



Etnografie del sacro nelle strade di Napoli

Arte urbana ed elementi della devozione popolare a confronto

Sacred Ethnographies in the Streets of Naples. A Comparison between Urban Art and Folk Devotion

Francesca Basile

Università Suor Orsola Benincasa, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Le vie di Napoli sono costellate da numerose opere d'arte urbana che riattualizzano, quasi ossessivamente, segni e simboli prelevati dal Cristianesimo e dalla cultura barocca. Dagli anni Novanta a oggi, artisti come cyop&kaf, Jorit, Pignon-Ernest, Mandragora e altri rappresentano i culti devozionali dei napoletani, ispirandosi alle stratificazioni "porose" di una città in cui coesistono cultura *alta e bassa*, pubblico e privato, legalità e illegalità, antico e contemporaneo. L'intreccio di Storia dell'arte, Antropologia e Semiotica permette di comparare diversi murali e serigrafie ad alcuni elementi della fede come i *pantheon* di fotografie e di statuette delle anime purganti, il corpo frammentato della reliquia e del *Trickster*, la commistione di ironico e di tragico delle micro-architetture votive, le icone cristiane. | The streets of Naples are dotted with countless works of urban art that reactivate, almost obsessively, signs and symbols taken from Christianity and baroque culture. From the nineties to today, artists such as cyop&kaf, Jorit, Pignon-Ernest, Mandragora and others represent the devotional cults of the Neapolitans, inspired by the porous stratifications of a city where coexist *high and low* culture, public and private life, legality and illegality, ancient and contemporary. The interweaving of Art History, Anthropology and Semiotics makes it possible to compare different murals and serigraphs to some elements of faith such as the *pantheon* of photographs and statues of Purgatory's souls, the fragmented body of the relic and the *Trickster*, the mixture of the ironical and the tragical in the votive micro-architectures and the Christian icons.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

sacro, Napoli, street art, edicola votiva, Barocco | sacred, Naples, street art, votive shrine, Baroque

1 Introduzione

In queste pagine si comparano diverse opere d'arte urbana, istituzionali e autonome, che sono accomunate da alcuni segni e simboli strettamente correlati alla città di Napoli e da un ampio riscontro da parte dei fruitori.

Dagli anni Novanta a oggi, numerosi artisti di strada rielaborano il linguaggio cristiano, restituendo forme di riattualizzazione del sacro. Ernest Pignon-Ernest, cyop&kaf, Jorit Agoch, Leticia Mandragora e Mario Casti, in particolare, estraggono i caratteri del rimosso, dell'ironia e del grottesco dai culti dei morti, traslandoli in iconografie religiose del martirio e della redenzione, che sconfinano nella sfera del sacro perché, a ben guardare, esse rappresentano esperienze di violenza e diseguaglianze del diritto all'auto-rappresentazione dei cittadini. Si evidenzierà, a tal proposito, l'atteggiamento iconoclasta della Prefettura di Napoli nei confronti di immagini che sono balzate agli onori della cronaca di recente: la 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 dello spazio pubblico. Questo studio, infatti, intende anche sollecitare una riflessione a freddo sull'accanimento mediatico che ha investito le vittime.

Le opere esaminate, inoltre, risemantizzano alcuni temi del Barocco napoletano, come la ribellione violenta e tragicomica di Masaniello. Tra le righe delle odi e dei racconti seicenteschi, la repressione dell'insurrezione innesca una vasta produzione letteraria in napoletano, la lingua degli antagonisti. Come si vedrà, in questa letteratura ricorre la scelta di personaggi e di simbologie correlati all'aldilà, al limbo e al mondo magico per scongiurare la censura e per la creazione di inedite identità dell'aggregato sociale emergente, identità che ancora oggi suggestionano l'immaginario degli artisti su Napoli, la città "porosa", scolpita nel tufo dei secoli¹.

Dalla comparazione degli artisti presi in esame emerge la ricorrenza di alcuni prototipi barocchi e di diversi elementi della religione, che invocano un rinnovato senso del sacro se si considera il carattere specifico della sacralità, ovvero "quel valore religioso che assegnato a un oggetto lo rende, come da definizione dell'aggettivo, 'dedicato a' oppure 'separato'" (Elkins 2004, ed. 2022: 106). A partire dalla seconda metà del Novecento già l'artista napoletano Giuseppe Desiato, nelle *processioni*, nei *matrimoni* e nelle *crocifissioni*, evocava le usanze collettive dei Quartieri Spagnoli e il rimosso. Tali pratiche ritualistiche, come suggerisce Maria De Vivo (2021), possono essere lette alla luce degli studi sul Surrealismo di Georges Bataille: "il rito è sicuramente nella vita religiosa, insieme al sacro, uno dei moti essenziali, con il sacro esso è stato analizzato dalla filosofia sotto forma di partecipazione" (1948 ed. 2007: 33).

2 L'altrove sovversivo

2.1 Prototipi barocchi

La rassicurante immagine di Napoli come dolce sirena viene definitivamente stravolta allo scoccare del Seicento. Tra gli anni Trenta e Sessanta del secolo, tre eventi traumatici incrinano la stabilità del tessuto sociale e politico del Regno: l'eruzione del 1631, la rivolta di Masaniello del 1647, la peste del 1656. In questo periodo molteplici gruppi di opinione e scuole di pensiero elaborano e discutono, anche in forma conflittuale, i sistemi assoluti sociali, etici, religiosi e di diritto. Si configura e si stabilizza così un nuovo aggregato, il Popolo civile, composto da burocrati, avvocati, giudici, medici e letterati, che si muove tra l'amministrazione reale, i gruppi baronali, le comunità ecclesiastiche e la Parte di popolo (Rak 2021). Le divisioni sociali in ranghi, la povertà, l'inquietudine delle folle confluiscono in creazioni, artistiche e letterarie, in cui risultano ridondanti i temi dell'occulto, dell'altrove e dell'enigma di una realtà in trasformazione.

2.1.1 Capipopolo nell'aldilà

Nella seconda metà del Seicento, la letteratura di stampo politico si incentra principalmente sulla figura di Masaniello. Nei testi sulla rivolta, l'altrove è il luogo in cui poter pronunciare parole scomode, sia per scongiurare ulteriori disordini – ad esempio, paragonando il caos dell'insurrezione all'inferno – sia per fomentare l'odio dei rivoltosi oppure per la propaganda dei nuovi candidati politici. L'ambientazione nell'aldilà attutisce il portato critico del contenuto e favorisce soprattutto la disseminazione delle idee del Popolo civile.

Masaniello è il capopopolo che ha guidato per dieci giorni, dal 7 al 16 luglio 1647, la fase iniziale di una rivolta durata nove mesi, fino al 6 aprile 1648. L'evento ha favorito la stesura e la circolazione di una grande quantità di opuscoli, sonetti, libelli, informative, trattati, poemi, avvisi, drammi. Questi testi:

comunicavano, trattavano, segnalavano due notizie dirompenti: la crisi della monarchia spagnola, allora dominante in Europa, e l'incredibile rivolta di un gruppo marginale che provocava una frattura nella società dell'antico regime: la folla delle piazze (Rak 2021: 187).

Tale miscellanea di generi configura la biografia cumulativa di Masaniello, che persiste a lungo, molto al di là della sua breve presa del potere. In gran

parte delle cronache, il re pescatore è l'immagine della plebe, dei *lazzari*, di una parte priva di identità e di storia politica.

