuori furtivo una bomboletta e in pochi istanti sta già disegnando quello che a poco a poco risulterà essere un viso di donna dai tratti *afro*, con lo sguardo rivolto al cielo. Bastano pochi gesti lievi e sinuosi e i grandi occhi, le labbra carnose prendono forma andando a impreziosire e dare trasognante sensualità ad un anonimo palo della luce nel centro città. Mentre guardiamo divertiti e incantati, capendo che il viaggio è già iniziato, i ritardatari arrivano e subito provocatoriamente domandano: "E allora? L'artista è in ritardo?!". Le coordinatrici del gruppo, Mariana e Micaela, causticamente rispondono: "No, mentre voi dormivate lui ha già iniziato a lavorare", "Dove!?!", "Dall'altro lato della strada!". Il volto sbigottito e un po' in imbarazzo dei ritardatari si gira, coglie l'evento creativo che in modo evidente si approssima alla fine e prontamente fa scattare l'impulso a sguainare il cellulare per provare a coglierne e fissarne almeno un istante.

---

<sup>1</sup> Grazie a tutte le amiche e gli amici che mi hanno guidato e accompagnato nel viaggio. Grazie a Paolo Demuru per aver letto e commentato il testo.



## 1.2. Come un viaggio

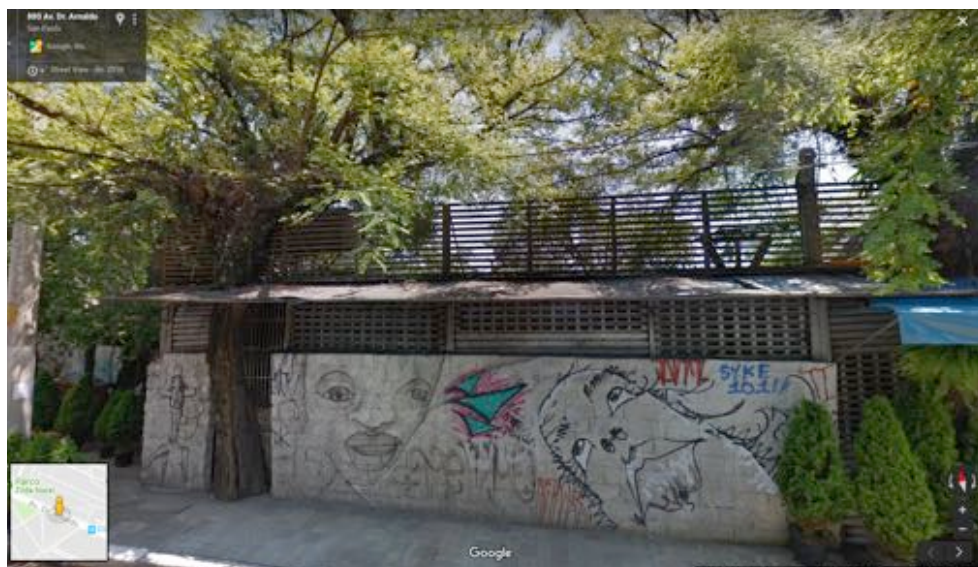
Così è iniziato il mio *Rolê Cartograffiti*, esperienza immersiva nell'arte di strada di São Paulo, una delle capitali mondiali del graffitismo contemporaneo.

Il termine “rolê” nel gergo giovanile paulistano significa giro, *tour*. E infatti non tarderà ad arrivare un piccolo *van* da una quindicina di posti per prenderci e portarci per la città, fino ai suoi margini e persino oltre. Quasi 40 km di attraversamento metropolitano. Che anche a volerli fare di filato, senza soste o incidenti, in mezzo al traffico di *Sampa* – questo il nomignolo della megalopoli – significano quasi 2 ore di viaggio. Ma non è per la pura portata spaziotemporale che *rolê* potrebbe tradursi proprio *viaggio*. È la vastità, la complessità, l'eterogeneità dell'ambiente architettonico, sociale, umano che sfila sotto gli occhi, che chiama in causa i corpi, che si offre all'interazione cognitiva e sensibile mentre si procede dentro la città – pur muovendosi attratti dal suo *fuori*, dalle sue *utopie* – che fa dell'idea di viaggio un miglior corrispettivo dell'esperienza vissuta: quella di una *trasformazione di trasformazioni*.



### 1.3. Pronti a rischiare

“Cartograffiti” è invece il nome di un progetto-performance d'intervento artistico e riscrittura dello spazio urbano patrocinato nel 2014 dall'assessorato alla cultura di São Paulo ma voluto da un collettivo coordinato dall'artista Mauro Neri. Ed è appunto Mauro che dopo aver finito l'opera sul palo, aver riposto le bombolette nello zaino (a forma di “casetta”), attraversa la strada e sorridente si presenta al gruppo. Scatta subito, inevitabile, la domanda: “Ma hai rischiato?”, “Beh sì, è sempre rischioso, soprattutto in centro. Ma prima mi sono guardato bene intorno. Comunque ero abbastanza tranquillo: poco prima ne ho fatto un altro su un muro poco più in là...”. Parte una complice risata. Siamo tutti pronti a rischiare nuove interazioni con il corpo della città.



#### 1.4. Occhi sulla città

Prima di salire sul piccolo pulmino Mauro ci spiega il significato del *rolé*: un modo per rivivere le tappe, i risultati, le contraddizioni portate a galla dal progetto *Cartograffiti* ma ancor di più un percorso nella città, nella sua arte di strada, nei suoi conflitti e nelle sue trasformazioni. L'invito è all'ascolto del racconto e al libero sfogo di domande e curiosità ma il monito è quello di tenere sempre, anche mentre si dialoga, gli occhi fuori dal finestrino. La protagonista del viaggio è la città, con i suoi edifici, i suoi muri. E la creatività che d'improvviso attraverso essi si manifesta.

Il viaggio, che terminerà solo in prossimità della sera, inizia a snodarsi attraversando i quartieri centrali. Sfilano davanti decine di graffiti, alcuni che suonano noti, dallo stile riconoscibile, che magari già si stanno scolorendo, altri invece assolutamente nuovi, che a volte si affiancano altre volte si stratificano, altre ancora collidono, testimoniando germi di poliglottismo artistico e conflittualità sociale. Mauro attraverso i graffiti racconta la storia di un movimento di creatività, contestazione, ribellione, impegno. Un movimento che dalla periferia nel corso degli anni si è mosso verso la conquista del centro. E molto spesso anche della ribalta internazionale. Un movimento fatto di nomi individuali e collettivi, ma anche di tanti gesti anonimi o perlomeno sconosciuti ai più. In una megalopoli che con il suo intorno arriva a quasi 30 milioni di abitanti non ci si conosce tutti.