I primi versi sulla ribellione sono ostili al capopopolo straccione e si fondano sull'esigenza di comunicare alle masse posizioni filonobiliari, filospagnole e conservatrici. Ad esempio, dalla penna di un ecclesiastico anonimo, il quale mostra un uso disinvolto ma frammentario della lingua napoletana, che relega alle battute di Masaniello, emerge la figura di un pescivendolo presuntuoso e nemico di sé stesso perché ha osato violare l'invalidabile linea di confine tra i ranghi, causando saccheggi e stragi. L'unico termine di paragone per i disordini, in queste pagine, è l'inferno (Rak 2021: 195-205).

Sul versante opposto, i *lazzari* delle barricate si affermano come soggetto del popolo ed elaborano il trauma della repressione, sbeffeggiando, in un ispano/napoletano da satira, quegli smargiassi degli spagnoli. La sfera semantica dell'oltretomba fornisce fertili spunti anche per questa fazione. Nel manoscritto seicentesco *Anticamera di Plutone* le parole del capopopolo certificano la bontà di un eventuale insediamento a Napoli del duca di Guisa, Enrico di Lorena. Si tratta di un'opera satirica, di un dialogo tra defunti che propongono la forma di governo ideale. L'impero spagnolo si trasforma in Idra, mostro machiavellico superbo, crudele, avaro e ipocrita (Rak 2021: 214-219). La trama apocalittica dell'ode *Masaniello trionfante* di Augustino Tobbia Granatezza (1648), sempre dedicata al duca di Guisa, archivia, infine, la stagione letteraria della rivolta (Rak 2021: 223-225). L'autore riprende un argomento e una scenografia ricorrenti: i nemici del Popolo sono anche i nemici di Dio, la loro fuga o morte prevede un rifiuto dell'aldilà, neppure l'inferno è disposto ad accoglierli. Lo scambio di invettive tra il Duca D'Arcos e Masaniello diventa il pretesto per denunciare il saccheggio di Napoli perpetrato dagli spagnoli e una rissa in cui una folla di antichi mostri spalleggia il traghettatore Caronte: le Arpie, i Lestrigoni, le Parche e altri. La simbologia dell'oltretomba, insomma, è definitivamente capovolta in funzione del *pamphlet* anti-tirannico.

2.1.2 **Forme del fiabesco**

La parodia anti-toscana e anti-cortigiana de *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile (1634/1636), sebbene lasciata incompiuta, si colloca alle origini dell'invenzione della fiaba e riflette gli smottamenti socio-politici dell'epoca molto meglio delle cronache (Rak 2021: 19). La sua struttura formale appartiene interamente alla ricerca letteraria del Modo Barocco,

rivelando un innovativo schema generativo il quale, come una macchina, produce racconti potenzialmente sempre diversi. Per Rak il *Cunto* è il testo che raccoglie alcune direttrici del mutamento sociale avvertibile a Napoli durante il trentennio di turbamenti. Le metamorfosi del corpo e dello *status* sociale, infatti, segnalano le identità emergenti e i conflitti, resi dalla struttura circolare e dinamica di una storia che racchiude altri quarantanove racconti (Rak 2021: 110-112). Tutti i *cunti* si svolgono con il seguente protocollo: la fuga dalla famiglia; le prove nel bosco e nella corteo contro l'orco e il drago ecc.; il ritorno alla famiglia dopo la trasformazione da povero a ricco, da vecchio a giovane, da fanciulla a sposa. Con questo modello a tre fasi il cortigiano combina senza divieti vari materiali che provengono da diverse tradizioni del racconto. Tale impianto narrativo permette di effettuare varianti di ogni tipo, di inventare nuove storie modificando i dettagli a seconda dell'ascoltatore.

L'assenza di riferimenti temporali e geografici precisi, inoltre, tinge i racconti di sfumature surreali, è il caso della papera che si attacca al sedere di un principe generando il panico generale: "il fiabesco si ottiene spostando la vita quotidiana in un tempo senza tempo (l'acronia) e in un luogo inesistente (l'atopia), mixando riferimenti che gli ascoltatori conoscono a giochi di parole più o meno teatrali" (Rak 2021: 115). La cifra dominante della pagina è il comico, che si struttura sui giochi di parole, la beffa e gli equivoci, in una situazione di ascolto non conflittuale. Ciò che fa ridere sono principalmente gli scherzi sul corpo e sui suoi meccanismi, sul sesso, le parole storpiate, i personaggi stereotipati, proprio come nel teatro *basso*. Dalla contemporaneità il *Cunto* preleva uccisioni, incesti, cannibalismo, violenza nelle strade e nei tribunali, inganni, scontri in cui il villano e il letterato soccombono. Un libro d'intrattenimento in lingua locale così articolato e traboccante di temi, di vita quotidiana e di fonti segnala la varietà culturale di una Napoli tra l'Antico e il Mar Mediterraneo (Rak 2021: 139-141).

2.1.3 Il corpo spezzato della reliquia e del *Trickster*

In età barocca liturgia e rito ridisegnano lo spazio urbano: già in *Napoli Sacra* (1624), D'Engenio identifica la storia del territorio 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 (Niola 1995: 59-60).

L'immagine delle spoglie del patrono, d'altro canto, richiama la semantica del corpo spezzato. 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 (Niola 1995: 67). Il miracolo di san Gennaro, del resto, si verifica quando le ampolle prodigiose vengono 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 1995: 76).

Nella cultura barocca, inoltre, il sacro riecheggia costantemente il comico. Si determina così una disarticolazione somatica e linguistica, esemplare del parallelismo tra la segmentazione del corpo e la frammentazione della parola:

La logica del corpo spezzato rinvia ad un principio segmentario profondo, ad un *morcellement* della realtà che risuona come un basso continuo nella cultura del Barocco moltiplicando e giustapponendo gli ordini simbolici, senza un punto centrale, con scambi e permutazioni incessanti tra un ordine e l'altro (Niola 1995: 78).

La maschera fa del suo stesso corpo una reliquia riproducibile e moltiplicabile all'infinito in parti dotate di reciproca autonomia espressiva. Il corpo di Pulcinella, in particolare, è strutturalmente frammentario, privo di unità, "nella frammentazione è custodita la sua stessa identità" così come il santo è nato per morire ed essere successivamente suddiviso in brandelli (Niola 1995: 79).

Tuttavia, la genealogia di Pulcinella non rimanda – come sostengono i folcloristi – esclusivamente al regno dei morti, ma anche alla satira. È Giorgio Agamben a evidenziare le origini greche della maschera partenopea. Essa si evolve attraverso i lazzi seicenteschi, fino alla complessa tecnica che si tramandano guarattellari partenopei del calibro di Nunzio Zampella e di Bruno Leone. Risulta decisivo il fatto che una figura mortuaria e infera genera 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: "E come è al di là o al di qua della morte, così è in qualche modo al di qua o al di là della vita, almeno nel senso in cui questa non può essere separata dalla morte" (Agamben 2015: 65).