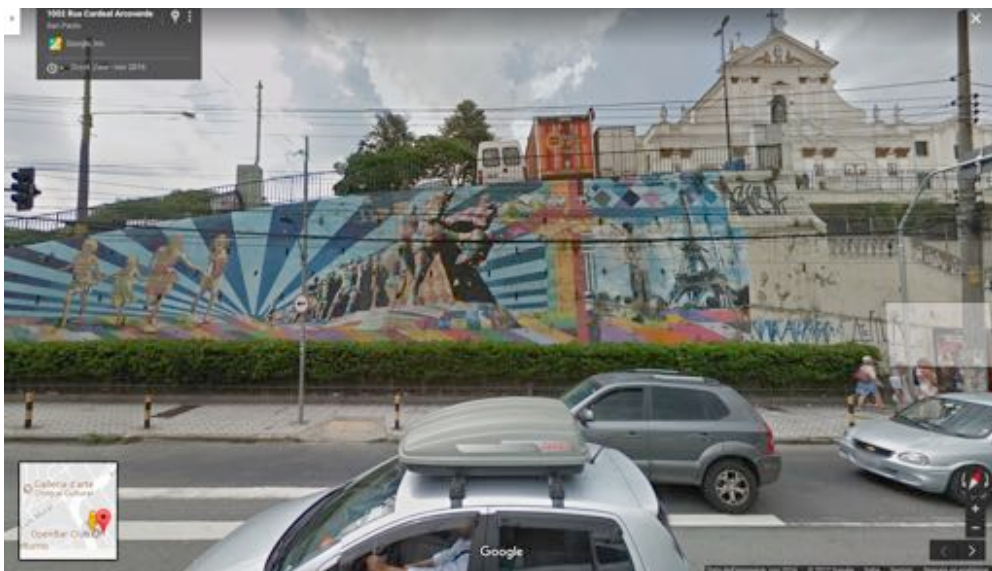
#### 1.5. Negare per incorporare

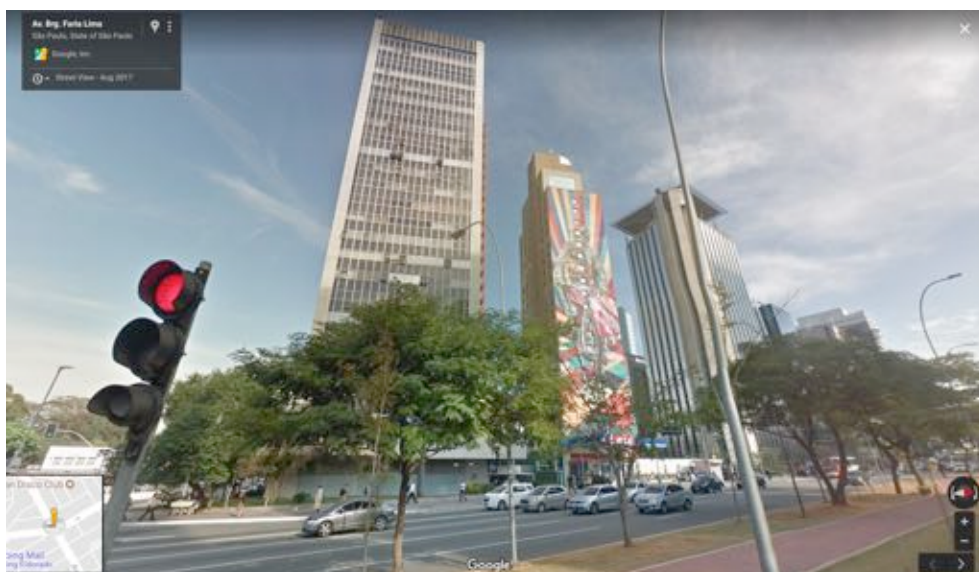
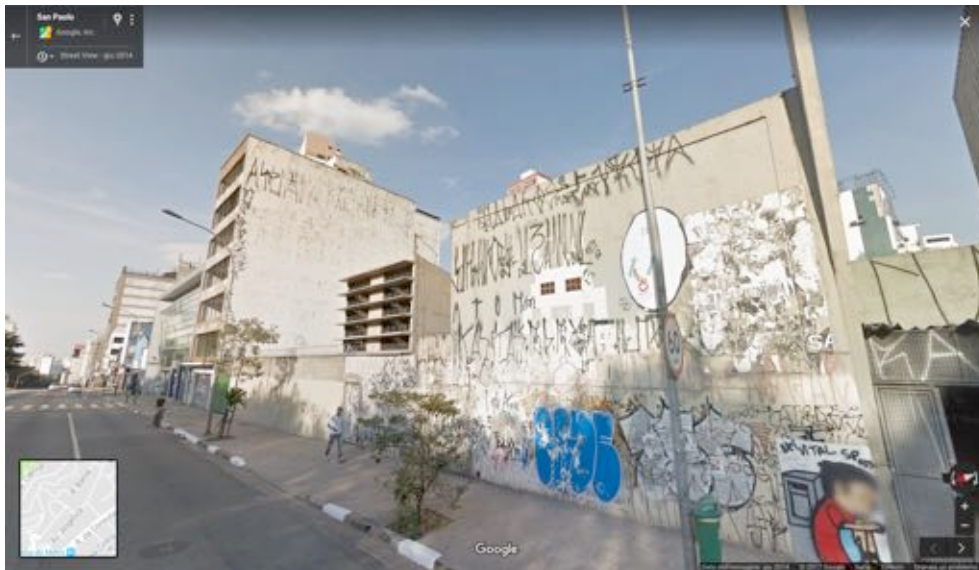
Ci sono punti della città in cui la tensione umana, artistica, politica, sociale si fa evidente. Sui grandi muri della Rua Enrique Schaumann sfilano alcuni dei primi graffiti della città. Uno dei muri della strada ha la forma di grandi quadranti separati, come tante tele incorniciate in attesa di essere dipinte. Forse è solo una casualità ma mentre Mauro parla dello statuto fondativo di queste opere viene da pensare che i primi graffitari avessero in qualche modo sentito la necessità di “inquadrare” le loro creazioni. Conquistare il centro significava non solo occuparne lo spazio ma incorporarne i linguaggi, le forme espressive, i valori. Fare preda del loro prestigio. Negare e affermare al contempo la centralità e l'artisticità.

*Artistici(t)à* come antropofagia creativa dello spazio metropolitano. Molte delle opere tuttavia sono in decadenza. Il primo conflitto è con il tempo. Quello cronologico ma ancor più con quello meteorologico, che come notava già Lévi-Strauss in Brasile fa apparire tutto in decadenza. La vernice e l'umido in conflitto. Conflitto di liquidi che muovono in direzioni diverse. La permanenza versus la dissolvenza. Lo stare in alto contro il ridiscendere verso il basso.

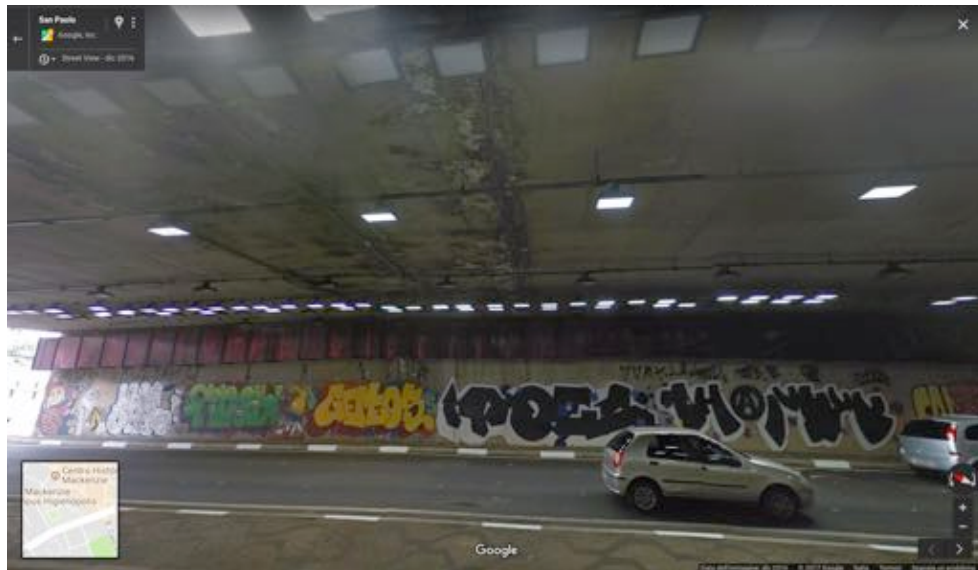
Eppure ciò che fa scalpore è che la maggior parte di questi graffiti storici è deturpato non da attori non umani ma da intenzioni umane. Altri graffiti, altre scritte che molto spesso, così pare, sono solo parzialmente sovrapposte. Quasi a voler lasciar pur sempre intravedere ciò che negano.

I commenti di Mauro ai nostri dubbi – il suo tono tranquillo più ancora che le sue argomentazioni – sembrano confermarlo: è nella negazione, nell'evidenza di ciò che nega e di ciò che viene negato, che il valore viene riconosciuto e ancora una volta incorporato. Come se ciò che è nato per negare la centralità altrui una volta divenuto centrale non possa che essere a sua volta negato. Come se il gioco iniziale fosse destinato a ripetersi di nuovo e all'infinito. E in quanto tale vada accolto. O al più creativamente ribaltato, come sembra voler testimoniare Mauro che partito graffitato oggi vorrebbe artisticizzare quelle strane scritte – le *pixações* – che sembrano esistere come pura negazione dell'artistico, come pura negatività, come apparente emersione del negativo.









## 1.6. Il grigiore e il colore

Più avanti, arrivati nella zona del bellissimo *Parco di Ibirapuera* sfilava davanti a noi il *Monumento ai Bandeirantes*, gli esploratori portoghesi che dalla costa si spinsero verso l'interno fondando lo stato di São Paulo. E in quanto tali furono celebrati e monumentalizzati dalle istituzioni cittadine nella prima metà del Novecento. Qualcosa nel mentre tuttavia è successo. Mauro e gli altri amici di Sampa ci raccontano di come nella memoria cittadina sia ancora vivo il gesto che ha diviso la città: nel settembre 2016 qualcuno ha “pisciato” il monumento scrivendo “Bandeirantes assassinos” e accompagnando il tutto con altri stilemi tipici dei “pisciatori”. Benché l'intento di contestazione della memoria egemonica appaia evidente – i *bandeirantes* sono certamente fra le cause principali del massacro dei popoli indigeni – per il senso comune dominante resta il dubbio (e il fastidio) che dietro il gesto più che il disagio ci sia solo un modo più eclatante di dar sfogo ad una sorta di narcisismo tribale che si esalta nella sfida all'ordine costituito. A distanza di un anno scritte simili sono apparse in un altro luogo sacro della città, simbolo



della sua identità storica e coloniale: il *Pateo do Collegio*. E pare ormai che nel discorso mediatico *pixo* sia necessariamente sinonimo di vandalismo. Mentre nel discorso alternativo la sua politicizzazione indica la denuncia e la contestazione d'ingiustizie e disuguaglianze passate e presenti.

Eppure basta molto di meno di una scritta su un monumento storico per cadere nella sfera dell'illegale. Superata la zona centrale, mentre ci si avvia verso le prime zone periferiche Mauro ci mostra un groviglio di cavalcavia grigi, insignificanti, su cui ancora si intravedono i segni di un suo intervento artistico che invita a *veracidade*: vedere la città, vederla veramente.

Lo sguardo femminile rivolto verso l'alto – stilema di Mauro – sembra un richiamo a sollevare gli occhi verso il cielo, quasi a sognare una città diversa, o a evadere da essa. Per altri versi invece ne asseconda il movimento verticalizzante che nei luoghi del centro si fa dominante, emblematico. E in quanto tale va visto e pensato nelle sue implicazioni estetiche e politiche. In una città in cui, più che altrove, i super-ricchi si muovono con l'elicottero di grattacielo in grattacielo, guardare verso l'alto sembra necessario per non scordarsi come va il mondo. O forse per cercare una speranza oltremondana, nella “Città di Dio”, come sembra testimoniare la penetrazione delle chiese evangeliche nei vissuti brasiliani.

Per altri versi, le tracce di quell'intervento passato sui tristi cavalcavia della città sembrano portare a figura un'intima tensione corporea che nasce dallo scontro con il grigiore che pare sempre sul punto di risucchiare la megalopoli: una tensione, un'affezione, un'invocazione così intima e necessaria che non a caso (scoprirò poi) è stata portata a sintesi da un'immagine-manifesto del graffitismo paulistano: “Mais cor, por favor”. *Più colore, per favore*.

Tuttavia anche il muro più anonimo e grigio ha più diritti del colore e di chi lo diffonde. Mauro ci racconta di essere stato arrestato per quei graffiti. E viene davvero facile vedere attraverso i muri lo scontro di programmi, regole, codici, sensibilità che popola uno spazio complesso, eterogeneo, fatalmente *con-diviso* (più ancora che polifonico) come una grande megalopoli contemporanea.







### 1.7. Metafisica della proprietà

Ma ci si ingannerebbe a pensare che il conflitto fra codici, il conflitto con il potere, si giochi solo fra il graffitato che arriva dalla periferia e le istituzioni cittadine con le sue forze dell'ordine, i suoi luoghi simbolo o le sue insensibili regole burocratiche a difesa del grigiore.

Se è vero come è vero che *Cartograffiti* nasce da una collaborazione fra un collettivo di artisti e le istituzioni di São Paulo – e anche questo diviene motivo di conflitto, di contrasto, di accuse di svendita e tradimento fra graffitari – così è altrettanto vero che davanti alla sede del collettivo di Mauro, a cui arriveremo nel primo pomeriggio, le parti si invertono. A rifiutare i graffiti, molto spesso, sono i proprietari delle case delle *favelas*.

Anche i poveri cancellano l'arte. Anche le persone della periferia a volte si sentono invasi, disturbati, messi in crisi da quelle manifestazioni di creatività che all'occhio esterno portano vita e valore persino nelle sterrate stradine di Grajaù, talmente periferiche da essere invisibili e impenetrabili persino all'occhio apparentemente onnipotente di *Google Street View*. Eppure Mauro con il suo collettivo non hanno solo dipinto. Hanno anche pulito la zona, organizzato attività ludiche e sportive, approntato laboratori per bambini e adulti. Perché dunque cancellare la presenza dei loro graffiti? Forse per incomprensione del valore delle opere. Ma forse anche per l'inerzia del senso comune, dell'abitudine, del non veder messo in crisi ciò che si è, per quanto questo *essere* possa apparire ad altri poco o per nulla desiderabile. Oppure, infine, per difendere ciò che si ha, il proprio *avere*.

La signora che abita davanti alla sede del collettivo, ci racconta Mauro, ha cancellato un Banksy – o qualcosa di equiparabile. Forse voleva dire che in una vita in cui non ha nulla almeno quel muro è suo. Dando corpo ad un'inattesa microfisica del potere. Rivelando tutta la relazionalità e la situatezza dei rapporti di forza. Affermando un metafisico senso della proprietà: possesso del proprio spazio e persistenza nel proprio modo d'essere.



### 1.8. Una casa al di là del paradiso

Entrare dentro Grajaù mi richiama alla mente un'esperienza vissuta quasi dieci anni prima, nel novembre del 2009. Insieme all'amica Ana Claudia de Oliveira e altri colleghi brasiliani, entriamo dentro la *favela* di *Paraisópolis*, una delle più grandi della città e del Brasile, non con un furgoncino di un collettivo ma con le auto dello Stato di São Paulo, subito dopo essere stati ospiti nel palazzo del Governo statale (si ricordi che il Brasile è una Repubblica federale). È la mia prima volta in una *favela* e il motivo è a suo modo unico: una visita alla casa di Estevão, un abitante di *Paraisópolis* che da autodidatta ha costruito una *casa-albero* che per certi versi ricorda le architetture di Gaudì. Un doppio *choc emotivo*. Dalla sfarzosa sede del Governo statale alla povertà di *Paraisópolis*. Dalla soverchiante architettura del *non-finito* della *favela* ad una casa che cresce su se stessa, sui propri ricordi, sui propri scarti, come se fosse presa in un moto *infinito*.

Estevão infatti l'ha costruita assemblando e rimodellando piatti, tazzine, bicchieri, forchette, vecchi telefoni, cellulari, orologi, monete, penne, velocimetri di moto, macchine fotografiche, statue, teste di bambole, pezzi di mattonelle, pietre colorate e infiniti altri frammenti di vite passate e presenti. Un caleidoscopio di oggetti arrivati da vicino o da lontano, inghiottiti dalla malta, che fanno della casa invasa dall'umidità brasiliana una specie di corpo spugnoso, vivente, da cui antri, dalle cui fessure e sul cui tetto spuntano piante e fiori. Il tutto dentro la più grande *favela* di São Paulo, di fronte a case che al primo sguardo finiscono fatalmente per apparire tutte uguali, tutte ugualmente trasandate, con i loro mattoni rossi a vista, i tetti color grigio amianto, la spazzatura accumulata sul ciglio della strada.

In mezzo a tutto ciò la casa di Estevão appariva come un fiore inatteso, testimonianza di quella disperata lotta contro l'asimbolia generalizzata del presente che Algirdas Greimas invocava alla fine del suo libro *Dell'imperfezione*: "soltanto gli umili e i dimenticati innaffiano ancora qualche fiore in scatole di conserva arrugginite" (1987, p. 66). Non tutti gli umili e i dimenticati. Ma qualcuno sì. E forse sempre di più, stando allo sviluppo dell'arte di strada paulistana o degli orti urbani nelle *favelas* di Rio.



### 1.9. La casa-rizoma e i corpi-moda

A volte ci basta un imprevisto per farci sentire che la bellezza, la speranza, il senso stesso possono rigenerarsi con poco, almeno per qualche istante. La casa di Estevão tuttavia è un evento più unico che raro, irripetibile in serie, proprio perché appare come un fatto assolutamente individuale. Frutto di uno sforzo sovrumano, titanico, per quanto “spontaneo”: sospinto dalla stessa inavvertita forza vitale che porta un singolo fiore a crescere. Per questo quella casa commuove e turba al contempo. Commuove, per il suo stesso esistere, proprio là in mezzo. E tuttavia turba, perché uscendo da lì ci si rende conto che essa è irreale, distante dalla vita collettiva che le brulica attorno. Distaccata non tanto dal corpo della vecchia seminuda che d’improvviso, quasi in trance, taglia la strada alla nostra auto appena entrata nella *favela* – quasi a ricordare fulmineamente che il nome *Paraisópolis* è un’antifrasi – ma soprattutto dai corpi di quelle torme di ragazzini e ragazzine, che sembrano già uomini e donne, che passeggiano su strade spesso sterrate come se fossero su una passerella di moda. Una moda di serie B, da centro commerciale popolare, certo, ma pur sempre capace di programmare identità ed erotismo – come se *Paraisópolis* fosse il nome di un sogno che mescola vitalità, sensualità, successo a portata di tutti: utopia che scorre sul crinale fra immortalità e immoralità.

Da tutto ciò la casa di Estevão è estranea. Più che corpo assoluto, solare, essa appare ora più che mai un umido antro cavernoso. Più che vitalità esposta essa è oscuro incubatore di creatività. La casa di Estevão è lì ma è un altrove. Con la sua assurda pretesa di rifare l’universo, di ricreare nel chiuso ordine dei suoi frammenti un’esplosione di sensi potenzialmente aperti, destinati ad un infinito divenire. Come ho occasione di provare sulla mia pelle quando nell’oscurità della cucina fatta di piatti e piattini me ne trovo davanti uno con la sagoma, il nome e i vestiti tradizionali della Sardegna. E quell’universo si apre mentre si ripiega su di me.