2.2 Le fotografie delle edicole votive

Tale commistione di ironia e mito, in risposta ai simboli del potere ufficiale, travalica i confini dell'età barocca, per insinuarsi nelle edicole che compongono la mappa semi-sconosciuta della devozione partenopea. Oggi queste micro-architetture costituiscono spazi in cui quotidianamente si vive un rapporto *ad personam* con la fede: i credenti usano accostare ritratti fotografici e le anime purganti di terracotta in prossimità delle immagini dei santi e della Madonna (Manzo 2007: 10-15). Le edicole hanno rappresentato e rappresentano il destino di ciascuno, promuovono un senso urbano di comunità oltre l'esistenza terrena e, al tempo stesso, illustrano quanto sia importante l'attenzione verso Maria e verso i santi (van Loyen 2018, ed. 2020: 45-48). 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 strumentalizzare per tramandare la storia familiare, in modo da preservare il proprio posto all'interno della comunità. La memoria dell'antenato fondatore si perde in un sovrapporsi di leggende che tendono a legarlo sempre più al santo da lui venerato (van Loyen 2018, ed. 2020: 47-48).

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. Per quanto riguarda le piccole fotografie commemorative dei familiari, esse sostituiscono i defunti, li trattengono nel mondo dei sopravvissuti mediante la potenza dell'immagine, in una sorta di limbo perpetuo. Horst Bredekamp classifica questa specifica azione del visibile, che punta a rimpiazzare la natura, come "atto iconico sostitutivo" (2010 ed. 2015: 137). È quanto accade nel caso della Vera Icona, nei simboli collettivi impressi sulle monete e nei meccanismi identificativi delle immagini diffamatorie (Bredekamp 2010 ed. 2015: 137-180).

Questi veri e propri *pantheon* di immagini², inoltre, sono incorniciati da fastose architetture in miniatura, che scimmiettano gli stili architettonici di cui si serve il potere istituzionale nel corso dei secoli. La socializzazione del culto dei morti e della tragedia si caratterizza così di un ironico

rapporto con l'autorità, non verbale, in particolare quando nasce l'esigenza di ricordare i cari ingiustamente uccisi. Il divino, dunque, si rifrange sulle classi sociali, nell'ambito di una strategia della sfiducia da implementare tramite le immagini. Nel caso dei morti di camorra e di politica, questo arcaismo sovversivo non esprime una visione fatalista della vita, bensì la continuità dei modelli di patrimonializzazione delle emozioni e del lutto, per il quale non esiste risoluzione di sorta.

2.3 Liturgia del Pibe de Oro

Marino Niola descrive le feste della “*golden age* calcistica del Napoli” come le nuove liturgie che scaturiscono dal sincretismo culturale della città (1991: 66). In effetti, tuttora si attestano costanti rielaborazioni iconografiche della figura del calciatore argentino (FIG. 1).



FIG. 1 – Altarino funebre dedicato al Pibe, 2020, Napoli, Via Nilo.

Niola risale alle origini di tali pratiche: il 10 maggio 1987, alla vigilia del primo, storico scudetto del Napoli, l'inviato di un quotidiano milanese registra l'ingresso di Maradona nel barocco *pantheon* partenopeo, un santuario straripante di candele, incenso, inginocchiatoi, altari. Una teca vitrea custodisce l'effigie del calciatore circondata da grucce, busti ortopedici, acquerelli e bastoni da cieco (Niola 1991: 65-66). Come esplicita l'antropologo, Maradona non è semplicemente un *ex voto*, ma anche figura tutelare dell'immaginario religioso napoletano, di cui assume alcuni tratti. Questa sorta di beatificazione – mai priva, a ben vedere, di disincantata ironia – è interpretata per lo più secondo un'ottica illuministica, che finisce per confinare nel folclore gran parte della cultura popolare napoletana. Un fenomeno del genere è inspiegabile se si prescinde dal ruolo che il calcio svolge nella cultura e nella società napoletane:

A Napoli il calcio va sempre oltre sé stesso. *'O pallone* assume qui una carica simbolica particolare, diventa un linguaggio che serve a parlare anche d'altro. Basti pensare alla stratificazione, alla sovrapposizione di immagini che connotano i cerimoniali sportivi, le feste che in questi anni hanno celebrato le vittorie della squadra. [...] Le feste dei tifosi sono generalmente uguali ovunque e ovunque piuttosto noiose. Al contrario, nelle feste napoletane della *golden age* calcistica, caratterizzate da una caleidoscopica complessità, le dimensioni più arcaiche della cultura napoletana, anche quelle oscure e rimosse, sono state evocate attraverso uno scavo profondo ed un radicale esercizio di memoria collettiva (1991: 66-67)

Il calcio, dunque, attiva contaminazioni tra le feste sportive e i riti di altre cerimonie come Madonna dell'Arco, la più popolare e teatrale, o come la festa di Piedigrotta, della quale resta soltanto il ricordo. Tale ricordo in antropologia si definisce la "forma cava che l'immaginario riempie con nuovi simboli" (Niola 1991: 67). In questo quadro di assimilazioni e sovrapposizioni simboliche si inseriscono i riti connessi alla persona di Maradona, le cui convenzioni rappresentative sono appunto mutate dai culti: "l'immagine di Maradona portata in processione alla Sanità su un tosello simile a quelli usati per la Madonna dell'Arco"; il ritratto del calciatore a grandezza naturale, in una vera e propria edicola votiva, con tanto di cortine e di fiori freschi, sempre alla Sanità (spazio liminale da sempre votato alla comunicazione col soprannaturale); il *mural* di Diego incoronato come l'Addolorata su un muro di Secondigliano e sormontato dalla scritta "O rre"; infine "SangennArmando", un ibrido del busto di

san Gennaro col volto di Diego, un “essere doppio con cui l’immaginario partenopeo codificava l’assunzione del Pibe de Oro nelle stanze più segrete del cuore sanguinante di Napoli” (Niola 1991: 68-70).

Maradona è un mediatore celeste e ctonio, “il simbolo principale di quel nuovo, ma al tempo stesso arcaico ritualismo cui la cultura popolare ricorre per formulare le sue domande, per esprimere i suoi disagi, i suoi bisogni, i suoi dolori, e, meno frequentemente, la sua gioia” (Niola 1991: 70). Tra la dimensione sportiva, quella religiosa nonché quella storico-sociale, una fitta trama di metafore intesse simboli, che ovviamente non vengono mai confusi con la realtà. Al massimo, continua Niola, ci si può identificare in Maradona, che diventa “una nuova figura dell’iconografia dello scugnizzo” (1991: 71).

3 Il sacro sui muri

3.1 Vecchi e nuovi protagonisti della KTM crew

A Napoli molti artisti di strada esordiscono con le tecniche *writing* per poi conquistare il figurativo attraverso stili diversissimi tra loro. Nel dettaglio, la costruzione consapevole di una cultura *hip hop* avviene in ritardo rispetto ad altre città italiane come Bologna, Milano, Torino. La maggior parte degli odierni protagonisti della *street art* partenopea proviene dalle fila della leggendaria KTM³, la *crew* che dagli inizi degli anni Novanta riunisce, ai margini della base Nato di Bagnoli, *writer*, *breaker*, *dj* e *rapper* intorno al fondatore ShaOne. Tra questi pionieri, che riconfigurano i parametri estetici del tessuto urbano del centro e della periferia con *tag*, manifesti e graffiti sempre più elaborati, vanno annoverati anche Zemi, Polo e kaf, il re indiscusso della pratica del *bombing* (Bove 2016).