La casa di Estevão è al contempo albero e rizoma. Ordine che nasce dal caos e caos che si rigenera attraverso l’ordine. Per questo sembra tendere verso la condizione di puro imprevisto, puro accidente,

puro evento, pura singolarità. Per questo i corpi che abitano la *favela* sembrano invece così programmati e massificati.

La casa albero-rizoma crea, i corpi-moda comunicano. La prima paga i suoi meriti con il rischio della solitudine, i secondi fanno dei loro limiti la condizione perché le moltitudini si aprano alla danza delle sensibilità.



### 1.10. La città (non sta) in un *selfie*

L'incidente estetico e la programmazione sociale – intraviste a *Paraisopolis* – si oppongono e necessitano al contempo. Come ha mostrato Éric Landowski esse appaiono come contrarietà che strutturano uno schema d'interazioni che nel suo movimento mette in gioco anche forme di aggiustamento sensibile e di manipolazione cognitiva. Questo movimento denso di sfumature e d'implicazioni lo si intuisce quando si arriva nell'*atelier* di alcuni dei ragazzi che insieme a Mauro hanno dato vita al progetto *Carto-graffiti*. Quella che era una sorta di "casa occupata" è divenuta nel tempo un vero e proprio laboratorio, in cui vivere, creare, esporre. E ovviamente vendere.

Fatalmente la dirompente azione di scrittura sui muri, la faticosa conquista dell'attenzione sociale, la lenta formazione della sensibilità a nuovi stili e modi di fare arte si è trasformata in "successo", in valore spendibile e vendibile. Tanto che mentre all'ingresso saluto gli artisti penso alla mia strana condizione di privilegio: penso agli amici che sanno tutto dei graffiti, che probabilmente sanno chi sto incontrando e vorrebbero essere al mio posto, e penso a me che invece devo scoprire tutto mentre lo vivo. Forse il miglior privilegio, se non l'unico, dell'ignoranza.

Ed è chiaro che una volta che si scopre, *si sa*, di essere in un luogo ormai segnato dal valore sociale – come confermerà la visita al centro culturale di Grajaù, dove un'esposizione celebra *Niggaz*, il giovane afrobrasiliiano che aprì la strada al graffitismo e che oggi, come tutti i visionari morti giovani, è celebrato come mito e padre fondatore – beh, una volta che questo sapere si manifesta scatta più facilmente un desiderio di appropriazione. Congiungersi con l'oggetto di valore, con il valore incorporato nell'oggetto. Questo è l'effetto di una riuscita manipolazione.

Non che qualcosa di simile non accada anche con i graffiti sui muri. La mania compulsiva a fotografare indica esattamente questo tentativo di salvare – e magari condividere e veder pubblicamente cele-

brata – la propria cattura della creatività metropolitana: la foto più bella, iconica, spettacolare. Che non è necessariamente quella più significativa, rivelatrice, singolare.

Eppure questo fotografare che spesso si risolve in una produzione d'immagini anestetiche, incapaci di significare alcunché se non il pallido ricordo di una presenza, è comunque, per altri versi, un tentativo di aggiustamento fra i ritmi del corpo e quelli della creatività cittadina. Come il graffito cerca di aggiustarsi al corpo della città, così come cerca di coglierne, esaltarne, trasformarne la sensibilità, così il corpo dell'esploratore cerca di catturare e tradurre in (una serie di) immagini gli attimi di questa strana danza con il corpo ridipinto della città. Estremo tentativo di partecipare attivamente (e contemporaneamente salvare eternamente) almeno un momento di quel contatto con la pelle della metropoli che si espone attraverso una sua maschera. Un travestimento che come ricordano gli antropologi brasiliani non è vana apparenza ma altro modo di esistenza. Manifestazione di altri modi del reale custoditi dentro lo spazio della realtà.

Questo gioco "surreale" di corpi in contatto può sfociare nell'ormai ovvio tentativo di farsi un *selfie* che consenta di entrare dentro l'opera-spazio, di divenire parte del ritmo della creatività urbana. Magari persino di fotografare e fotografarsi laddove è vietato: come accadrà anche ad alcuni di noi nella scuola pubblica di Grajaú in cui troneggia il gigantesco murale di Alexandre Orion in cui una bambina (ritratto di sua figlia) gioca con la periferia cittadina. Segno involontario di un avvenuto acclimatamento all'appropriazione dello spazio pubblico attraverso la trasgressione delle sue regole.

Questo fotografare e fotografarsi che così potentemente riempie i vissuti odierni può sembrare *fatuo*. Ma il problema non è se lo sia (la fotografia non venne del resto percepita, ai suoi inizi, come una forma di furto dell'anima, di presentificazione delle assenze, di anticipata permanenza del fantasma di noi stessi e della nostra contingente esperienza?). Il punto è piuttosto a quali altri tipi di esperienze questo fotografare precluda il passo. Ovvero se sia il modo di migliore di danzare con il corpo della città, con il ritmo dettato dall'esperienza che si sta vivendo.

### **Artista faz mural em SP usando tinta misturada com fuligem; veja fotos**





### 1.11. Il valore degli oggetti, il dono dell'esistenza

Ritorno ancora una volta con la mente alla casa di Estevão. Nella mia memoria, forse distorta, in quel luogo non si comprava né vendeva nulla. La sua esperienza era una pura frattura. Ingresso straniante dentro un ritmo così diverso da apparire puro. Contatto avvolgente con il divenire, proprio per ciò ai limiti dell'irrapresentabile.

L'aggiustamento sensibile con la città tende a questa *con-fusione*; può spingere a perdersi nel suo caleidoscopio ritmico, plastico, umano; invita a prendere il punto di vista del muro, del graffito, della soggettività individuale o collettiva che lì si è iscritta, il punto di vista delle affezioni – sofferenze e aspirazioni – che l'hanno mossa. Eppure, per altro verso, questa relazione sensibile può spegnersi, fino a farsi pura cattura automatica, ripetitiva, insignificante. Puro gesto produttore di un accumulo d'istantanee vuote. Gratuità dello scatto (e del possesso) che produce un archivio dell'insignificanza. O un serbatoio per una pura conoscenza, depurata dagli incidenti che la attraversano e più o meno profondamente formano.

La *casa atelier* sospendendo temporaneamente il flusso del corpo a corpo con la città, elevando a valore definito ciò che altrove appare come un contingente, rischioso atto di creazione, offre questa creatività già oggettivata e in quanto tale vendibile e appropriabile. E se non fosse per la genuinità del contesto e dei suoi protagonisti si potrebbe pensare che essa sia anticamera della moda, di un qualche stile di vita programmato e programmabile, riproducibile, riconoscibile. Come tante *t-shirt* o tante tazze prodotte in serie.

Sarà forse per fuggire a questo rischio che il mio sguardo dal tavolino che presenta, appunto, delle bellissime tazze e magliette serigrafate si sposta affianco dove, appoggiate su un vecchio stereo, stanno tre bombolette spray dipinte. Sono oggetti in vendita? Sono opere d'arte sperimentali? Una bomboletta che è servita per disegnare i muri a sua volta disegnata: l'oggetto tenuto in mano per disegnare disegnato da quella stessa mano che l'ha usato come protesi per trasformare luoghi, spazi, vissuti. Quell'oggetto mi appare come la testimonianza stessa della vita dei graffitari – del senso della loro vita in quanto graffitari – esposta nella sua riflessiva sacralità. E dunque in quanto tale invendibile, valorialmente incommensurabile.

Per questo la mia agitazione cresce. Mentre gli altri, come fossero alla fine del *tour museale*, comprano le bellissime tazze e le altrettanto belle magliette prodotte dai graffitari mi chiedo se domandare se quegli oggetti sono in vendita non possa apparire irrispettoso. Alla fine azzardo, rischio. Davanti all'inattesa risposta affermativa chiedo confuso e intimorito il prezzo. Capisco “500 reals” (120 euro). Chiedo conferma: “500?!”. Ridendo mi dicono: “No, figurati...5!” (1 euro e 20 centesimi!). Rintronato, mentre gli altri del gruppo fanno eco alle risate scaturite dall'equivoco, compro solo una bomboletta. Un attimo dopo siamo fuori, sulla strada, pronti ad andar via. Mi fermo. Chiedo un attimo a Mauro che mi guarda stranito. Torno dentro e compro anche le altre due bombolette lasciando 20 reals interi mentre gli artisti insistono per darmi il resto. Quando torno fuori mi chiedo se la mia gioia è insensata, se il valore che ho intravisto in quegli oggetti è inesistente. Come pare confermare il loro valore economico, molto inferiore a quello di tazze e magliette. Mauro che non ha assistito alla scena dell'equivoco e mi aspetta perplesso per salire sul pullmino guarda la busta che prontamente gli apro, quasi a giustificarmi del ritardo. Vede le tre bombolette. Non sa quanto ho pagato ma dice sornione sottovoce: “Questo è l'acquisto migliore di tutti”. Sorrido compiaciuto per questa sanzione positiva. Ma soprattutto penso che più che un acquisto si sia trattato di uno scambio di doni. Io ho dato attenzione alla vita degli artisti, loro mi hanno ricambiato lasciandomi delle testimonianze della loro esistenza. Mi sembra banale pensarlo ma preso dall'entusiasmo mi dico che è proprio vero che alla fin fine l'arte (e la vita, e l'amore) non hanno prezzo. Se non quello di esporci al fondo di ambiguità e d'indeterminatezza – la curiosità, l'ansia, l'equivoco, l'imprevisto – che le nutre.