A partire dalla metà degli anni Novanta, kaf insieme a cyop, all’epoca uno dei membri più giovani della KTM, segna il passaggio autodidatta dalle parole in codice del *writing* – come il *wild style* e la *bubble* – a iconografie chiaramente leggibili, ma ancora spruzzate con la bomboletta. Il duo ricopre i muri della città, anche alla luce del sole, attraverso una miriade di firme, scritte, *poster* di denuncia sociale e stormi di grotteschi volatili e di bare, i quali presentano ancora le linee di contorno derivanti dal *lettering* degli inizi (Fig. 2).



FIG. 2 – cyop&kaf, *Senza titolo*, 2004, *spray can* su muro, Napoli, Corso Vittorio Emanuele.

Dal 2010, i volatili fanno via via spazio a ibridi fantascientifici senza bordi ed eseguiti con rulli e pennelli. Le dimensioni dei loro pezzi non eccedono quasi mai le proporzioni umane; cyop&kaf, infatti, non invadono i supporti per intero, semmai inglobano le preesistenze nella figurazione, considerandole alla stregua di mappe che l'osservatore dovrà esplorare da vicino.

Figura chiave della seconda generazione della *KTM* è Jorit Agoch, classe 1990. Le sue opere sono agli antipodi della ricerca di cyop&kaf: le *tag* e le prime sperimentazioni muraliste lasciano spazio a giganteschi ritratti iperrealisti, alti decine e decine di metri. Jorit, in effetti, incarna il passaggio dal *writing* alle iconografie didascaliche già nella ridefinizione della tecnica. Durante gli anni di studio presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, si serve delle bombolette alla stregua di pennelli: l'ampio *set* di *spray* a sua disposizione riproduce le diverse sfumature di ciascuna tinta della tavolozza e si affianca a un uso più sporadico degli olii e degli acrilici. Jorit, tuttavia, rimane un graffitato. È sua abitudine trascrivere, ancora con la bomboletta e con la grafica tipica del *writing*, lunghe citazioni che introducono messaggio e storia del soggetto. Le scritte vengono successivamente ricoperte dal ritratto, che scaturisce, quindi, dal performativo e dall'effimero insiti nella pratica della *tag*.

Il giovane *street writer* si inserisce nel passaggio dal preponderante antagonismo della storica *crew* partenopea alla fase di addomesticamento del *writing*, rinvenibile nella sempre più massiccia partecipazione a progetti di arte urbana di *riqualificazione*, che dal 2015 si diffondono in tutti i quartieri della città, su iniziativa della giunta comunale de Magistris e della Fondazione Inward - Osservatorio sulla creatività urbana. Da quell'anno in avanti proliferano ritratti iperrealisti di numerosi altri autori, in medio e grande formato, sia su committenza istituzionale sia su richiesta di cittadini autonomi; spia del fatto che, come si vedrà, Jorit ha fornito un modello estetico anche al *proletariato* urbano.

3.1.1 **cyop&kaf nei Quartieri Spagnoli**

Il legame profondo con il pittore napoletano Mario Persico (1930-2022), tra i fondatori del Gruppo 58, contribuisce, in parte, alla svolta stilistica di cyop&kaf. Essi assorbono la lezione della filosofia Patafisica, rielaborando diversi segni archetipici in protesi di *silhouette* dapprima mostruose e poi sempre più fiabesche (cyop&kaf 2010).

Ulteriore loro punto di riferimento è l'attivista Felice Pignataro, il quale negli anni Ottanta, realizza *murales* colorati e dalle iconografie che nascondono riferimenti culturali raffinati, soprattutto nella periferia nordoccidentale della città. Per Pignataro risulta fondamentale il sopralluogo del contesto:

Le irregolarità della sua trama possono essere sfruttate per ottenere effetti di chiaroscuro e eventuali finestre, buchi e sporgenze possono e devono essere incorporati per arricchire l'opera. Le finestre si trasformano così in occhi o anche nei finestrini dei vagoni di un treno e le porte in bocche o nella locomotiva di un treno e il finestrone nella parte superiore del portone diventa parte del parabrezza" (Arcuri 2012: 64).

L'artista, inoltre, coinvolge gli alunni delle scuole e i passanti così come l'operare in strada di cyop&kaf facilita il contatto con i ragazzini dei quartieri, che intervengono spesso nel processo creativo, riempiendo di colore i bordi delle figure preventivamente tracciati. Ad ogni modo, i due artisti dichiarano di non avere intenti pedagogici e le *silhouette* subliminali, rese ancora più complesse dai titoli/giochi di parole che le accompagnano, si differenzino nettamente dalle didascaliche iconografie di Pignataro.

Anche il situazionista Ernest Pignon-Ernest (Nizza, 1942) influenza le ricerche di cyop&kaf. Dalla fine degli anni Ottanta l'artista francese opera

nel centro di Napoli a più riprese con l'intento studiarne le stratificazioni greco-romane, le origini mitiche della cultura mediterranea (Arcuri 2012: 70-71). L'artista incolla, sui muri di luoghi premeditati, disegni e serigrafie di corpi a grandezza naturale, citazioni prelevate dalla pittura di Caravaggio, Giordano, Stanzione, Ribera, Preti e Gentileschi. Scopo principale del suo lavoro consiste nel riattivare i miti fondativi, i riti della morte, la commistione di culti pagani e cristiani, provocando incontri quotidiani e inaspettati – opera soprattutto di notte – fra il passato e il presente. Non si tratta, quindi, di incollare semplici *poster*: le immagini sembrano proprio nascere dai muri, i disegni sono incorporati nella pietra e sconfinano, tramite espedienti ottici illusionistici, nello spazio fisico della metropoli. Ad esempio, affigge in un vicolo del centro storico una madonna senza vita (Fig. 3), citazione del noto quadro di Caravaggio *Morte della Vergine*. L'adagia ingannevolmente sul banchetto di due anziane contrabbandiere del posto, senza però riportare anche gli Apostoli e Maria Maddalena, i quali renderebbero necessaria una prospettiva inefficace sulle pareti di una strada così stretta (Arcuri 2012: 76-78). Pignon-Ernest decide così di incorporare la presenza quotidiana delle due vecchine nella serigrafia, attribuendo loro l'inconsapevole ruolo della Maddalena e trasformandole nel “perno fra l'immagine e la strada”⁴.

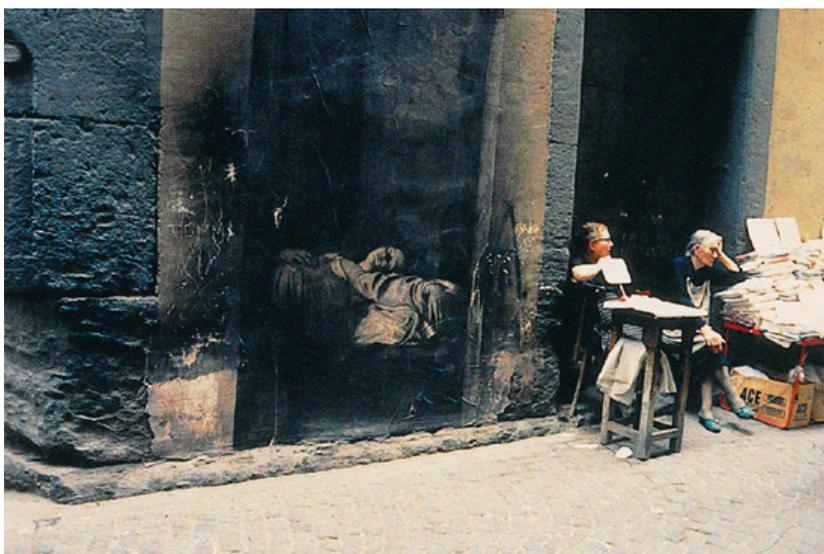


FIG. 3 – Ernest Pignon-Ernest, *La morte della Vergine*, 1990, serigrafia su muro, Napoli, centro storico.