### 1.12. *Pixação*. O delle sanguinanti lacrime metropolitane

Che l'arte non abbia prezzo se non la vita che genera, distrugge, trasforma lo dimostra al meglio il gesto di "pischiare" i muri. Questa forma di vita originale, disturbante, contestata – nel suo stesso statuto artistico – del tessuto paulistano è divenuta talmente invasiva da sembrare onnipresente. La città che dal centro alla periferia scorre davanti ai finestrini del *van* – e che rende improvvisamente tangibili nomi ed eventi depositati nell'immaginario: *Interlagos!* – sembra infatti confermare la sensazione che non ci sia luogo in cui non appaia (o non possa apparire) una *pixação*.

In realtà chi conosce, studia, documenta il fenomeno è pronto a sottolineare che c'è *pixo* e *pixo* (come peraltro testimonia il dibattito se si debba scrivere *pichação* o *pixação*, e dunque se le due parole indichino la stessa cosa o due realtà diverse). Il gesto di colui che piscia veramente i muri non si può ad esempio separare dal rischio che lo accompagna. Pisciare è innanzitutto una sfida estrema: una sfida con se stessi e con gli altri, una sfida alla città e alle sue verticalità.

Più è alto e irraggiungibile il luogo da pisciare più il valore del gesto aumenta. E con esso il rischio di morire. Come spesso è capitato e capita. Così mi pare di capire dalle riflessioni di Mauro e Micaela, che da punti di vista diversi vivono in profondità il fenomeno *pixação*.

Viene da pensare al contemporaneo culto degli *sport estremi*. Come se il *pixo* fosse la versione metropolitana dell'arrampicata a mani libere su pareti naturali resa famosa dal defunto Manolo. Qui però essa è gesto anonimo, diffuso, notturno. Quasi l'opposto di fenomeni di moda (e altissima visibilità) come i *selfie* che coppie di giovanissimi in gran spolvero si fanno, anch'essi a rischio della vita, sulla sommità di grattacieli e antenne.

Per questo, mentre il *selfie estremo* appare come estrema manifestazione di edonismo e autocompiacimento il *pixo paulistano* sembra richiamare un dolore senza volto, un'inquietudine diffusa, un malessere condiviso – di un gruppo, una classe, una generazione, un luogo, un modo di vivere – che vuole che sia il gesto ad esser visto. Prima ancora di chi lo compie.

Il punto è dunque il gesto, ma per dire cosa? Il suo valore di sfida è evidente ma non sufficiente. Il suo nome sembra rimandare ad una provocazione, ad uno sfregio – come ci ricorda peraltro il gesto di pisciare i graffiti vecchi o altrui. E pare incorporare la posizione – maschile? – di chi sprezzante del "buon costume" orina sui muri di notte. Ma qui lo fa dall'alto. Come a "pischiare in testa" a tutti gli altri. A lasciar traccia di averlo fatto. Affinché tutti vedano che l'ha fatto. Come in un'estrema disperata forma di manifestazione di esistenza e (contro)potere.

Eppure, guardando quei palazzi, solcati a volte da migliaia di segni, non è difficile instaurare altri sensi.

In quella stessa liquidità che è *pixo* per i suoi autori e forse ancor di più per i loro detrattori, sembra infatti di scorgere il pianto silenzioso, inconfessabile, dei muri e di coloro che li segnano. O le cicatrici sanguinolente della città. Del suo corpo, dei suoi corpi.



### 1.13. Dove tutto finisce e comincia

Davanti all'eccesso di segni, sensi, passioni, sensazioni che l'immersione della città offre al corpo di chi l'attraversa la corsa verso il suo limite si carica di un'attesa liberatoria: l'attesa di un "varco orizzontale" che offra una via di fuga dalla città verticale, per dirla con le parole di Ana Claudia de Oliveira. Come una boccata d'ossigeno dopo una lunga apnea.

Proprio così accade quando il pullmino, dopo essersi incuneato nelle strettissime e contorte vie della *favela* di Grajaù, sfocia infine davanti alla *represa Billings*: un'immensa distesa d'acqua, quasi un mare, affiancato dalla lussuosa vegetazione tropicale.

Difficile dire il senso di estasiata sacralità che questa visione inaspettata e tuttavia inconsciamente cercata produce. Viene da pensare al racconto del pellegrino rinascimentale che dopo aver vagato nelle anguste vie della Roma medievale (demolite dal fascismo) spuntava davanti d'improvviso davanti alla maestosità San Pietro.

Se qualcuno volesse con facilità convincere qualcun altro della sacralità della *natura* dovrebbe dunque portarlo a rifare questo percorso. Se non fosse che poi dovrebbe spiegargli che quella distesa d'acqua è *artificiale*. Ma che importa. Al di là della natura e della cultura resta la manifestazione – tanto strutturale quanto contingente – di un *sensu di pienezza* che in mancanza di meglio noi umani spesso chiamiamo "sacro".

Un senso che non a caso, forse, si manifesta con più facilità sul limite. Nel luogo di rottura, inversione, incrocio, trasformazione. Laddove il pieno lascia spazio al vuoto. Laddove il vuoto rivela una diversa e forse più profonda pienezza. Laddove, neanche a farlo apposta, l'onnipresente caldo umido della città lascia il posto ad un freddo pungente, lontano da ogni stereotipo della brasilianità: un freddo che cogliendo tutti impreparati (brasiliani compresi) trasforma la "natura" in un corpo che colpisce. E aggiunge al viaggio un ulteriore elemento di avventura.

Eccoci arrivati "dove tutto finisce", come s'intitolava un documentario della tv brasiliana che aveva per protagonista proprio questi luoghi (a fastidiosa dimostrazione che tutto è già stato raccontato), a cui gli abitanti di Grajaù, ci informa Mauro divertito e fierissimo, risposero con una performance inti-

tolata: “Dove tutto comincia” (a tonificante dimostrazione che tutto può e deve essere raccontato nuovamente).

Girandosi a guardare la città che da lì sembra, ora e per davvero, muovere i suoi primi passi un grande murale sintetizza l’ambivalenza del luogo: sul grande muro è dipinto un muro, forato, da cui si intravedono le case di Grajaù / São Paulo, mentre l’autoritratto del graffitario quasi si schermisce, si sottrae allo sguardo o forse all’accusa di aver infranto il margine.

Una scritta lì sotto invita ad avere coraggio e sogni: sogni grandi, alla misura di un sogno collettivo, un sogno del “noi”.

Resta da capire verso quale direzione, al di là del margine, li si voglia realizzare quei sogni. Verso la città e il suo centro? O ancora oltre quel limite estremo rappresentato dall’acqua?

Intanto un nuovo murale di Mauro invita i suoi stessi vicini di casa, e noi passanti occasionali, a “ver a margem”: a vedere il margine, a imparare ad abitarlo questo mobile (e sacro) spazio interstiziale.





#### 1.14. Oltre l'acqua, una Verde Verità

C'è un luogo oltre l'acqua, oltre il freddo, dove ci attende un po' di tepore e il nostro mangiare: si chiama *EcoCasa* ed è la piccola "comune" del collettivo capitanato da Mauro, immersa nel verde, in cui ci aspettano altri ragazzi e ragazze per celebrare e simbolicamente concludere il *Rolé Cartograffiti*.