Nelle fasi avanzate della citata svolta figurativa, cyop&kaf esorcizzano i mostruosi ibridi in personaggi fiabeschi finemente intarsiati sui muri della metropoli. La riduzione dei dettagli fisiognomici e la trattazione progressivamente complessa delle superfici concorrono alla creazione di veri e propri *fondali*, davanti ai quali scorre il teatro quotidiano della vita. Per quest'ultimo aspetto, Pignon-Ernest costituisce un saldo punto di riferimento⁵. Si confrontino infatti, le strategie illusionistiche adottate dal situazionista con opere come *Flessibilità* (Fig. 4): gli ornamenti della cancellata diventano i raggi di una ruota della tortura che imprigiona due ombre in una irrisolvibile tensione tra forze opposte. Mentre in Pignon-Ernest prevale il corpo tragico, in cyop&kaf dominano il grottesco e l'ironia, ottenuti tramite i colori vivaci e i taglienti giochi di parole dei titoli, che alimentano indefinitamente il potenziale d'interpretazione delle opere, scardinando, così, i luoghi comuni su rioni comunemente percepiti come marginali.

È in *Quore Spinato*⁶, il ciclo delle oltre duecento opere che il duo realizza, gratuitamente, sui *bassi*⁷ e sulle pietre dei Quartieri Spagnoli, con rulli, pennelli e bombolette, dal 2004 a oggi, che si osservano tali metamorfosi stilistiche, favorite dalla fertile *humus* culturale del contesto e anche dalle relazioni stabilite con le persone del posto (Basile 2019: 243-280). I *pezzi*⁸ risalenti all'arco di tempo che va dal 2004 al 2013 sono raccolti in una pubblicazione a tiratura limitata, comprensiva di una serie di interviste e di storie di vita dei residenti (cyop&kaf 2013: 383-467). Tuttora un acqua-fresco del posto espone il volume nel proprio chioschetto, servendosi come guida per raccontare delle vecchie botteghe che costellavano via Concezione a Montecalvario. Nell'introduzione cyop&kaf sfidano il lettore a *rilegare* personali racconti con i diversi personaggi che doppiano le vite dei Quartieri Spagnoli (cyop&kaf 2013: 8). L'osservatore/lettore che si addentri nel rione 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 immaginifico. Il tufo, i muri diroccati, i basoli, i cartelloni pubblicitari divelti, le crepe e le corruzioni della ruggine vengono sottilmente evidenziati da espedienti quali l'effetto pieno/vuoto e lo sconfinamento della figurazione oltre le porte dei bassi. I protagonisti sono creature di fiabe fantascientifiche che ricordano illustrazioni aggiornate con protesi (armi, arnesi del mestiere, emblemi del potere) dei "Ritornanti", le forze ctonie che Anna Maria Ortese scorgeva nelle strade di Napoli (Moscatò 2017).

Nel corso dei lunghi tempi di gestazione di *Quore Spinato*, in effetti, le voci e i desideri del quartiere confluiscono in molti dipinti che forniscono



FIG. 4 – cyop&kaf, *Flessibilità*, 2013, acrilico su metallo, Napoli, Villa De Luca occupata.

spunti preziosi per le auto-narrazioni dei residenti, dalle quali emergono vitalità, immobilismo, omertà, coercizione e il trauma legato alla frattura del terremoto del 1980. *Buchi neri*, ad esempio, riguarda la vicenda di un ragazzo ferito durante una sparatoria. La rappresentazione della violenza è mitigata dalle cerbottane che sostituiscono due armi da fuoco. Colate di rosso evidenziano i fori impressi sulla saracinesca proprio in quel frangente (Fig. 5).



FIG. 5 – cyop&kaf, *Buchi neri*, 2015, acrilico su metallo, Napoli, Quartieri Spagnoli.

In *Quore Spinato* ricorrono anche i segni del corpo spezzato (gabbie toraciche, moncherini, decollazioni), che potrebbero richiamare la maschera del *Trickster*, correlativo poetico di un quartiere vivace, giocoso e drammatico (Fig. 6).

Le centinaia di edicole votive del rione si alternano, quindi, a una miriade di “Ritornanti” sospesi in un limbo tra ascesa e caduta.



FIG. 6 – cyop&kaf, *Lo svuotato*, 2015, acrilico su metallo, Napoli, Quartieri Spagnoli.

3.1.2 Jorit Agoch e Santo Diego

Fin dai primi anni di attività, Jorit affianca alla produzione artistica una costante militanza politica. Dal 2005 si concentra prevalentemente sulla raffigurazione realistica del volto umano e i suoi *murales* iniziano a essere richiesti in tutto il mondo. Dal 2013 in poi le guance delle sue possenti effigi sono marchiate da due cicatrici, che rinviano ai rituali iniziatici africani legati all'ingresso dell'individuo nella tribù. Nel 2017 ritrae, con *spray*, rulli e pennelli il volto gigantesco dell'idolo sportivo della città, Diego Armando Maradona, il Dios Umato dedicato agli abitanti delle case popolari di San Giovanni a Teduccio, ex quartiere operaio. Il graffitario sceglie la versione inconsueta di un Maradona adulto, con il viso segnato dal complesso e travagliato percorso esistenziale (FIG. 7). Dal giorno della tragica morte del calciatore, avvenuta nel novembre 2020, il *mural* diventa vero e proprio altare per la commemorazione, parallelamente alle processioni che si sono verificate alle porte dello stadio Maradona.



FIG. 7 – Jorit Agoch, Diego, 2017, *spray can* e acrilico su muro, Napoli, Via Taverna del Ferro.

Le vie e i negozi di Napoli, del resto, pullulano di edicole azzurre, che vengono edificate, si è detto, fin dalla vigilia del primo scudetto. Non sorprende se a un anno dalla morte del calciatore argentino, il *Diego* diventa anche una delle tappe principali del pellegrinaggio dei tifosi del Club Atlético Boca Juniors, preceduta dall'omaggio al cosiddetto capello di Maradona custodito nell'edicola votiva del bar Nilo, nel cuore del centro antico. Sull'altarinò era già stata collocata una miniatura del dipinto di Jorit: *Diego* è venerato come una nuova icona. Il saggio sulle icone cristiane del teologo Florenskij, a tal proposito, esplicita la forza persuasiva sprigionata dal ritratto. L'unicità della fisionomia, in particolare degli occhi, è la soglia tra visibile e invisibile, la rivelazione del volto interiore: "di per sé in quanto contemplato, essendo testimonianza di questo Archetipo e trasfigurando il suo volto in sguardo annuncia i misteri del mondo invisibile senza parole, con il suo stesso aspetto" (1922, ed. 2021: 40).