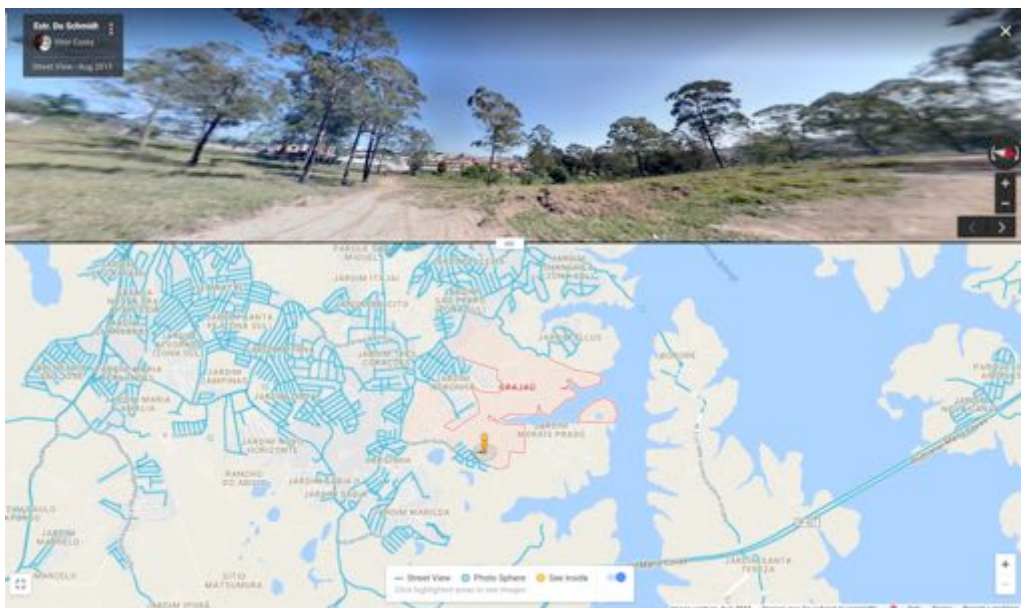
Il suo valore utopico è evidente. Così come il suo desiderio di fondare propria là, sul margine, oltre la *favela*, dove quella che sembrava "natura" rivela un ulteriore strato di umanità, una diversa socialità, nutrita di impegno e creatività. Ma arrivarci alle quattro del pomeriggio, affamati, infreddoliti, tramortiti da mille sensazioni e ragionamenti fa dell'ultimo passo un piccolo corrispettivo di un rito tribale, in cui la creazione sgorga quasi spontanea dalla sofferenza e dallo stato di confusione. Sulla piccola chiatto – *a balsa* – che ci trasporta da un lato all'altro della *represa Billings* in compagnia di famiglie e lavoratori pendolari, sferzati da un vento freddo umido, incominciamo a intonare improvvisamente, improvvisando, una specie di canto. Gli altri ci guardano straniti e divertiti mentre noi ci scaldiamo stringendoci in un ritmato abbraccio collettivo.

Il pranzo finale e le divertite discussioni sulle (dis)avventure del nostro *Rolé* celebrano l'avvenuta comunanza di persone per lo più fra loro sconosciute, l'imperfetta conquista di spazi ignoti, il gusto di tornare a casa per fare dell'utopia raggiunta racconto.

Il viaggio di ritorno è iniziato ma la tensione verso il margine non smette di pulsare. Nel cuore caotico della città un grande graffito di Mauro intima a "Ver de Verdade". Ora, più che chiedere di "vedere veramente", mi pare chiaro alluda a perseguire una verità verde (*Verde Verdade*), una verità racchiusa *nel verde*. L'*EcoCasa* sembra ora la realizzazione concreta di quel monito, di quel segno enigmatico lasciato a fruttare in mezzo al cemento e allo smog dello spazio metropolitano. Al contempo, quel graffito appare non più come il segno di un'utopia ma di una forza che per quanto piccola abita la città, aprendola alla presenza di altri spazi, altri sogni, altre vite, altre realtà.



## 2. Percorsi inversi. O trasformazioni di trasformazioni



### 2.1. L'altro dell'altro non è il medesimo

Torniamo al principio. Il *Rolé* parte dal “centro” per andare in “periferia”. E tuttavia, a prima vista, esso vuole offrire il senso di un’*esperienza inversa*, quella che dalla così detta periferia porta al centro. Nell’esperienza del *Rolé* si condensano dunque due percorsi fisici apparentemente opposti: quello dei docenti e studenti che partono dal cuore della città per esplorarla fino alle sue estremità meno conosciute; quello dei ragazzi artisti che muovono dalla periferia per andare alla conquista del centro. Tuttavia questo superficiale movimento in direzioni opposte segue più profondamente un comune andamento strutturale: dal proprio all’altrui, dal conosciuto all’ignoto, dalla certezza all’inatteso, dalla

sicurezza al rischio.

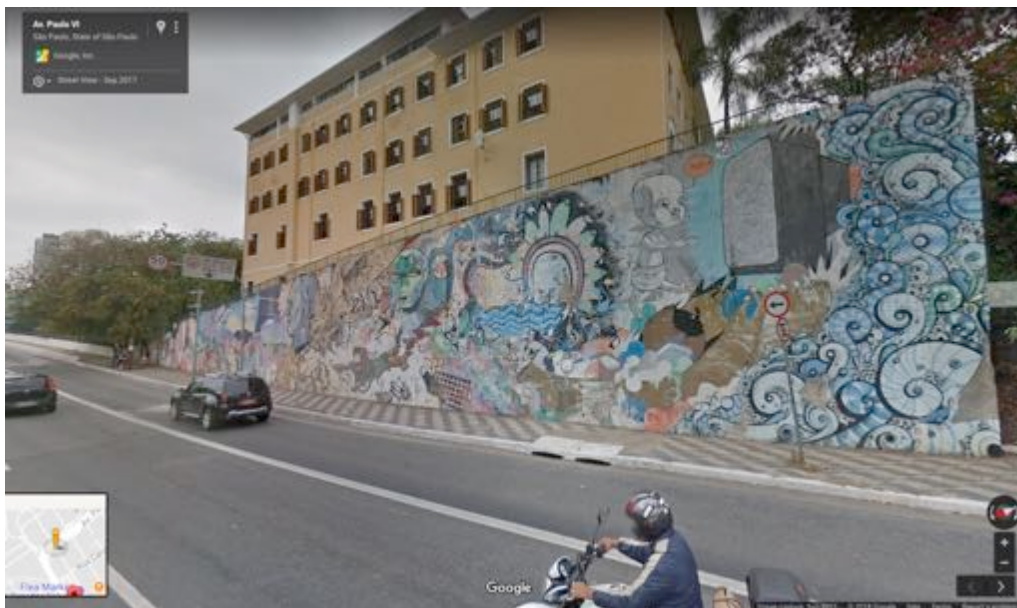
Entrambe le soggettività, quella di colui che fa arte (e la vuole far conoscere) e quella di colui che di quest'arte vuole fare esperienza (per poterne fare conoscenza), si incontrano dunque all'incrocio di due movimenti di reciproca appropriazione dell'alterità. Ma come è stato efficacemente detto da Eduardo Viveiros de Castro, importante antropologo brasiliano, *l'altro dell'altro non è il medesimo*.

Entrambi – l'artista, il semiologo – vogliono appropriarsi della città e dell'alterità che essa, come un tesoro, custodisce. Ma ciò che risulta da questo gesto appropriativo, per certi versi predatorio, cannibalico, *non è la stessa città*.

L'artista, come racconta Mauro, muove dalla periferia verso il centro per segnarlo, per lasciarci il suo segno di veridizione, per far vedere e per essere visto (*ver-a-cidade*). Il semiologo invece, benché attraverso un percorso programmato, vuole appropriarsi dell'imprevedibile spazio della periferia del senso, vuole entrare nelle *favelas* del significato e farne esperienza (si spera senza mai dimenticare che le proprie periferie sono i centri di qualcun altro).

L'artista, in questo suo cammino rischia multe, carcere, forse persino la vita; il semiologo rischia di dover rivedere il suo sapere, il suo sentire, il suo modo di scrivere (e vivere) le culture.

Il *rolé*, nel suo semplice esistere, istituisce due posizioni di soggettività potenziale: l'*artista attivista* e il *semiologo attivo*.



## 2.2. Se il mondo non va dall'arte, è l'arte che va al mondo

Il *Rolé* nel suo movimento produce e instaura una trasformazione artistica di tipo storico.

Nel 1914 Duchamp decide di presentare uno scolabottiglie tra le opere sottoposte al giudizio per un'esposizione d'arte. A quel primo *ready-made* seguiranno l'ingresso nello spazio dell'arte, e più concretamente del museo, di un'infinità di oggetti quotidiani, prosaici, triviali, *an-estetici*: dai pisciatoi alla merda d'artista, dai corpi-opera-performance di Marina Abramović, alle mucche affettate di Damien Hirst chiuse in formalina, fino al tempo meteorologico di Olafur Eliasson ingabbiato/riprodotto dentro la Tate Modern.

Il *Rolé* nella sua stessa esistenza ribalta questa traiettoria. O forse indica una contro-tendenza che emergendo chiude un'epoca dell'arte. Che ne ridefinisce il valore, la funzione, l'autenticità.

Dal *movimento autoreferenziale* dell'opera che significa di per sé, o ancor meglio, significa secondo una re-

gola tutta interna al mondo dell'arte e tutta separata dal mondo quotidiano – come ha scritto Pietro Montani – si passa ad un *movimento eteroreferenziale*, in cui l'opera significa perché interviene sul mondo, perché ne asseconda, contesta, stravolge potenzialità espressive e semantiche, presenti o latenti. All'arte che risucchia in sé il mondo prosaico per staccarsi dalla prosaicità del mondo, si sostituiscono gesti prosaici che vogliono fare del mondo un fatto artistico, creativo, ri-creabile.

La traiettoria trasformativa che i muri dipinti, segnati, a volte sfregiati, di São Paulo ci lasciano intravedere è quella che, come in una gigantesca ellissi, ci porta dal momento in cui l'effetto poetico-poietico – dunque l'autenticità in quanto esperienza autentica, in quanto esperienza che è tale perché trasforma chi la fa – poteva discendere dall'inatteso ingresso della vita quotidiana e dei suoi oggetti nello spazio del museo, al momento odierno in cui l'autenticità dell'arte si sviluppa nel momento del suo ingresso nello spazio della vita quotidiana, da quella apparentemente più anestetica – come un qualunque muro di Londra su cui Banksy disegna topi pacifisti – a quella più tragica – come le fessure che lo stesso Banksy “apre” nel muro che divide Israele e Palestina. La frattura dell'anestesia cerca il suo nuovo motore. L'esigenza di un'imprevedibilità che irrompa nello spazio dell'esperienza si rinnova. Ma la sintassi cambia. Il rapporto fra l'opera e il mondo muta.

L'opera di Duchamp portava il mondo dentro la sfera incantata delle opere. L'opera di strada porta sulla prosaicità del mondo. Lo indica mentre lo trasforma. O prova a trasformarlo.

Se prima il dito indicando la luna indicava se stesso – come nei più raffinati giochi di Magritte... *ceci n'est pas un pipe...* – ora indica il mondo che lo circonda – *vedi la città! vedi il margine!*, pare intimare Mauro. Tanto che a volte pare voglia persino prendere a ditate l'occhio di chi gli si trova improvvisamente (e improvvidamente, distrattamente) davanti.

Ognuna delle due sintassi mira a riaprire il gioco fra il sensibile e l'intelligibile. Ma non lo fa allo stesso modo.



### 2.3. Una città multireale

La città diventa dunque *museo*? Sì e no. Sì, in quanto la città può essere istituita come luogo di esperienze artistiche da vivere attraverso incontri accidentali, esplorazioni mobili, percorsi ragionati, tour guidati: dal semplice incontro con un muro-opera inatteso, all'esplorazione spaziale mossa dalla ricerca di graffiti, a percorsi di conoscenza e studio del fenomeno della Street Art, fino a prevedibilissimi giri turistici "tutto compreso". Tutto congiura, nel bene o nel male, per istituire la città come un potenziale museo all'aperto. Lasciando al fruitore la scelta di girare in questa *città-museo* teleguidato oppure di perdersi come farebbe un bambino distratto e attratto al contempo. Ma questa tendenza non può nascondere che la *città-museo* è solo un livello o un modo di realtà dello spazio metropolitano. Questo spazio non smette di vivere della sua polifonicità, della sua eterogeneità semiotica.

I muri stessi sono luogo di uno scontro continuo fra molteplici forme d'iscrizione di soggettività. Da quelle apparentemente interne al campo dell'arte di strada – *graffiti, tag, pixações* – a quelle legate alla comunicazione pubblicitaria e commerciale – portata ad invadere ogni spazio che possa catturare, formare, sedurre l'occhio del consumatore con immagine sature di erotismo – fino a quella sociale, istituzionale, politica – che non smette di scrivere i muri, gli spazi, per inscrivere in essi forme di passione e di potere collettivo. Al contempo questi muri rimandano ad abitazioni, quartieri, luoghi, storie. Questi muri mirano a diacronie dell'appartenenza, a tipologie di vissuti, a forme della funzionalità o dell'intrattenimento, a stereotipi della bellezza o della bruttezza urbana, a utopie o distopie del vivere metropolitano. Più sottilmente ancora incorporano forme d'identità, topologie del valore, progetti di senso. In ultima istanza, conflitti d'identificazione. La città, la grande metropoli, è di per sé *multirealista*. Per questo non può essere *solo* o *in ultima istanza* una città-museo.

Il fatto stesso che i *nuovi musei contemporanei*, come ha scritto Isabella Pezzini, si pongano come oggetti estetici essi stessi; il fatto che vogliano offrirsi come intervento sul tessuto urbano; come richiamo dello sguardo, modificazione dei percorsi, ridefinizione del valore degli spazi, dimostra quanto è profonda questa tensione all'*estroflessione* dell'arte e dei suoi luoghi, il suo ritornare verso il mondo. Il farsene, necessariamente o maliziosamente, carico.

La città dunque può essere istituita come museo ma questa è solo una delle sue realtà. Forse neanche la migliore, oggi, per farne luogo di esperienze *e(st)etiche*, vale a dire estetiche ed etiche al contempo. Essa infatti, piuttosto che come un *oggetto pre-definito*, può essere trattata, approcciata, vissuta come un *soggetto in-definito*, come testimone/attore di processi in divenire, molto spesso conflittuali, a volte altamente distruttivi, altre volte capaci di far luogo alla creatività. Come corpo che attrae e respinge, che ammicca e tiene a distanza, che seduce e intimorisce. Corpo saturo d'imprevedibili forme di contatto e interazione.





#### 2.4. Mitismo contemporaneo

Il *Rolê* è un percorso programmato. Necessariamente programmato benché non completamente programmato. Tuttavia esso parla di un doppio percorso verso l'ignoto, l'imprevedibile. Quello dell'artista di periferia che lascia il suo territorio per muoversi a caccia di luoghi, visibilità, identità verso il centro città; quello dello studioso che sospendendo l'incredulità e rischiando l'esotismo va a caccia di esperienze nuove, inaudite, in periferia.

In realtà questo doppio percorso produce trasformazioni su trasformazioni. Non ultimo il fatto che il graffitato di periferia che conquista il centro e il semiologo che scrive della periferia che ha finalmente conquistato finiscono entrambi per fare di Grajaù una *nuova centralità* – “I graffiti più cool? A Grajaù!”, ha scritto l'*HuffingtonPost* – con il fatale rischio che il suo complesso dinamismo, reso plasticamente dall'effimera esistenza dei graffiti, sia portato a fissarsi fino a farsi monumento o cliché. E con esso la stessa esperienza del *Rolê*.

Certo, fin quando il *Rolê* mantiene la sua forza e la sua efficacia, la sua programmazione apparirà strumentale, funzionale al confronto esistenziale, utopico, con l'imprevisto, ad un'inattesa esposizione ad un sensibile (denso di valenze sempre sul punto di trasformarsi in valori) che colpisce, scuote, trascina, chiede di essere seguito, accolto. E infine raccontato.

Ribaltando ancora una volta il punto di vista si potrebbe però dire che è proprio questa tensione a divenire racconto, *a farsi raccontare*, che testimonia della forza del *Rolê* e attraverso esso del movimento metropolitano, creativo, che esso sintetizza. Un po' come nel *mito amerindio*, non c'è un'esperienza originaria o ultima del *Rolê*. C'è una continua trasformazione di trasformazioni. Un continuo gioco di traduzioni. Da qui il *mitismo contemporaneo* di cui il *Rolê* – coacervo di conflitti e utopie – si nutre e che esso stesso alimenta. Anche attraverso le narrazioni che, una volta che si è rimasti intrappolati nel suo gioco, sgorgano da esso per provare a cogliere imperfettamente quel nocciolo sfuggente, mutevole, plurale – quel cuore trasformazionale – che è l'esperienza stessa del mito. L'analisi del *Rolê* dunque, per restare il più vicino possibile all'esperienza di cui vorrebbe dar conto, finisce fatalmente per farsi essa stessa *mitologia*, racconto del viaggio, mappa incompleta che conserva traccia parziale di trasformazioni di trasformazioni. E quanto più è efficace più di trasformazioni ne produce di nuove, traducendo in essa altri mondi, divenendo esperienza che apre su nuovi imprevisi sensibili e cognitivi. Mito che alimenta il mito trasformandolo, redendolo immune dal rischio della prevedibilità. O forse rendendolo una realtà alternativa a quella prevedibilità del reale che in altre situazioni si desidera e cerca.

From HuffPost Brasil

## Brazil's Coolest Graffiti Is In Grajaú, São Paulo

By Rafael Nardini and Andre Murchad  
08/24/2015 02:39 pm ET | Updated Dec 06, 2017

Read on HuffPost Brasil



Alexandre Orián/Matias Picón/Tinho

“The outskirts are in a constant process of transformation and ruin,” said visual artist Mauro Neri, one of Grajaú’s 500,000 inhabitants.