Per approfondire il significato di questi pellegrinaggi profani occorre liberarsi dell'etichetta del *colore locale* di Napoli. Fabrizia Ramondino, nelle pagine di *Dadapolis*, sfata il mito del fanatismo religioso partenopeo, enucleando dal tessuto antropologico della città alcuni temi/chiave come la teatralità, la magia, il sacro:

I riti di passaggio, soprattutto quelli collegati alla morte [...] secondo Ernesto de Martino servono a far passare ciò che deve passare, a trasformarlo in un valore, altrimenti rischiamo di passare anche noi insieme a ciò che deve passare. Non si tratta di superstizione né di feticismo primitivo, piuttosto di un segno del riconoscimento del mistero e del bisogno di riti, per ricostruire l'ordine sociale e psichico, quando è stato turbato dalla legge naturale o dall'intervento umano. A Napoli [...] il sacro e il magico vivono ancora nelle loro forme tradizionali; o vengono ritualizzati invece in forma tradizionale aspetti del mondo moderno. [...] *I goal* di Maradona sembrano sempre più rivestire la funzione del miracolo di san Gennaro: la ricostituzione dell'identità della città – e per una fortunosa coincidenza il vessillo dei tifosi degli "azzurri" è eguale a quello delle processioni della Vergine, – è il colore del cielo (Ramondino, Müller 1989: 67-68).

Ancora nel 2018, sui muri della metropoli proliferano i *poster* e gli adesivi dell'artista di strada Santo Diego, che ritrae un Maradona cristologico, col cuore sacro traboccante di fiamme (Fig. 8). L'arte urbana, in questo specifico caso, mostra come il percorso dell'iconografia *pop* del Pibe avanzi parallelamente ai mutamenti di costume della città, nell'ambito

di pratiche che esprimono intelligente ironia e istanze di legittimazione culturale.

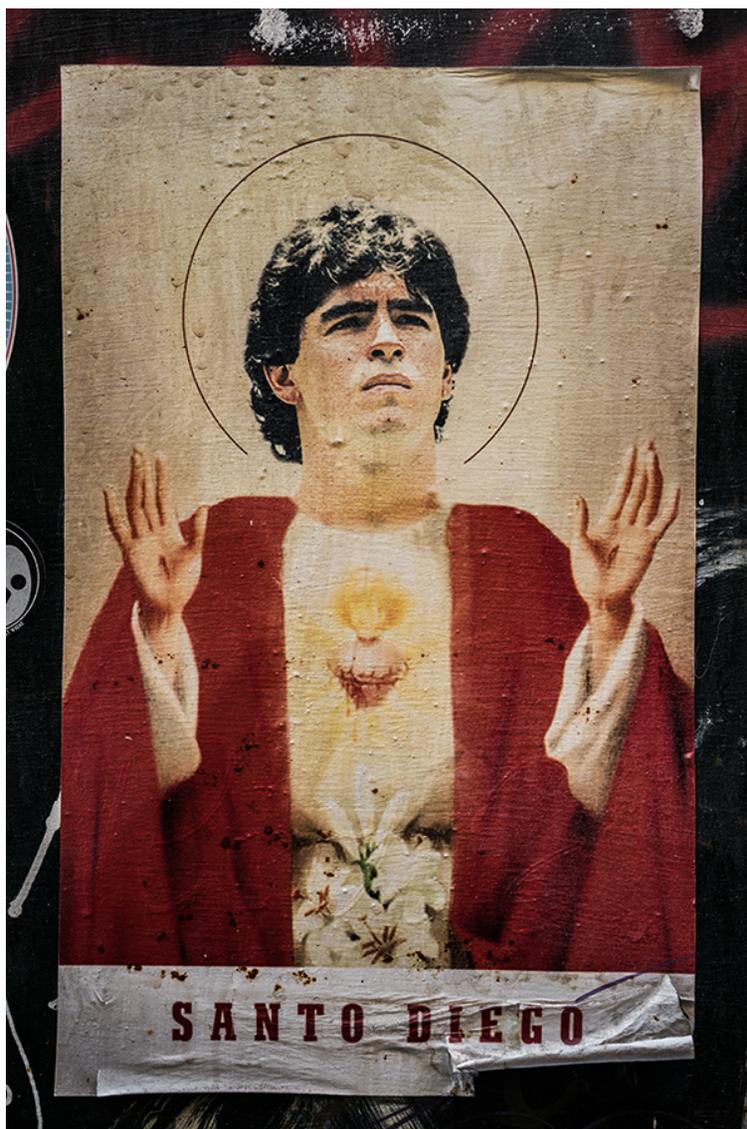


FIG. 8 – Santo Diego, *Santo Diego*, 2018, stampa su muro, Napoli.

3.2 I ritratti di Ugo Russo e di Luigi Caiafa

A partire dalla metà degli anni Dieci del Duemila, i *murales* di Jorit diventano fonte d'ispirazione per diversi autori sia nell'ambito di progetti istituzionali sia nelle committenze dei cittadini che intendono commemorare i defunti. Nel 2018, a Pianura, il graffitario realizza la gigantografia degli occhi verdi di Davide Bifulco (Fig. 9), un adolescente ferito a morte da un colpo di pistola, nella notte tra il 4 e il 5 settembre 2014, durante un inseguimento che si è rivelato esito dell'errore di un carabiniere, ma sul quale le testimonianze risultano discordanti (Rosa 2017).



FIG. 9 – Jorit Agoch, *Davide*, 2018, *spray can* e acrilico su muro, Napoli, Pianura.

Nel 2020, gli *street artist* Leticia Mandragora e Mario Castù ritraggono, con pennelli e bombolette, 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, Piazzetta 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, commissionate e finanziate dai familiari e dagli amici, hanno consentito momenti

di raccoglimento per la celebrazione collettiva del lutto⁹. Nel dettaglio, il *mural* dedicato a Ugo (FIG. 10), eseguito su autorizzazione del proprietario dell'immobile non vincolato, ricalca fedelmente una fotografia del defunto: Mandragora ha cercato di riprodurre il numero esatto dei peli delle sopracciglia.



FIG. 10 – Leticia Mandragora, *Ugo Russo*, 2020, *spray can* e acrilico su muro, Napoli, Piazzetta Parrocchiella.

Il volto di Ugo campeggia su uno sfondo azzurro – il colore preferito del ragazzino – punteggiato dalla ripetizione di due simboli dei miti funebri egizi, adagiati sulla bilancia della Giustizia: la piuma, l’anima che il dio della morte dovrà soppesare, e il vaso evocativo del cuore umano. Nella sezione inferiore dell’opera l’artista fissa lo *stencil* “Verità e Giustizia”, il nome del comitato di attivisti istituito in risposta al comportamento ambiguo delle istituzioni e all’accanimento mediatico scatenatosi sulla vittima e sui familiari, nonché un’invocazione per rendere di pubblico dominio i risultati sull’autopsia e della perizia balistica, essendo il carabiniere imputato di omicidio volontario¹⁰. Anche il volto di Luigi ricalca una fotografia, ma affiora, raggiante, dal tripudio di nuvole e luce di un paradiso didascalico (FIG. 11).



FIG. 11 – Mario Casti, *Luigi Caiafa*, 2020, *spray can* e acrilico su muro, Napoli, Vico Sedil Capuano.

I graffiti, dunque, presentano il tentativo di una resa lenticolare delle fisionomie, operando così due particolari casi di attualizzazione delle 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, le luci (lumini e neon) installate sui *murales* e la committenza su iniziativa dei familiari e degli amici confermano l'ipotesi di risemantizzazione delle funzioni di commemorazione operate dai tabernacoli pubblici. Nel caso del ritratto di Ugo Russo, l'ipotesi è supportata dall'omaggio dedicatogli dall'associazione Madonna dell'Arco: in occasione di quello che sarebbe stato il suo diciottesimo compleanno¹¹, viene esposta, nell'ambito di una processione, una bandiera con il suo ritratto (Fig. 12).