Grajaú is São Paulo’s most populous district, and one of the farthest from the capital’s city’s center, located 27 km (about 17 miles) from Sé Square. Neri’s statement is easy to prove here; every street corner, convenience store, shop or house looks unfinished. The is part of the district’s aesthetics — but ultimately, it’s a product of its dire financial conditions.

## 2.5. Della necessaria inafferrabilità dell’utopia

Uscito fuori dal viaggio, volendolo raccontare, mi sono accorto di non aver preso appunti ma soprattutto di non aver fatto video o fotografie. Se il non scrivere, in quella situazione, mi appare un fatto in qualche modo giustificabile la mancata volontà di immortalare fotograficamente (o riprendere audiovisivamente) quanto stavo vivendo mi pare tradisca invece, a posteriori, la potente e inconsueta immersività offertami da quella esperienza che è stata il *Rolê Cartograffiti*.

In un tempo in cui tutti riprendiamo tutto, tanto più quando ciò che ci sta accadendo ci appare importante o intenso, non riprendere il vissuto ma semplicemente viverlo mi pare si configuri come un segno saliente: indizio ed indice della reiterata esistenza di eventi attraverso cui ci si possa esporre alle trasformazioni cognitive e sensibili che la vita ci offre.

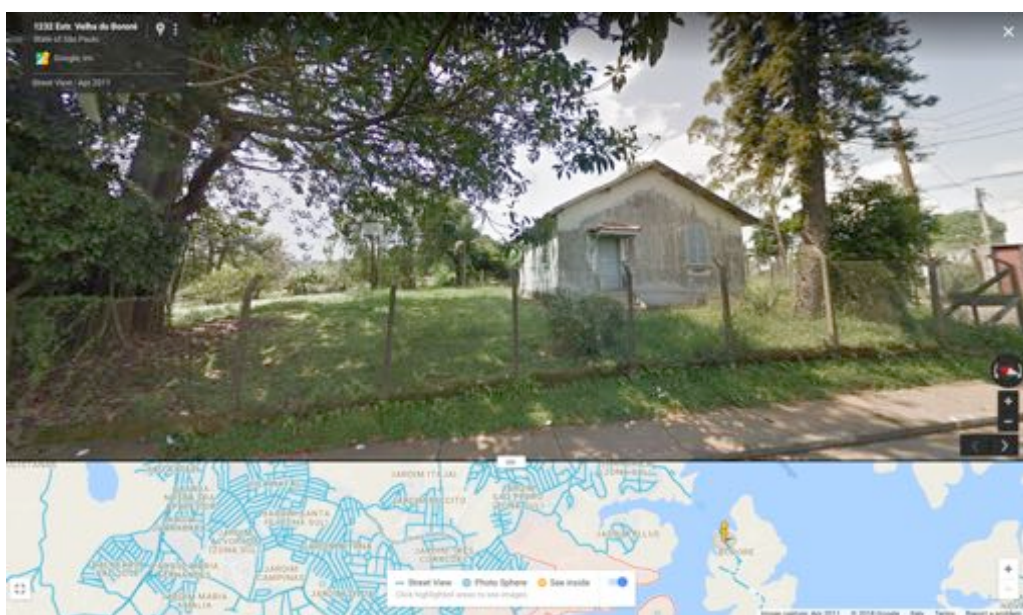
Certo, questa esposizione alle trasformazioni piccole o grandi, gradualmente o dirompenti, che il vissuto ci offre può essere legata ad una volontà o addirittura ad un’esigenza pratica (come il non consumare la batteria del telefono quando si vuole esser certi di poter restare connessi in contesti sconosciuti) ma può anche tradire la capacità di un’esperienza di prendere la posizione del soggetto, di farsi soggetto che rifiuta di essere oggettivato e messo sotto controllo attraverso il gesto mediatore di qualche forma di ripresa, scrittura, fissaggio.

Questo lasciar scorrere, questo lasciar accadere, se da un lato sollecita il ruolo plastico, creativo, della memoria individuale dall’altro apre ad ulteriori trasformazioni e sperimentazioni. Tornato a casa in Sardegna e invitato ad esporre la mia esperienza del graffitismo paulistano a San Sperate – paese che dagli anni Sessanta è divenuto luogo di incontro e sperimentazione del muralismo internazionale – nel tentativo di non discostarmi troppo da un’analisi semiotica del *Rolê* e volendo rendere percepibile al meglio ciò che avevo vissuto ho pensato che alcuni momenti del viaggio andassero necessariamente supportati da immagini significative. Sono andato così a “ripercorrere” il *Rolê* attraverso *Google Street View*. E, in via subordinata, *Google Immagini*. Pur sapendo dell’imperfezione, quasi del tradimento, a cui questa scelta esponeva un certo livello della narrazione del viaggio mi è sembrato per altro verso interessante poter agganciare la mia memoria ad una produzione di immagini “terze” e per molti versi anonime, parte di una memoria collettiva, di fatto impersonale, a suo modo atemporale. Una produzione d’immagini certamente casuale nel fissare un momento, dei momenti, del vissuto della città. Insomma, al raddoppiamento traduttivo del reale *personale e in presa diretta* ho sostituito un raddoppiamen-

to *collettivo e a posteriori*. Un raddoppiamento accessibile a tutti che offre immagini (parzialmente) congelate nel tempo ma soprattutto, attraverso *Street View*, incorpora (e riproduce) in modo plateale il punto di vista di chi percorre la città in auto, guardandola dalla strada, passandoci velocemente attraverso.

Ciò che ha reso ancor più significativa questa scelta sono due ulteriori casualità, due fatti inattesi. Il primo è che *Street View* si ferma proprio quando si arriva nel cuore di Grajaù, nel cuore dell'esperienza che si è provato ad analizzare e raccontare. Il secondo è che quando le immagini riprendono in corrispondenza dell'ingresso all'*EcoCasa* essa non c'è, lasciando spazio ad un luogo diroccato in mezzo alla vegetazione tropicale.

Insomma, questa etnografia per immagini attraverso *Street View* pare imprevedibilmente testimoniare la reiterata invisibilità di alcuni spazi tanto periferici quanto creativi. E forse conferma il fatto che i luoghi utopici scompaiono, sfuggono, si fanno altro quando proviamo a fissarli una volta per tutte.



pubblicato in rete il 25 luglio 2018



## Bibliografia

- Canevacci Ribeiro, M., 1996, *La città polifonica. Saggio sull'antropologia della comunicazione urbana*, Roma, SEAM.
- D'Ambrosio, O., 2007, *Estevão*, São Paulo, Noovha América.
- de Oliveira, A. C., 2014, "La fotografia pubblicitaria nell'ambientazione urbana di San Paolo", in V. Del Marco, I. Pezzini (a cura di), 2014, *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Roma, Nuova Cultura, pp. 130-151.
- de Oliveira, A. C., 2014, "San Paolo: varchi orizzontali nella città verticale", in I. Pezzini e N. Savarese (a cura di), *Spazio pubblico fra semiotica e progetto*, Roma, INU Edizioni, pp. 18-35.
- de Oliveira, A. C., a cura di, 2017, *San Paolo in divenire tra identità, conflitti e riscritture*, Roma, Nuova Cultura.
- Del Marco, V., Pezzini, I., a cura di, 2017, *Nella rete di Google. Pratiche, strategie e dispositivi del motore di ricerca che ha cambiato la nostra vita*, Milano, FrancoAngeli.
- Greimas, A. J., 1983, *Du Sens 2*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it., *Del senso 2*, Milano, Bompiani, 1994.
- Greimas, A. J., 1987, *De l'imperfection*, Éditions Pierre Fanlac; trad. it., 1988, *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio.
- Landowski, É., 2005, *Les interactions risquées*, "Nouveaux Actes sémiotiques", 101-103, Limoges, PULIM; trad. it. 2010, *Rischiare nelle interazioni*, Milano, Franco Angeli.
- Lotman, J. M., 1993a, *Kul'tura i vzryv*, Moskva, Gnosis; trad. it., 1993, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli.
- Montani, P., 2010, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza.
- Pezzini, I., 2011, *Semiotica dei nuovi musei*, Roma-Bari, Laterza.
- Spinelli, J. J., Trimano, C., Lazzato, C. S., Lopes, V. V., 2015, *Transformações. Arte urbana e cidadania*, São Paulo, Via das Artes.
- Viveiros de Castro, E., 2009, *Métaphisiques cannibales. Lignes d'antropologie post-structurale*, Paris, PUF; trad. it., 2017, *Metafisiche cannibali. Elementi di antropologia post-structurale*, Verona, Ombre Corte.
- Viveiros de Castro, E., 2012, "Immanence and fear. Stranger-events and subject in Amazonia", in "Hau" 2, 1, pp. 27-43; trad. it. "Immanenza e paura. Eventi-estranei e soggetti in Amazzonia", in S. Cogliatore, a cura di, *Mondi multipli. I. Oltre la grande partizione*, Tricase, Kaiak, pp. 63-87.