Fig. 12 – Bandiera della Madonna dell'Arco con ritratto di Ugo Russo.

3.2.1 Rimozioni

Il 5 febbraio 2021 l'opera non autorizzata di Castì viene rimossa dai vigili, insieme all'altarino funebre, in seguito alle pressioni del Prefetto per il ripristino dello stato dei luoghi e per combattere la celebrazione della camorra in quanto il padre di Luigi Caiafa 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 del 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" (cfr. "Napoli, rimossi 32 murali e altarini. Un'azione corale delle istituzioni per ripristinare la legalità" 2021). L'operazione ha 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" (cfr. "Napoli, rimossi 32 murali e altarini. Un'azione corale delle istituzioni per ripristinare la legalità" 2021). Il 30 agosto 2021 il Tar della Campania emette la sentenza di cancellazione del *mural* dedicato a Ugo Russo per contrarietà al piano regolatore, negando di fatto anche le precedenti autorizzazioni del proprietario e della Sovrintendenza.

Tale cancellazione appare invece funzionale alla rimozione di allarmanti errori e abusi di potere compiuti dalle forze dell'ordine. Da alcune testimonianze raccolte in seguito alla realizzazione dei *murales*¹², infatti, si potrebbe già escludere che i graffiti rappresentino, per i ragazzini dei Quartieri Spagnoli e di Vico Sedil Capuano, "santi minori" da emulare (Coppola 2021: 33-46). Considerando che i più recenti studi sui culti partenopei attestano un preoccupante vuoto nella letteratura scientifica, si potrebbe anche comprendere l'atteggiamento ignorante riservato ai *murales* dedicati ai due minori. Nella premessa al volume *Napoli sepolta* van Loyen osserva che la letteratura etnografica sui culti dei morti è relativamente ristretta, essendo la maggior parte delle pubblicazioni italiane tutta volta alla nobilitazione di pratiche religiose ritenute assurde e sempre più strumentalizzate per attrarre i turisti oppure al tentativo di orientare le misure sociali e politiche:

Il loro tentativo è legittimare le pretese del passato rispetto al presente, basandole su un'immagine immutabile dell'uomo e dei suoi bisogni oppure istituendo narrazioni basate su forze egemoniche antagoniste che culminano nel riscatto della classe subalterna contro i suoi oppressori; si tratterebbe in realtà di una mobilitazione politico-identitaria della classe media per mezzo di imperativi di identificazione astorica (anche perché molte devozioni e culti dell'Italia meridionale possiedono una propria memoria ma nessuna documentazione storico-archivistica) (2018, ed.

2020: 22-23).

4 Conclusione

Le opere prese in esame riattualizzano il concetto di sacro attraverso gli archetipi barocchi e i culti dei morti. Si è visto che la sfera semantica dell'altrove ricorre nel *Cunto* e negli scritti seicenteschi su Masaniello. Analogamente, i simboli e i segni attinenti al paradiso, all'inferno e al purgatorio o agli scenari magici delle fiabe, costituiscono l'armamentario di gran parte degli artisti, che intervengono a Napoli dall'inizio degli anni Novanta a oggi.

Il ciclo *Quore Spinato* è interpretabile nell'ottica del *Cunto* di Giambattista Basile, relativamente allo schema modulare generativo, che consente di inventare racconti sempre diversi. In questo senso, cyop&kaf impostano le combinazioni di colori in rime cromatiche alternate e bacciate, sulla scorta dei principi della mnemotecnica, che vengono potenziate dai giochi di parole dei titoli, configurando veri e propri *rebus* pittorici. I protagonisti fiabeschi e gli innumerevoli dettagli archetipici, inoltre, aprono a narrazioni parodistiche, drammatiche e non stereotipate della quotidianità degli abitanti. Si è anche evidenziata l'abbondanza, negli oltre duecento dipinti disseminati nella scacchiera dei Quartieri Spagnoli, di figure che evocano il corpo spezzato, tragiche reliquie e il *Trickster* Pulcinella. Tali caratteri del grottesco costituiscono aperte parodie del potere e sono comparabili alle caricature attivate dalle micro-architetture delle centinaia di edicole votive che costellano i muri e gli androni del rione.

Il Maradona di Jorit, d'altro canto, consente la condivisione del lutto, ma rappresenta un'icona sacra, sia per il successo su scala planetaria del graffitato, sia per i continui pellegrinaggi che ossequiano il *mural* (si ricordi l'omaggio dei tifosi del Boca Juniors a un anno dalla scomparsa del calciatore).

I ritratti dei minori uccisi dalle forze dell'ordine, invece, sono rappresentazioni attualizzate del culto delle fotografie dei morti per le seguenti caratteristiche: a) lo stile iperrealista; b) il supporto visibile nello spazio pubblico; c) i segni evocativi dell'aldilà; d) le luci (lumini e neon) installate sui *murales*; e) la committenza su iniziativa dei familiari e degli amici.

Considerati, inoltre, le politiche culturali della giunta de Magistris, che hanno provocato il proliferare di graffiti iperrealisti in tutti i quartieri

della metropoli, e il processo di rivitalizzazione dell'implementazione di edicole votive degli ultimi anni, non sorprende la recente trasposizione delle funzioni delle fotografie dei defunti in *murales* via via più numerosi.

Fin dalle origini, l'arte di strada, d'altro canto, è un mezzo che consente di prendere la parola in pubblico (Dal Lago, Giordano 2016: 35). A tal proposito, soprattutto nel *mural* di Mandragora, l'iconografia della giustizia diventa strumento di rappresentanza di un gruppo di persone che chiede di fare chiarezza sulle dinamiche di un omicidio, che non può essere lavato via da una mano di vernice bianca.

NOTE

- 1 Nel corso di lunghe passeggiate, che confluiscono nel saggio *Neapel* (1925), il filosofo tedesco Walter Benjamin e la drammaturga lettone Asja Lācis individuano, tra i vicoli e tra le strade di Napoli, la “legge ancora tutta da decifrare” della “porosità”. Legge che descrive simultaneamente il palinsesto di persistenze architettoniche stratificate e i confini labili tra spazio pubblico e privato, tra “alto” e “basso”, tra devozione quotidiana e culto ufficiale, tra legalità e illegalità, tra l'oltretomba e il mondo dei vivi. Per approfondimenti cfr. Benjamin, Lācis (ed. 2020).
- 2 Queste informazioni sono state gentilmente riferite all'autrice dallo studioso di Antropologia culturale Stefano de Matteis.
- 3 L'acronimo *KTM* indica un'imprecazione in napoletano.
- 4 Arcuri racconta nel dettaglio la vicenda: “Nel 1994, tornato a Napoli, Pignon-Ernest vuole dare ad Antonietta una foto che la ritrae con il suo banchetto e un'amica, nel suo ruolo di attrice inconsapevole, per dare prospettiva alla *Morte della Vergine*. Scopre invece che la donna è morta. Così, nell'arco di una notte, ispirandosi a quella stessa foto fa un disegno di Antonietta e lo attacca al muro, proprio al posto dove di solito sedeva. Al mattino l'incontro inaspettato con questa immagine familiare fa formare capannelli di gente e crea grande emozione e commozione, e questa volta la riappropriazione del luogo e la costruzione della memoria avvengono in forma collettiva e comunitaria, perché passano attraverso l'affetto”. Cfr. Arcuri (2012).
- 5 Cfr. l'intervista a Pignon-Ernest uscita sul giornale degli artisti *Napoli Monitor: Rossomando, cyop&kaf* (2014).
- 6 Il logo cristologico del progetto editoriale, la corona di spine, è tratto da un'edicola votiva di Borgo Orefici.

- 7 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 (2003).
- 8 Nel gergo della cultura *hip hop*, ‘pezzo’ significa ‘opera’.
- 9 Cfr. le testimonianze fotografiche del giorno dell’inaugurazione del *mural*: “Napoli. Un video e un murales per Ugo Russo” (2020).
- 10 Cfr. *La Repubblica Napoli* del giorno 2 novembre 2022, p. 5: “Ugo Russo colpito alla testa mentre scappava: fu omicidio”. Dall’articolo emerge che la fine delle indagini conferma l’imputazione di omicidio volontario.
- 11 Per approfondimenti cfr. il *reportage* a cura del giornale *Napoli Monitor*: Rosa (ed. 2022).
- 12 Cfr. il video/documentario con le interviste agli amici Ugo, a cura del collettivo C.I.T. T.A, dal quale non si evince alcun tipo di adorazione del gesto criminale: “Verità e Giustizia per Ugo Russo” (2020).

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio (2015), *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, Milano, Nottetempo.
- Arcuri, Maria Domenica (2012), *A journey towards an elsewhere. Street Art e visioni alternative di città*, Napoli, L’Orientale.
- Basile, Francesca (2019), “Quore Spinato. L’osmosi tra immagine e vissuto”, *SigMa - Rivista Di Letterature Compare, Teatro e Arti dello Spettacolo*, 3: 243-280. [23/10/2022] <https://doi.org/10.6093/sigma.v0i3.6546>
- Bataille, Georges (1948), *Sulla religione. Tre conferenze e altri scritti*, Napoli, Cronopio, 2007.
- Benjamin, Walter, Lācis, Asja (1925), *Napoli porosa*, a cura di E. Cicchini, Napoli, Dante&Descartes, 2020.
- Bove, Antonio (2016), *Vai mo. Storie di rap a Napoli e dintorni*, Napoli, Monitor.
- Bredenkamp, Horst (2010), *Immagini che ci guardano. Teoria dell’atto iconico*, Milano, Raffaello Cortina, 2015.
- Coppola, Alessandra (2021), “Santi minori”, *The Passenger. Napoli*, Milano, Iperborea: 33-46.
- Cyop&kaf, Rossomando, Luca (2010), “Mario Persico, elogio dell’ombra”, *Napoli Monitor*, 37.

- Cyop&kaf (2013), *QS. Quartieri Spagnoli. Napoli, 2011-2013*, Napoli, Monitor.
- Dal Lago, Alessandro; Giordano, Simona (2016), *Graffiti. Arte e ordine pubblico*, Bologna, Il Mulino.
- De Vivo, Maria (2021), “L’irruzione nella vita e nel rimosso di un’avanguardia artistica del Sud”, *Predella. Journal of visual arts*, 23: 167-172.
- Elkins, James (2004), *Lo strano posto della religione nell’arte contemporanea*, Monza, Johan & Levi, 2022.
- Florenskij, Pavel (1922), *Le porte regali. Saggio sull’icona*, Milano, Adelphi, 2021.
- Manzo, Elena (2007), *Edicole sacre. Percorsi napoletani tra architetture effimere*, Napoli, Clean.
- Moscato, Enzo (2017), *Ritornanti. Adattamento filmico della pièce teatrale “Spiritilli”*, Napoli, Cronopio.
- “Napoli, rimossi 32 murales e altarini. Un’azione corale delle istituzioni per ripristinare la legalità” (2021), *Sito web del Ministero dell’Interno*. [24/10/2022] <https://www.interno.gov.it/it/notizie/napoli-rimossi-32-murales-e-altarini-unazione-corale-istituzioni-ripristinare-legalita>
- “Napoli. Un video e un murales per Ugo Russo” (2020), *Malanova.info*. [23/10/2022] https://www.malanova.info/2020/11/09/napoli-un-video-e-un-murales-per-ugo-russo/?fbclid=IwAR0Hpx4SlHSXLFJyxGhS2nBdybbUAgzIjpB70h3hHHevCD2_8BBOsP4gODM
- Niola, Marino (1995), *Sui palchi delle stelle. Napoli, il sacro, la scena*, Roma, Meltemi.
- Niola, Marino (1991), “San Gennarmando: le disavventure del simbolo”, *Te Diegum. Genio sregolatezza & bacchettoni*, eds. V. Dini, O. Nicolaus, Milano, Leonardo, 1991: 65-72.
- Pironti, Pasquale (2003), *Breve storia del “basso”*, Napoli, Dante&Descartes.
- Rak, Michele (2021), *Napoli Civile. Il Popolo civile, la Parte di Popolo e le loro arti in Napoli barocca*, Lecce, Argo.
- Ramondino, Fabrizia; Müller, Andreas Friedrich (1989), *Dadapolis. Caleidoscopio napoletano*, Torino, Einaudi.
- Rosa, Riccardo (2017), *Lo sparo nella notte. Sulla morte di Davide Bifulco, ucciso da un carabiniere*, Napoli, Monitor.
- , ed. (2022), “Ci sentiamo una cosa sola. La Madonna dell’Arco vista dai ragazzini”, *Napoli Monitor*. [23/10/2022] <https://napolimonitor.it/ci-sentiamo-una-cosa-sola-la-madonna-dellarco-vista-dai-ragazzini/>

Rossomando, Luca; cyop&kaf (2014) “Pignon-Ernest. La pelle dei muri”, *Napoli Monitor*. [31/03/2022] <https://napolimonitor.it/old/2010/11/03/2870/pignon-ernest-la-pelle-dei-muri.html>

van Loyen, Ulrich (2018), *Napoli sepolta. Viaggio nei riti di fondazione di una città*, Milano, Meltemi, 2020.

“Verità e Giustizia per Ugo Russo” (2020), Video della pagina Facebook. [23/10/2022] <https://www.facebook.com/watch/?v=2928459910721547>

Francesca Basile, storica dell'arte e curatrice, si è specializzata nel 2022 in Beni storico-artistici presso l'Università degli Studi di Napoli “Suor Orsola Benincasa”. Nel 2020, dopo la laurea magistrale in Arti Visive (Università degli Studi di Bologna “Alma Mater Studiorum”, 2019), ha conseguito la borsa di formazione in Teologia politica ed estetica dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. È autrice di alcuni contributi scientifici sulla *performance*, sulle strategie di divulgazione del patrimonio culturale e sulle risemantizzazioni delle simbologie del sacro nel panorama contemporaneo dell'arte urbana a Napoli. | Francesca Basile, art historian and curator, specialized in 2022 in Historical and Artistic Heritage at the University of Naples “Suor Orsola Benincasa”. In 2020, after graduating in Visual Arts (University of Bologna “Alma Mater Studiorum”, 2019), she gained a scholarship in Political and Aesthetic Theology of the “Istituto Italiano per gli Studi Filosofici”. She is author of some scientific contributions about the performance, about divulgation's strategies of the cultural heritage and about the resemantizations of the symbols of the sacred in the Neapolitan contemporary urban art.